

Grensverkeer. Over praktijkonderzoek voor de kunsten.

Citation for published version (APA):

Peters, P. F. (2009). *Grensverkeer. Over praktijkonderzoek voor de kunsten*. Hogeschool Zuyd.

Document status and date:

Published: 01/01/2009

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.umlib.nl/taverne-license

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

repository@maastrichtuniversity.nl

providing details and we will investigate your claim.

Inaugurale Rede

Grensverkeer. Over praktijk-
onderzoek voor de kunsten
Uitgesproken door Peter Peters
op woensdag 15 April 2009

Copyright © 2009 | P. Peters / Hogeschool Zuyd, Heerlen, the Netherlands
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door
middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook zonder
voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur

05	Kunstpraktijken
09	Autonomie en openbaarheid
13	Plaatsen van uitwisseling
16	Kunst en kennis
19	Ademende wind
22	Vier probleemgebieden
25	Grensverkeer
28	Dankwoord
30	Noten

Grensverkeer

Over praktijkonderzoek voor de kunsten

Geacht College van Bestuur van de Hogeschool Zuyd,
Geachte collega's,
Dames en heren,

Kunstpraktijken

Ruim twintig jaar geleden was de kunstwereld in de ban van de Kids of Survival. De BBC maakte destijds een documentaire over Tim Rollins, een kunstenaar die werkte met kinderen uit de South-Bronx, een arme wijk in New York City. De kinderen konden vaak niet lezen of schrijven en hadden zich op straat bekwaamd in de kunst van het overleven. In de openingsbeelden van de documentaire glijdt de camera langs de contouren van Manhattan en klinkt het eerste lied uit *Die Winterreise* van Franz Schubert. 'Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.' Het contrast tussen beeld en muziek is mij bijgebleven. Tussen de walmende putdeksels, gele taxi's en diepe straten klonken Schuberts noten ontheemder dan ooit. Maar nergens zijn zij ook meer op hun plaats, zo blijkt uit de film. Op een tafel in het atelier staat een cassetterecorder waaruit Schuberts muziek klinkt. Er omheen zitten jongeren tussen de dertien en negentien. Eén van hen legt uit waar de muziek over gaat: "In de wereld buiten dit schoollokaal ben je alleen, net als de zwerfer in de liederen. Van anderen hoef je geen medelijden te verwachten als het misloopt."

De kinderen luisteren en zoeken naar betekenis. Tim Rollins

stelt vragen. Dan zien we hoe ze de muziek verwerken in een eigen kunstwerk. Ze snijden de pagina's los uit de partituur en plakken ze op een lange strook papier. Ze beschilderen de uitgeknipte pagina's met witte verf. De titelpagina blijft zoals hij was, de eerstvolgende bladzijde krijgt een heel dun laagje verf. Op elke volgende pagina wordt de laag verf dikker. Geconcentreerd zien we ze aan het werk met hun honkbalpetjes op, terwijl ze Schuberts noten stap voor stap in het wit laten opgaan. Als het werk klaar is, krijgt het de titel *Winterreise - Wasserfluth*. Nadat een kunsthandelaar contact had gezocht met Rollins met de vraag of hij nog 'jonge, politieke kunstenaars' kende, begon een onwaarschijnlijk verhaal. Het werk dat de Kids of Survival maakten naar aanleiding van Schuberts liederencyclus werd geëxposeerd in galleries in New York en uiteindelijk aangekocht door het Museum of Modern Art. Vanuit het lokaal aan Longwood Avenue in de South-Bronx reisde het over de wereld, naar de Biënnale in Venetië, naar Spanje, Duitsland, Engeland en Nederland. Tegenwoordig kun je reproducties van de besneeuwde pagina's kopen op het internet, voor aan de muur, of als Ansichtkaart.

Het verhaal van de Kids of Survival leert ons veel over wat je kunst-in-actie zou kunnen noemen, anders gezegd, over kunst als praktijk. Wat opvalt, is dat de gangbare begrippen om die kunstpraktijk te beschrijven en te begrijpen ons hier in de steek laten. Want moeten we die kinderen uit de Bronx nu zien als leerlingen op een stadskunstschool of als internationaal vermaarde kunstenaars? Zijn die kinderen zelf de scheppers van het werk, of zijn ze eerder een instrument in handen van hun leraar Tim Rollins? Is de ruimte in de Intermediate School No. 52 een kunstenaarsatelier of een schoollokaal en wat is eigenlijk het verschil? Hebben de Kids of Survival iets blijvends gemaakt, of zijn ze een exponent van de kunstwereld in 1989? Is hun werk kunst en werd het daarom aangekocht door het MoMA, of is het kunst geworden juist omdat het is aangekocht door een wereldberoemd museum? En wat hebben de kinderen eigenlijk met de muziek van Schubert gedaan? Ze missen de vaardigheden om

die muziek uit te voeren zoals ze geschreven is, maar er is veel voor te zeggen om hun kunst wel degelijk als een uitvoering van de muziek te beschouwen, zij het in een ander medium dan de muziek. Maar dat zou betekenen dat de uitvoeringspraktijk van Schuberts muziek veel verder reikt dan het gangbare ritueel waarin een tenor en een pianist de liederen uitvoeren voor een publiek van ingewijde fijnproevers.

De uitvoeringspraktijk van *Die Winterreise* vindt zijn oorsprong in de gelijknamige gedichtencyclus van Wilhelm Müller, die in 1824 verscheen. Daarin verlaat een jonge man het huis van zijn geliefde nadat zij hem heeft afgewezen en zwerft door een winters landschap. De reismetafoor verwijst naar de reis door het leven of de reis naar het innerlijk van de hoofdpersoon. Het landschap en de dieren daarin spiegelen op talloze manieren de stemming van de wandelaar. Zijn tranen vallen in de sneeuw, kraaien cirkelen rond zijn hoofd, een lindeboom staat als een poortwachter op de grens van de stad en de 'woestenijen' waartoe de hoofdpersoon is veroordeeld. Met de muziek die Schubert een jaar voor zijn dood in 1828 componeerde, zet hij de romantische topos van de eenzame reiziger in beweging. Veel van Müllers metaforen krijgen een muzikale tegenhanger: de regelmatige akkoorden in achtsten in het eerste lied verwijzen naar het lopen van de wandelaar, dissonanten laten het kraaien van de haan horen die de wandelaar wekt uit zijn lentedroom, de open kwinten in het laatste lied verwijzen naar de draailier van de orgeldraaier die blootsvoets op het ijs probeert wat centen te verdienen.

Enigszins vergelijkbaar met de *Kids of Survival* creëert Schubert uit de gedichten van Müller een nieuw kunstwerk in een andere taal. Tekst en muziek vormen elkaars context en in de manier waarop ze elkaar betekenis geven, ontstaat iets nieuws. Voor de vrienden van Schubert die tijdens de beroemde 'Schubertiades' zijn muziek uitvoerden, klonken de liederen weliswaar nieuw en onbekend, maar ze wortelden in een vertrouwde wereld. De Amerikaanse musicologe Susan Youens deed on-

derzoek naar die wereld, het Wenen en omgeving van 1827. Ze ontdekte dat veel van de metaforen, zowel in de tekst als in de muziek, verwezen naar hele concrete gebruiken en situaties.² Zo passeert de wandelaar een kerkhof waar hij groene dodenkranen ziet liggen. In zijn wanhoop stelt hij zich dit kerkhof voor als een koele herberg en de kranen als een uitnodiging. Volgens Youens verwijst dit naar het oude gebruik van Oostenrijkse herbergen om hun gastvrijheid te tonen door een bladerkranen op de deur te hangen.³ De tonen van de posthoorn in het veertiende lied, vertelde een hoornist mij eens, zijn te herleiden tot het hoornmotief waarmee postkoetsen uit de streek rond Wenen hun komst aankondigen. Lindebomen speelden traditiegetrouw de rol van ontmoetingsplek in de zone rond steden waar de burgers hun wandelingen maakten.⁴

Voor luisteraars uit de tijd van Schubert vormden deze verwijzingen naar de concrete wereld een extra betekenislaag. Hedendaagse luisteraars missen die kennis. Een van de premissen van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk van oude muziek is dat die historische context ertoe doet als we Schubert uitvoeren en beluisteren. Niet de moderne Steinway, maar een 'Hammerflügel' van het soort waarop Schubert zelf speelde is nodig om een artistiek bevredigende uitvoering van zijn muziek te geven. Hoewel aanhangers van deze benadering het begrip 'authentieke uitvoering' al decennialang hebben afgezworen, speelt het verlangen in de tijd terug te kunnen keren naar de wereld van Schubert een rol in deze benadering. Door die historische context te activeren, worden betekenislagen hoorbaar die in de loop der jaren zijn afgesleten.

Wat de Kids of Survival deden, vormt in feite een spiegelbeeld hiervan. Zij reisden niet terug in de tijd op zoek naar verloren contexten, maar lieten de muziek uit het Wenen van 1827 reizen naar het New York van 1989. Zo voegden ze een nieuwe context en daarmee een nieuwe betekenis toe aan *Die Winterreise*. Voor wie gezien heeft hoe de kinderen uit de South-Bronx

de noten van Schubert langzaam laten verdwijnen in het wit, klinken die noten niet meer hetzelfde. Met hun werk hebben ze iets wezenlijks bijgedragen aan de talloze manieren waarop de compositie feitelijk bestaat - als kunstwerk, maar vooral ook als kunstpraktijk.

Autonomie en openbaarheid

Met het verhaal over Schuberts *Winterreise* als kunst-in-actie heb ik een beeld willen geven van de gelaagdheid van kunstpraktijken. Het maakt duidelijk dat in kunstpraktijken kwesties aan de orde zijn van context en betekenis, van handeling en reflectie, van het publiek maken van kunst en het te gelde maken ervan. Het zijn deze kunstpraktijken die het object vormen van het onderzoek binnen het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten. In het algemeen is het doel van de lectoraten om onderzoek te doen dat in dienst staat van de beroepspraktijk waarvoor het HBO opleidt. In dit praktijkgeoriënteerde karakter willen zij zich onderscheiden van onderzoek aan universiteiten. Maar waarin is praktijkonderzoek in het geval van de kunsten anders dan andere vormen van praktijkonderzoek? Om die vraag te beantwoorden zal ik nader ingaan op de begrippen autonomie en openbaarheid. Juist in de kunsten, zo zal blijken, bestaat tussen beide begrippen een problematische spanning.

In zijn boek over de ambachtsman beschrijft de Amerikaanse socioloog Richard Sennett hoe de eisen die aan kunst werden gesteld sinds de Renaissance geleidelijk veranderden.⁵ Tot die tijd zag men kunstenaars - schilders, componisten, beeldhouwers - als ambachtslieden. Zij beheersten hun vak en verschilden daarin niet wezenlijk van de meubelmaker of de vioolbouwer. Zij werkten in het collectief van de werkplaats, waar de meester waakte over de kwaliteit van het werk van zijn gezellen die hij tegelijkertijd inwijdde in de geheimen van het vak. Zo

zorgde hij voor de continuïteit van het ambacht. De ambachtsman stond in een ambigue relatie tot zijn afnemers. Enerzijds verwachtten zij van hem dat hij zich onderscheidde van zijn concurrenten door de hoge kwaliteit van zijn werk en het originele karakter ervan. Anderzijds waren zij het die uiteindelijk beslisten over de waarde van dat werk en niet de ambachtsman zelf. Die verhouding veranderde toen kunstenaars het recht begonnen op te eisen om zichzelf de wet te stellen, in andere woorden, om autonoom te handelen vanuit een innerlijke noodzaak.⁶ De kunstenaar maakt zich los maakt uit de anonieme, collectieve wereld van de ambachtslieden om vanuit zijn individuele originaliteit werk te maken waarvan de uiteindelijke vorm niet wordt bepaald door een cliënt. Het maken van kunst dient geen ander belang dan uitdrukking te zijn van een individuele scheppingsdrang.

We kunnen Sennetts betoog lezen als een historisch-sociologische variant van het discours rond de autonome kunstenaar. Waar Sennett teruggaat tot de renaissance, zien kunsthistorici en -filosofen het einde van de achttiende eeuw als een waterscheiding. De kunstenaars die Sennett beschrijft mochten dan vrij zijn, zij volgden wel degelijk de regels van hun vak. Ook al veranderden de opdrachten die kunstenaars zichzelf stelden, de tradities en stijlen waarin zij werkten lagen vast. Zo had de beeldende kunst zich onttrokken aan de meester-gezel verhouding en werd onderwezen in zogenaamde academies.⁷ Tot in de achttiende eeuw bleven deze academies de plaatsen waar standaarden werden vastgesteld. Hoe kunst gemaakt en geïnterpreteerd moest worden lag min of meer vast.

Aan die overzichtelijkheid komt halverwege de achttiende eeuw een eind. Voortbouwend op de ideeën die Edmund Burke ontwikkelde over de relatie tussen het sublieme en het schone, ontstond de nieuwe discipline van de esthetica. Daarin waren niet zozeer de omstandigheden waaronder kunstenaars hun kunst maakten aan de orde, maar de waarnemingen en de emoties van de beschouwers van die kunst. Of zij zich nu bevon-

den in de overweldigende natuur of keken naar een miniatuur-schilderij, hun ervaring van schoonheid was eerder een kwestie van perceptie dan van abstracte gedachten. Voor Immanuel Kant betekende dit dat het esthetisch oordeel, het oordeel over schoonheid, vrij moest zijn van principes of concepten. Anders gezegd, esthetische oordelen komen niet voort uit de menselijke rede, maar uit het 'belangeloze belang' dat mensen hechten aan kunst. We blijven kijken of luisteren naar kunst, zegt Kant, omdat ze ons een 'noodzakelijke bevrediging' schenkt zonder dat we precies kunnen begrijpen waarom. Omdat onze ervaring van kunst zich in laatste instantie niet laat vangen in rationele begrippen, kan het hoogste in de kunst nooit het product van wetenschap zijn. Integendeel, grote kunst wordt voortgebracht door genieën die zelf niet precies kunnen verklaren waarom ze doen wat ze doen, omdat in hen iets werkt wat groter is dan zichzelf. Kant omschreef dit als 'de natuur die in de mens werkt'.⁸

De kunstfilosofie van Kant had een grote invloed op kunstenaars en hun publiek in de negentiende eeuw. In de romantiek werd kunst het domein bij uitstek van de individuele expressie, van het onzegbare dat alleen door genieën vorm gegeven kon worden. Volgens de romantici was het bij uitstek de muziek die hiertoe in staat was. Een belangrijk criterium om kunst op waarde te schatten was de 'echtheid' ervan. Authenticiteit is daarom als waarde nauw verbonden met het ideaal van de autonome kunstenaar.⁹ De combinatie van autonomie en authenticiteit speelt nog altijd een centrale rol in het discours over de kunsten. Zo spreekt Camiel van Winkel, kunstlector in Den Bosch, in een recente beschouwing over de mythe van het kunstenaarschap over de "lege plek" waar het kunstenaarschap om draait. Maar die plek, zo merkt hij op, valt steeds moeilijker in stand te houden doordat algemene normen van competentie, professionaliteit en dienstverlening in toenemende mate aan kunstenaars worden opgedrongen.¹⁰

Van Winkel verwoordt hier treffend de spanning tussen het ideaal van de autonome kunstenaar die in artistiek opzicht zijn ei-

gen regels stelt, en de eisen die aan kunst worden gesteld vanuit de maatschappij. Waarom is deze spanning zo belangrijk? Omdat in het kantiaanse paradigma kunst ophoudt kunst te zijn als zij tegemoet komt aan die eisen. Zij dient dan immers een belang buiten haarzelf. Deze visie is gekritiseerd door de socioloog Pierre Bourdieu in zijn spraakmakende onderzoek naar de smaak van de Parijse elite aan het eind van de jaren zestig.¹¹ Volgens Bourdieu berust het idee dat de waarneming en de ervaring van kunst los zouden kunnen staan van de maatschappelijke verhoudingen, op een misverstand. Sterker nog, de consumptie van kunst verschilt niet wezenlijk van de consumptie van andere goederen. Zowel in hun smaakoordeel als in hun consumptiepatroon proberen mensen zich van elkaar te onderscheiden. Ze zetten hun kennis van kunst en hun goede smaak in als middel om hoger op de sociale ladder te komen.¹² Hij concludeert dat wat doorgaans geldt als het meest eigene en individuele aan mensen, namelijk hun oordeel over mooi en lelijk, in feite wordt ingegeven door de maatschappelijke klasse waartoe ze behoren.

Waar Kant, als filosoof redenerend, kan uitleggen waarom het oordeel over kunst zich in laatste instantie onttrekt aan de rede en daarmee aan belangen die buiten de kunst liggen, betoogt Bourdieu als socioloog dat die zienswijze empirisch geen stand houdt. Zowel de productie als de consumptie van kunst vinden volgens hem plaats binnen maatschappelijke verhoudingen. Deze kunstsociologische wending opent een perspectief op een kunstpraktijk waarin het autonomie-ideaal op gespannen voet staat met de eisen die vanuit de openbaarheid aan kunstenaars worden gesteld.

Voorbeelden van deze spanning vinden we terug in een tweetal recente vertogen. Het eerste is het discours rond het 'cultureel ondernemerschap'. Waar de kunstenaar zich actief verhoudt tot een maatschappelijke vraag, kunnen de vrijheid van kunst maken en de vrijheid van ondernemen heel goed samengaan.¹³ Op dit snijvlak van kunst en economie ontstaat

een 'creatieve industrie' en komen nieuwe vormen van kunstproductie tot stand, zoals webdesign, visueel ontwerp, modeontwerp en industriële vormgeving.¹⁴ Een tweede voorbeeld is het recente vertoog rond het 'nieuw cultureel burgerschap' dat wijst op een heel andere maatschappelijke rol van kunst, namelijk die van arena voor publieke meningsvorming en debat.¹⁵ Mondialisering, mobiliteit en migratie stellen mensen voor problemen die voortvloeien uit het samenkomen van verschillende culturen. Het omgaan met die problemen veronderstelt het ontwikkelen van nieuwe competenties, waarbij de kunst een belangrijke rol kan spelen. Uit de recente populariteit van 'community theatre' blijkt bijvoorbeeld dat de autonomie van theatermakers niet strijdig hoeft te zijn met persoonlijk engagement en maatschappelijke betrokkenheid.¹⁶

Plaatsen van uitwisseling

Ik ben begonnen met een voorbeeld van wat ik het *object* noem van het onderzoek binnen het lectoraat, namelijk kunstpraktijken. Opgevat als kunstpraktijk bleek Schuberts *Winterreise* niet slechts een liederencyclus uit 1827 die doorgaans wordt uitgevoerd door een pianist en een in rokkostuum geklede tenor, maar een weefsel van contexten, kunstvormen, uitvoeringspraktijken en betekenissen. Vervolgens heb ik laten zien dat in kunstpraktijken iets bijzonders aan de hand is, iets dat ze onderscheidt van andere maatschappelijke praktijken. Kunstpraktijken kenmerken zich door een problematische spanning tussen autonomie en openbaarheid. Deze spanning bleek een geschiedenis te hebben. Ze vloeit voort uit een romantische opvatting van kunst, waarin kunstenaars het als hun opdracht zien om hun subjectieve, innerlijke wereld zo waarachtig mogelijk uit te drukken. Die authenticiteit komt in het gedrang als kunstenaars zich te zeer richten naar de wensen van hun opdrachtgevers.

Als kunst bij uitstek het domein is van creativiteit en originaliteit, dan roept ze per definitie vragen op. Ze is meerduidig omdat het ontbreekt aan algemeen gedeelde regels, gewoontes of criteria die ons vertellen hoe we kunst betekenis moeten geven. We zagen dat in het verhaal over de Kids of Survival: zijn het nu leerlingen of kunstenaars? Waarom kochten wereldberoemde musea hun werk? Wat deden ze nu precies met Schuberts muziek? Al deze vragen hebben te maken met wat ik *grensverkeer* noem. In de samenvoeging van de termen 'grens' en 'verkeer' toont zich het ambigue karakter van een grens. Enerzijds vormt ze een demarcatie, bakent af, begrenst, verschaft duidelijkheid en identiteit. Anderzijds nodigt die begrenzing juist uit tot verkeer, tot het verkennen van hoe de wereld er elders uitziet, tot het zoeken naar verschillen en overeenkomsten. Mijn voorganger Maarten Doorman heeft opgemerkt dat de "spanning tussen grens en grensoverschrijding bepalend [is] voor het kunstdiscours vanaf de romantiek - en in ruimere zin voor de romantische orde als geheel."¹⁷ Voortbouwend op zijn analyse geef ik een aantal exemplarische voorbeelden van dit 'antagonisme tussen begrenzing en grensoverschrijding' in de kunst.¹⁸

De eerste grens is al uitgebreid aan de orde geweest, namelijk die tussen kunst en maatschappij, of zoals ik heb aangegeven, tussen autonomie en openbaarheid. Deze grens hangt niet toevallig samen met een tweede, namelijk die tussen kunst en niet-kunst. De vraag aan welke voorwaarden een werk moet voldoen om 'kunst' te kunnen heten is niet alleen door theoretici, maar ook door kunstenaars zelf aan de orde gesteld.¹⁹ Een beroemd voorbeeld is het urinoir dat Marcel Duchamp in 1917 onder de titel *Fountain* in New York tentoon liet stellen. Door een gebruiksvoorwerp als kunst te bestempelen, leek Duchamp op het eerste gezicht de grens tussen kunst en niet-kunst helemaal te laten verdwijnen. Maar bij nadere beschouwing maakt zijn interventie juist veel duidelijk over de complexiteit en rijkdom die in het begrip 'kunst' besloten ligt. Immers, om als kunst te kunnen gelden moet het urinoir onderdeel worden van een complex weefsel van conceptuele,

materiële, institutionele, economische en culturele factoren. Duchamp toont dit weefsel en voorziet het tegelijkertijd van ironisch commentaar.²⁰

Of een urinoir als kunst beschouwd kan worden, hangt af van of we naar dit voorwerp kijken in een bouwmarkt of in een museum. De grens tussen kunst en omgeving vervaagt echter ook op andere manieren. Waar Duchamp de alledaagse wereld het museum in bracht, deden landschapskunstenaars als Christo het omgekeerde. Door de Pont-Neuf in Parijs in te pakken, transformeerde hij in 1985 een stuk van de stad tot een kunstwerk.²¹ Niet alleen in ruimtelijke zin zoeken kunstenaars naar manieren om de omgeving te transformeren tot kunst. In temporele zin beschouwen zij de kunstgeschiedenis als een omgeving waaruit naar believen kan worden geput. Zo verwerkten componisten als Stravinsky en Berio, zij het op heel verschillende manieren, citaten van oudere muziek in hun eigen composities.²²

Ook tussen kunstdisciplines onderling zien we vele vormen van grensverkeer. Een recent voorbeeld is het muziektheater van de Amerikaanse componist Steve Reich en de videokunstenares Beryl Korot. In hun 'opera' *Three Tales* (2000) komen genoteerde muziek, videokunst, historische documentaire film, interviews en literatuur samen in een werk dat dilemma's in de technologische cultuur van de twintigste en eenentwintigste eeuw als onderwerp heeft. In zijn hele oeuvre toont Reich zich een meester in het naast elkaar plaatsen van het ongelijksoortige: muziek en taal, muziek en videobeelden en in *Three Tales*, kunst en wetenschap.²³ Met Beryl Korot interviewde hij wetenschappers over de voors en tegens van genetische manipulatie. Door de antwoorden terug te brengen tot de toonhoogtes die elke spreker onbewust produceert en die 'spraakmuziek' na te spelen met muziekinstrumenten, verliest de taal zijn semantische betekenis, maar krijgt er een muzikale voor in de plaats. Iets soortgelijks gebeurt met de videobeelden in de opera, beelden van de ramp met het luchtschip Hindenburg in de jaren

dertig, de atoomproeven op het atol Bikini en de experimenten met het schaap Dolly. Uit de juxtapositie van al deze contexten ontstaat zo een caleidoscopisch spel met betekenissen waarin de toeschouwer zelf een weg moet zoeken.

Het is precies dit naast elkaar plaatsen van contexten, het overschrijden van de grenzen tussen kunstdisciplines onderling, tussen kunst en wetenschap, tussen kunst en samenleving dat niet zelden een onbehaaglijk gevoel oproept. Waar de betekenis van kunst alleen nog lijkt te kunnen bestaan in de wijze waarop ze is gerelateerd aan andere kunst, aan ideeën en praktijken buiten de kunst, aan economische en politieke kaders, daar ontbreekt vaste grond onder de voeten. Het leidt tot de paradoxale vaststelling dat wat eigen is aan de kunst nog slechts kan bestaan in het veelsoortige grensverkeer dat zij mede zelf veroorzaakt. Wie de problemen van de hedendaagse kunstpraktijk wil onderzoeken, doet er daarom goed aan dit onderzoek te situeren op overgangszones en plaatsen van uitwisseling.

Kunst en kennis

Als de kunstenaar op te vatten is als een reiziger die grenzen tussen contexten overschrijdt, dan moet de onderzoeker van de kunstpraktijk zich opstellen als reisgenoot. Maar wat betekent dat concreet voor het type onderzoek binnen een lectoraat in de kunsten? Waarin verschilt dergelijk onderzoek bijvoorbeeld van onderzoek zoals dat gedaan wordt aan universiteiten?

Het is, denk ik, goed om duidelijk te maken waar we het niet over hebben, namelijk over academisch onderzoek *naar* de kunsten. Disciplines als de kunstfilosofie, esthetica, kunstsociologie, kunstgeschiedenis, muziekwetenschap, theaterwetenschap en cultural studies vormen een onontbeerlijke bron van kennis binnen het kunstvakonderwijs. Maar juist in de context van het kunstvakonderwijs is een ander type onderzoek aan de orde.

Hier gaat het ten principale om onderzoek *binnen* de kunstpraktijk waarvan de resultaten direct relevant zijn voor het onderwijs dat opleidt voor diezelfde kunstpraktijk. Wie wil weten wat dit onderzoek door en voor de kunsten nu precies inhoudt, kan niet heen om het debat over artistiek onderzoek zoals dat sinds een jaar of tien jaar wordt gevoerd. Naast beleidsmatige en institutionele achtergronden zoals de invoering van de bachelor-master structuur en de lectoraten in het HBO²⁴, vloeit dit debat ook voort uit ontwikkelingen in de kunstpraktijk zelf. Voor een groeiend aantal kunstenaars maken reflectie en onderzoek namelijk deel uit van het scheppingsproces zelf. De kernvraag is nu of en hoe kunstenaars onderzoekers kunnen zijn. Anders geformuleerd, of en hoe het maken van kunst opgevat kan worden als onderzoek, waarbij de uitkomsten van dit onderzoek de vorm aannemen van een kunstwerk.²⁵

Wie het debat over artistiek onderzoek volgt, merkt dat het een typische grondslagendiscussie is waarin vooral demarcatiekwesties worden opgeworpen.²⁶ Wat is het object van artistiek onderzoek en waarin verschilt het van wetenschappelijk onderzoek? Hoe onderscheidt wetenschappelijke kennis zich van kennis die binnen kunstpraktijken wordt gegeneerd? Hoe verschillen wetenschappelijke methoden van kennisverwerving met die van het artistiek onderzoek? Opvallend is verder dat zowel vanuit de academische wereld als vanuit het kunstenveld met enige scepsis wordt gereageerd op het idee van artistiek onderzoek. Wetenschappers wijzen erop dat zij kennis intersubjectief legitimeren, terwijl er in de kunst een scheiding bestaat tussen de producenten en de beoordelaars van kunst.²⁷ Omgekeerd zien sommigen binnen het kunstenveld de, wat zij noemen, 'academisering van de kunsten' als een bedreiging voor de autonomie van de kunstenaar, waaraan de kunsten nu juist hun legitimiteit ontlenen.²⁸

En zo zijn we, ook als het gaat om onderzoek in de kunsten, weer terug bij de spanning tussen autonomie en openbaarheid. Die spanning neemt hier de vorm aan van het eerder genoemde

kantiaanse onderscheid tussen kunst en wetenschap als twee domeinen die in laatste instantie niet tot elkaar te herleiden zijn.²⁹ Het gevolg is dat veel deelnemers aan het debat zich vooral bezighouden met abstracte kennistheoretische, methodologische en institutionele kwesties. Dat is ironisch, omdat in dit zoeken naar gedecontextualiseerde definities, demarcatiecriteria en beoordelingsmaatstaven de kunstpraktijken waarop ze betrekking hebben volledig uit het zicht dreigen te verdwijnen.

Vruchtbaarder lijkt het mij deze kunstpraktijken juist centraal te stellen. Dan doet zich de vraag voor hoe kunst en kennis zich tot elkaar verhouden. Ik stel voor deze vraag te beantwoorden vanuit een pragmatistische visie op kennis. In deze visie beginnen we pas echt na te denken als we ons voor een probleem gesteld zien. Zoals mijn collega Rein de Wilde het formuleert, is dit vaak een probleem dat zich niet voegt naar het gebruikelijke repertoire aan oplossingen.³⁰ We moeten ons dan los maken van routinematig gedrag en iets nieuws verzinnen. In de praktijk komt dat neer op het uitproberen van oplossingen en goed kijken wat werkt en waarom. Elk onderzoek, dus ook dat in de kunsten, komt zo bezien neer op een 'reflexieve conversatie met de situatie', zoals Donald Schön het in zijn boek *The Reflective Practitioner* uitdrukt. Zoals een schaker in een gegeven stelling zoekt naar de beste voortzetting, zo verhoudt het onderzoek van een kunstenaar zich tot een concrete situatie en de problemen die zich daarin voordoen.³¹ Redenerend vanuit deze pragmatistische kennisopvatting is het niet zinvol om uit te gaan van een vooraf gegeven onderscheid tussen wetenschappelijk en artistiek onderzoek. In plaats daarvan moeten we kunstpraktijken op vatten als reflexieve kennispraktijken. Een volgende stap is dan, om na te gaan hoe die kennispraktijken zich in concrete situaties ontwikkelen en hoe binnen die situaties problemen worden opgelost. Ik wil dit illustreren aan de hand van onderzoek dat ik heb gedaan naar de restauratie van een kerkorgel in het Drentse Roden.

Ademende wind

Oude kerkorgels moeten we ons voorstellen als de spiegels van hun tijd.³² De oudste instrumenten dateren uit de vijftiende eeuw, maar in Nederland viel de bloeitijd van het orgel in de periode rond 1700, toen orgelbouwers als Schnitger grote instrumenten bouwden, bijvoorbeeld in de Martinikerk in Groningen. Die instrumenten veranderden in de loop der jaren. Pijpwerk werd verwijderd of vervangen, de mechanische onderdelen in het orgel werden aangepast en de manier waarop het orgel wordt voorzien van lucht - of zoals organisten zeggen: van wind - veranderde. Tegenwoordig proberen restaurateurs orgels zoveel mogelijk terug te brengen in de staat die ze hadden toen ze werden opgeleverd.³³ Daarbij staat de orgelklank centraal. Maar hoe weten we nu of het orgel klinkt zoals in het verleden? We hebben immers geen opnames. In het Drentse Roden heb ik onderzocht hoe een team van orgelrestaurateurs dit probleem heeft opgelost bij de restauratie van een orgel uit 1780.³⁴

Voor mijn betoog concentreer ik me hier op de restauratie van de windladen en de windvoorziening. Om een orgel goed te kunnen laten klinken, moet er na het indrukken van de toets voldoende lucht naar de pijpen stromen. Hoe meer pijpen er klinken, hoe meer wind het orgel verbruikt. In de achttiende eeuw werd die luchtdruk geproduceerd met behulp van spaanbalgen die door balgentreders met de voet werden getreden. Van de balgen stroomde de lucht door houten windkanalen in het orgel naar de windlade, waar de luchttoevoer naar de pijpen wordt geregeld. De afmetingen van de windkanalen en windladen zijn van grote invloed op de orgelklank. Zijn ze te klein bemeten, dan krijgt het orgel te weinig lucht als alle pijpen klinken - het orgel is dan 'windziek'. In de dagen van Hinsz werd met dit effect gespeeld. De windvoorziening werd opzettelijk iets te klein gemaakt, wat leidde tot subtiele drukverschillen die op hun beurt de toon een licht zwevend karakter

gaven. Omdat het geluid daardoor leek op de menselijke stem, noemde men dit 'ademende wind'.³⁵

Bij de restauratie is geprobeerd de oude dimensionering van het windsysteem te herstellen en daarmee de ademende wind. Ook werden de bestaande balgen vervangen door nieuwe, die net als vroeger met de voet aangedreven kunnen worden. Bij normaal gebruik van het orgel worden de balgen vol geblazen door een elektrische motor, wat een relatief constante luchtstroom oplevert in het orgel. Worden de balgen met de voeten getreden, dan ontstaat een onregelmatigheid in de luchtaanvoer die, samen met de ademende wind, zorgt voor een levendiger toon.³⁶

Als onderdeel van mijn onderzoek ben ik als balgentreder betrokken geweest bij een cd-opname van het orgel. Hoewel het treden van de balgen eenvoudig lijkt, valt het in de praktijk tegen. Zo moet je leren hoe je je lichaamsgewicht zo geleidelijk mogelijk kunt laten drukken op de houten balken waarop je staat. Te snel indrukken levert een stoterige luchtdruk, te langzaam betekent dat er onvoldoende lucht in de balgen overblijft, waardoor in het ergste geval de orgeltoon stopt. Als het lukt, is het resultaat een orgelklank die, zoals de wetenschappelijk adviseur het uitdrukte, voor 95 procent zeker overeenkomt met wat de luisteraars in 1780 hoorden.

Bij het onderbouwen van deze claim lopen wetenschappelijke kennis, artistieke oordelen en praktische vaardigheden op een zodanige manier door elkaar, dat ze eigenlijk niet zinvol meer te onderscheiden zijn. Om de originele afmetingen van de windladen te kunnen reconstrueren, is veel onderzoek nodig naar oude bronnen. Dat kunnen geschreven bronnen zijn, maar ook andere orgels uit die tijd. Maar deze kennis staat in dienst van het reproduceren van een achttiende-eeuws artistiek ideaal, namelijk de 'ademende wind', een levendige, licht zwevende orgeltoon die in moderne orgels ontbreekt. Om die toon te kunnen voortbrengen is het nodig het oude ambacht van de

balgentreder opnieuw tot leven te brengen. Omdat er over dit ambacht nauwelijks bronnen bekend zijn, is het alleen te leren door uitproberen en goed luisteren naar de orgeltoon. Dit leren veronderstelt een organische samenwerking tussen organist, orgel en balgentreder.

Het beeld van de organist en de kunstlektor die samen onderzoek doen naar het artistieke ideaal van de 'ademende wind' maakt duidelijk hoe we een kunstpraktijk als een reflexieve kennispraktijk kunnen opvatten. Om het orgel te kunnen laten klinken als 1780 moet een reeks problemen opgelost worden. De onderzoekers kunnen daarbij niet terugvallen op routinematige oplossingen. Integendeel, zij moeten een reflexieve conversatie aangaan met de situatie. Dat wil zeggen, ze moeten leren van de contexten die ze aantreffen en deze contexten tegelijkertijd mobiliseren om hun claims te onderbouwen. Daarbij verdwijnt niet het onderscheid tussen wetenschapper en kunstenaar. Eerder krijgt het onderzoek van beiden het karakter van grensverkeer dat praktische *kennis* oplevert die zich niet laat reduceren tot vooraf afgebakende domeinen van de wetenschap of de kunst.

Maar de casus van het orgel in Roden leert nog iets anders over onderzoek in de kunstpraktijk. Het gaat bij dit type onderzoek niet alleen om het vergaren van al dan niet belichaamde kennis. Het doel van artistiek onderzoek zoals ik het hier opvat, is ook altijd een *interventie* in de artistieke praktijk.³⁷ In Roden bestond deze interventie erin dat men een orgel zoveel mogelijk heeft teruggebracht naar de staat waarin het verkeerde bij de oplevering in 1780, met als doel over een instrument te kunnen beschikken dat voldoet aan de artistieke idealen van onze tijd.³⁸

Om de claims uit het onderzoek geloofwaardig te kunnen onderbouwen, moesten de onderzoekers zich verdiepen in de oude praktijken: van orgelbouw, van orgelspelen en van balgentreden. Ze onderzochten het orgel niet alleen, ze veranderden het ook. En ze maken de resultaten van hun onderzoek op verschillende manieren publiek, door het schrijven van artikelen, door het geven van concerten en door het maken van een

cd. Al deze activiteiten zijn op te vatten als interventies, zij het in verschillende praktijken. Algemeener geformuleerd, gaat het in praktijkonderzoek voor de kunsten om onderzoek dat relevante context mobiliseert om de claims waaraan interventies in de kunstpraktijk hun werking ontleen zo geloofwaardig mogelijk te onderbouwen. Het onderscheidt zich van onderzoek naar de kunsten doordat het niet alleen reeds aanwezige contexten mobiliseert, maar ook als doel heeft om nieuwe contexten te scheppen en zo bestaande kunstpraktijken te veranderen.

Dat er grenzen zijn aan het mobiliseren van context voor een artistieke claim blijkt uit een ironische kanttekening bij het restauratieverhaal. Hoewel kosten noch moeite gespaard werden om het orgel weer te laten klinken als in 1780, bleef één contextuele factor zich te onttrekken aan de interventies van de restaurateurs. Toen het orgel werd opgeleverd, was de kerk wit gepleisterd. Door de pleisterlaag waren de muren glad en hard. Dat zorgde voor een ruime akoestiek waarin orgelklank kon opbloeien. In de jaren dertig besloot men de pleisterlaag te verwijderen om zo de bakstenen bloot te leggen waaruit de kerk is opgetrokken en het interieur een 'authentiek' uiterlijk te geven. Daardoor werd de ruimte akoestisch een stuk droger. Jarenlang bepleitte het restauratieteam het opnieuw bepleisteren van de kerk. Zo zou niet alleen het orgel, maar ook de ruimte waarin het zich bevindt teruggebracht kunnen worden in de oorspronkelijke akoestische staat. Bij een stemming in de kerkenraad werd dit echter afgewezen. Het argument: de gemiddelde kerkganger hecht meer waarde aan het gezellig onderwets ogende bakstenen interieur dan aan een 'authentiek' orgelgeluid.

Vier probleemgebieden

Het wordt tijd de balans op te maken. We hebben gezien dat het onderwerp van onderzoek in het lectoraat de kunstprak-

tijk is. Kunstpraktijken kenmerken zich tegenwoordig door een problematische spanning die voortvloeit uit het ideaal van de autonome kunstenaar die zichzelf de regels stelt en zich in vrijheid kan ontwikkelen. Deze vrijheid moet echter voortdurend bevochten worden omdat vanuit de openbaarheid waartoe de kunstenaar zich per definitie heeft te verhouden eisen worden gesteld. Dat kan de eis zijn om kunst te gelde te maken, of juist in dienst te stellen van het oplossen van maatschappelijke kwesties. Veel van de interessante kwesties in de kunst vloeien voort uit het antagonisme tussen grens en grensoverschrijding, anders gezegd uit het grensverkeer tussen kunstdisciplines onderling, tussen kunst en wetenschap en tussen kunst en samenleving. Wie onderzoek wil doen naar de problemen van de hedendaagse kunstpraktijk, doet er daarom als gezegd goed aan dit onderzoek te situeren op deze overgangszones en plaatsen van uitwisseling. Onderzoek voor de kunsten heeft altijd een tweeledig belang: het genereren van praktische kennis en het interveniëren in kunstpraktijken. Wat betekent dit alles voor de onderzoeksagenda van het lectoraat Autonomie en Openbaarheid? Ik wil een viertal probleemgebieden noemen die de komende jaren richtinggevend zullen zijn.³⁹

Een eerste kwestie betreft precies de betekenis van autonomie en authenticiteit in de hedendaagse kunstpraktijk. Zoals we hebben gezien, is authenticiteit dé geldigheidsaanspraak van esthetische uitingen. Praktijkonderzoek naar dit begrip is daarom van belang, bijvoorbeeld als het gaat om de beoordelingscriteria voor kunstuitingen. Hiermee hangt de vraag samen naar maatschappelijke succesfactoren voor kunstenaars. Welke eisen stelt de maatschappij aan kunstenaars? Hoe verhouden die zich tot kwaliteitsopvattingen van de afgestudeerde kunstenaar zelf en die binnen het kunstvakonderwijs?

Een tweede vragencomplex heeft te maken met de manier waarop kunstenaars zich verhouden tot de openbaarheid. Hoe maken zij hun kunst publiek? Maar ook: hoe 'maken' zij hun publiek? Welke rol spelen daarbij de 'creative industry' en

het 'cultureel ondernemerschap'? Wat is de betekenis van het maatschappelijke engagement van kunstenaars? Welke rol kan kunst spelen bij het creatief vormgeven van het publieke debat? Hoe kunnen digitale technologie en nieuwe media leiden tot innovaties in de kunstpraktijk en welke gevolgen heeft dat voor traditionele podia en musea?

In het onderzoek naar de eerste twee vragen is altijd de kwestie van interdisciplinariteit aan de orde. Dat begrip gebruik ik in een tweevoudige betekenis: enerzijds voor de samenwerking binnen het domein van de kunsten (beeldende kunsten en vormgeving, muziek en theater), anderzijds voor interdisciplinaire samenwerking vanuit de kunsten met andere sectoren in de cultuur en samenleving. Welke kennis en competenties worden verondersteld in interdisciplinaire samenwerking tussen kunstenaars en hoe zijn deze uitgewerkt naar verschillende beroepsprofielen en verschillende sectoren in de beroepspraktijk? Wat betekent het voor de kunst dat zij zelf meer en meer in beweging komt en daarmee grenzen overschrijdt: tussen landen, tussen culturen? Wat betekent in dat verband de internationalisering van het kunstonderwijs voor de inrichting van het curriculum?

Een laatste kernvraagstuk betreft het onderzoek in de kunsten. Om op de vorige drie vragen antwoord te kunnen geven is het nodig te reflecteren op de relatie tussen kunst en onderzoek. Hoe verhouden theorie en praktijk, denken en doen zich in het kunstenaarschap? Wat betekent het voor het kunstonderwijs dat een groeiend aantal kunstenaars hun werk beschouwt als een vorm van artistiek onderzoek, dan wel zich beweegt in het grensgebied tussen kunst en wetenschap? Hoe staan creativiteit en reflectie als gevolg hiervan in een nieuwe verhouding tot elkaar? Welke concrete samenwerking tussen universiteit en kunstvakonderwijs sluit hier het best op aan?

Grensverkeer

Het onderzoek dat binnen het lectoraat Autonomie en openbaarheid in de kunsten wordt verricht, staat primair in dienst van het Maastrichtse kunstvakonderwijs. Dat bestaat uit een Conservatorium, een Toneelacademie, een Academie voor Beeldende Kunst en een Academie voor Bouwkunst. Deze instituten leiden studenten op voor kunstpraktijken die, zoals ik duidelijk hebt gemaakt, permanent in beweging zijn. Dat is het eigene aan kunst. Wie tegenwoordig viool of cello studeert, kan via YouTube auditeren voor een Internetorkest dat optreedt in Carnegie Hall. Wie als theatermaker afstudeert, kan aan de slag in het Community Theatre, een vorm van theater maken waarbij de verhalen van de bewoners van een dorp of stadswijk het uitgangspunt vormen voor een voorstelling op locatie. Wie als beeldend kunstenaar afstudeert, moet innovatieve ideeën hebben over de manier waarop de wereld kennis kan nemen van zijn of haar kunst. Hedendaagse kunst speelt zich af in de grote wijde wereld en niet slechts in de conserverende sfeer van theaters, concertzalen en musea.

Zoals ik hiervoor heb betoogd, wil ons onderzoek naar deze veranderende kunstpraktijk niet alleen kennis vergaren, maar ook interventies plegen in die praktijk. Het lectoraat wil niet alleen onderzoek doen naar grensverkeer, maar dit grensverkeer ook zelf veroorzaken. Hoe gaan we dat doen?

Als gezegd, spelen de interessante ontwikkelingen zich niet alleen binnen maar ook *tussen* de verschillende kunstvakopleidingen. Het lectoraat wil daarom nadrukkelijk mee vorm geven aan het grensverkeer dat hier op gang begint te komen. We doen dat door het regelmatig organiseren van een interfacultair colloquium waarin kwesties die samenhangen met interdisciplinariteit aan de orde kunnen komen. Daarnaast denkt het lectoraat mee over de ontwikkeling van een nieuwe

bacheloropleiding 'interdisciplinary arts', een opleiding waarin studenten van meet af leren meerdere kunst disciplines te combineren. Ten slotte werkt het lectoraat samen met de kunstfaculteiten aan een interfacultaire minor die studenten wil leren een essay te schrijven.⁴⁰

Een vorm van grensverkeer die steeds belangrijker wordt, is die tussen het kunstvakonderwijs en de universiteit. Op tal van plekken in binnen- en buitenland wordt geëxperimenteerd met opleidingen - veelal masterprogramma's - die zich positioneren tussen universiteit en HBO in. Het lectoraat is nauw betrokken bij de ontwikkeling door de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van een master Artistic Research. Dat die master niet zonder slag of stoot tot stand komt, bewijst dat het bestaande Nederlandse onderwijslandschap nog niet berekend is op deze hybride onderwijsvorm. Maar zoals u uit mijn verhaal hebt kunnen opmaken, zijn er goede argumenten om hierin verandering te brengen. Behalve bachelor- en masteropleidingen die zich tussen universiteit en kunstvakonderwijs in positioneren, is er in Nederland sinds enkele jaren de mogelijkheid te promoveren in de kunsten.⁴¹ Ons kenniskringlid Krien Clevis is een van deze nieuwe promovendi.

Een laatste vorm van grensverkeer waarbij het lectoraat intensief betrokken wil zijn, is die tussen het kunstvakonderwijs en het werkveld, zowel in de stad Maastricht als daarbuiten. In het kader van de gelden die door de Stichting Innovatie Alliantie beschikbaar zijn gesteld, is op initiatief van Karel Janssen van het Expertisecentrum Creative City een groot project gestart rond innovatie in de podiumkunsten. Behalve de Toneelacademie en het Conservatorium zijn daarbij zes Maastrichtse podiuminstellingen betrokken: Opera Zuid, Theatergroep Het Vervolg, het Limburgs Symphonie Orkest, Het Huis van Bourgondië, muziek- en klankwerkplaats Intro In Situ en jeugd- en jongerentheater Het Laagland. Binnen het lectoraat zoekt Ruth Benschop naar innovatieve methodieken om middels kleinschalige experimenten te komen tot vernieuwing

en samenwerking tussen deze partners. Ten slotte is het lectoraat een van initiatiefnemers van een conferentie waarin wetenschappers, kunstenaars, beleidsmakers en ondernemers nadenken over de uitdaging die Maastricht zich onlangs stelde: om in 2018 culturele hoofdstad van Europa te zijn.⁴²

Dankwoord

Dames en heren, aan het eind van mijn rede gekomen wil ik graag nog enkele woorden van dank spreken. Zo'n vijftien jaar geleden maakte ik de overstap van de muziekjournalistiek in de Randstad naar de universiteit van Maastricht om er te promoveren op de kunst van het reizen. Dat ik mij nu kan bezighouden met het reizen van de kunst, over grenzen heen, beschouw ik als een groot voorrecht. In het 'tussenland' tussen universiteit en kunstscholen voel ik mij thuis.

Beste Rein, als er iemand is die ik moet bedanken voor het feit dat ik nu hier sta ben jij het. Vijftien jaar geleden adviseerde je me te solliciteren naar een aio-plaats aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen. Ik heb er geen spijt van dat ik je advies heb gevolgd. Je hebt me geleerd wat het betekent om academisch onderzoek te doen: twijfelen aan de kwaliteit van je werk is goed, maar uiteindelijk moet je stelling durven nemen. Het meest bewonder ik in jou je vermogen om je kritiek op stukken altijd te verbinden met creatieve ideeën om ze beter te maken. Daarmee heb je mij op beslissende momenten geholpen mijn eigen gedachten vorm te geven.

Beste Maarten, toen je mij twee jaar geleden vertelde dat je gevraagd was om kunstlector te worden in Maastricht, heb ik mijn best gedaan je ervan te overtuigen dat dat een hele mooie baan is. Je deed het, maar maakte ook duidelijk dat het tijdelijk zou zijn. Voor het feit dat je mij als associate lector en later als opvolger zag, wil ik je bedanken. Met enige weemoed kijk ik terug op de periode dat we samenwerkten. Je humor en je vermogen te relativeren, maar ook je belezenheid en scherpte zijn voor mij een voorbeeld.

Geachte College van Bestuur van Hogeschool Zuyd, ik dank u voor het vertrouwen dat u door mij te benoemen in mij stelt. Het is mij een genoegen te werken in een onderwijsinstelling

waarin aan het onderwijs in de kunsten een zo centrale plek is gegeven.

Geachte directeuren van het KUO, beste Harrie, Leo en Niek, ik wil jullie bedanken voor de grote betrokkenheid die jullie tonen bij het werk van het lectoraat. Ik hoop van harte dat we onze samenwerking in de komende tijd verder kunnen verdiepen, zowel onderzoeksinhoudelijk als wat betreft de vernieuwing van het onderwijs.

Het mooie van een nieuwe baan is, dat je er heel veel nieuwe collega's bij krijgt. In het afgelopen jaar heb ik velen van jullie al leren kennen: collega-lectoren, docenten en medewerkers. Ik zie uit naar onze samenwerking in de komende jaren en ik wil jullie nu al danken voor wat ik nog van jullie zal leren. Mijn collega's van de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen wil ik danken voor het enthousiasme dat jullie door je aanwezigheid hier tonen voor de samenwerking tussen universiteit en kunstvakonderwijs.

Ik dank mijn vrienden en familie voor het feit dat ze de reis naar Maastricht hebben gemaakt om hier met mij te zijn. Sommigen van jullie zijn al heel lang mijn reisgenoten, is het niet in letterlijke, dan toch in figuurlijke zin. Voor dat samen optrekken ben ik jullie dankbaar. Mijn vader kan hier niet meer zijn, mijn moeder gelukkig wel. Ik wil jou danken voor onze gesprekken en je nieuwsgierigheid naar hoe het nu zit in de kunst en in de filosofie. Mijn broers Hans en Eric Jan zullen er wel van schrikken, maar zo vaak heb ik niet de kans om te zeggen dat jullie belangrijk voor me zijn, zeker niet met zoveel mensen erbij.

Stijn, dankzij jou weet ik dat er nog zoveel andere muzikale werelden bestaan dan die van Bach. En Bernike, jij bent het aardse contrapunt in mijn leven. Het werk zit er voor even op, er is weer tijd om met z'n drieën muziek te maken.

Ik dank u voor uw aandacht.

Noten

- ¹ Geciteerd in Peters, P. (1990). Schubert in de South Bronx. Kids of Survival verbeelden de Winterreise. *Mens en Melodie*, 1990(3): 172.
- ² Youens, S. (1991). *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca: Cornell University Press.
- ³ *Ibid.*, 279.
- ⁴ *Ibid.*, 159. Voor een uitgebreide studie naar de praktijk en betekenis van het burgerlijk wandelen rond 1800, zie ook Koenig, G. M. (1996). *Eine Kulturgeschichte des Spazierganges: Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850*. Wien [etc.], Boehlau.
- ⁵ Sennett, R. (2008). *De ambachtsman. De mens als maker*. Amsterdam: Meulenhoff, p. 78 e.v..
- ⁶ "Het kunstwerk wordt een soort boei op zee," schrijft Sennett, "maar anders dan een zeeman stippelt de kunstenaar zijn eigen koers uit door die boeien zelf te maken" (Sennett, 2008: 86).
- ⁷ De kunsthistoricus Ernst Gombrich merkt in zijn befaamde boek *The Story of Art* op dat in de benaming van die instituten de behoefte naar voren komt van Italiaanse kunstenaars uit de zestiende eeuw, die zich als eersten verzamelden in academies, om zich te meten met de grote denkers en kunstenaars van de Griekse oudheid. (Gombrich, E. (2006). *The Story of Art*. [Pocket edition]. Oxford: Phaidon).
- ⁸ Geciteerd in Williams, R. (2004). *Art Theory. An historical introduction*. Oxford: Blackwell, p. 99 e.v.
- ⁹ De omslag naar het ideaal van de autonome kunst is uiteraard vele malen complexer dan in het bestek van deze rede kan worden uiteengezet. Eeuwenlang had representatie, opgevat als een vorm van nabootsing, als het bepalende kenmerk van kunst gegolden. De rol van de kunstenaar was het om de objectieve kenmerken van de wereld als het ware te spiegelen. Vanaf het einde van de achttiende eeuw vindt een verschuiving plaats naar een esthetiek die voortkomt uit het verlangen naar individuele expressie. Niet langer vormde het zo natuurgetrouw mogelijk afbeelden van de werkelijkheid het ideaal, maar het zo waarachtig mogelijk uitdrukken van de subjectieve, innerlijke wereld van de ervaring. Een van de eersten die deze radicaal nieuwe artistieke ambitie verwoordde, was de dichter William Wordsworth, die in het voorwoord van zijn *Lyrical Ballads* schreef dat

“poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” (geciteerd in Neill, A. & A. Ridley. (1995). *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*. Boston: McGrawhill, p. 23). Een klassieke studie van de romantische kunsttheorie is Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.

- ¹⁰ “Men hoopt de eigenheid van het kunstenaarschap vast te leggen, maar doordat die eigenheid er nu net uit bestaat dat niets vastligt, heft men die in wezen juist op.” Winkel, C. van. (2007). *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, p. 81.
- ¹¹ Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- ¹² Dat dit culturele kapitaal niet zelden omgekeerd evenredig samenhangt met economisch kapitaal, blijkt volgens Bourdieu uit het feit dat jonge, universitair geschoolde leraren een laag inkomen combineren met een voorliefde voor twaalftoonsmuziek, terwijl goedverdienende managers eerder “An der schönen, blauen Donau” van Johann Strauss jr. zullen noemen wanneer hen wordt gevraagd naar hun muzikale voorkeur. Zie Bourdieu, 1984: 260 e.v.
- ¹³ “Twee, op de autonomie-ontwikkeling gerichte, positieve vrijheden zijn te beschouwen als het fundament van cultureel ondernemerschap: de vrijheid van het maken en tonen van kunst én de vrijheid van het ondernemen. In een kunsteeconomisch proces komen deze twee vrijheden tezamen.” Hagoort, G. (2007). *Cultureel ondernemerschap. Over het onderzoek naar de vrijheid van kunst maken en de vrijheid van ondernemen*. Oratie 6 juni 2007. Vakgebied Kunst en economie / Cultureel Ondernemerschap. Universiteit Utrecht / Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, p. 7.
- ¹⁴ Het begrip ‘creatieve industrie’ sluit aan bij het gedachtegoed dat Richard Florida ontwikkelde in zijn baanbrekende studie naar de ‘creatieve klasse’. Menselijke creativiteit wordt een steeds belangrijk economische grondstof, is zijn stelling. Het vermogen van kenniswerkers zoals wetenschappers, ingenieurs, kunstenaars en ontwerpers om met nieuwe ideeën te komen en betere manieren te vinden om dingen te doen en te maken, vormt in toenemende mate de bron van economische vooruitgang, betoogt Florida. Zo doen steden waar de ‘creatieve klasse’ een groot aandeel heeft in

de beroepsbevolking het economisch over het algemeen beter dan steden waar dit niet zo is. Zie: Florida, R. (2004). *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books. Abbing (2002) neemt een andere positie in als het gaat om de relatie tussen kunst en economie. Volgens hem staat de onzelfzuchtige houding die eigen zou zijn aan het kunstenaarschap op gespannen voet met de eis van commercialiteit die verbonden is met een markteconomie. (Abbing, J.R. (2002) *Why are artists poor? The relentless economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.)

¹⁵ Najand, S. (2006). Naar een nieuw cultureel burgerschap - De nieuwe culturele burger wordt niet geboren, maar gecreëerd. *Boekman* 18 (69), 37-41.

¹⁶ Zie bijvoorbeeld Kattenbelt, C., P. de Kort, F. Mineur en L. Swinkels (red.). (2006). *Theater & Openbaarheid*. Amsterdam/Maastricht: Theater Instituut Nederland/Hogeschool Zuyd.

¹⁷ Het feit dat wij nog zo vanzelfsprekend denken in afgebakende tegenstellingen zoals die tussen kunstdisciplines onderling, maar ook tussen kunst en wetenschap, kunst en politiek, kunst en samenleving, denken en doen, het eigene en het andere, ziet Doorman als onderbouwing voor zijn stelling dat wij nog steeds gevangen zijn in een manier van spreken en handelen die zijn oorsprong vindt in de romantiek en die hij aanduidt met de term 'romantische orde'. Doorman, M. (2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, p. 169.

¹⁸ Doorman, 2004: 149.

¹⁹ Zie voor een inleidend overzicht bijvoorbeeld Warburton, W. (2003). *The Art Question*. London: Routledge.

²⁰ Williams, 2004: 194.

²¹ De brug is hier niet alleen in letterlijke zin een middel tot grensverkeer tussen de rive gauche en de rive droite, maar is dat ook in overdrachtelijke zin tussen kunst en omgeving.

²² In de muziek is de wijze waarop het verleden wordt hernomen in hedendaagse kunstpraktijken bij uitstek complex. Naast de citaatmuziek van Luciano Berio uit de jaren zestig, kennen we de 'retrostijl' van componisten als Arvo Pärt die verwijst naar middeleeuwse idiomem en de postmoderne collagetechniek van Alfred Schnittke. Niet alleen muziek, maar ook uitvoeringspraktijken uit het

verleden vormen een bron van inspiratie voor musici die daarmee recht willen doen aan de historische context van de muziek die ze spelen.

²³ In zijn vroegste werk uit de jaren zestig gebruikte Reich zelfgemaakte geluidsopnames. In *It's gonna rain* uit 1965 is dat een opname van een straatprediker, die hij op twee taperecorders afspeelde. Door met zijn duim de spoel van een van de recorders langzamer te laten draaien, ontstond een faseverschil. Door geluid van de twee uit fase lopende recorders opnieuw op te nemen en deze opnames volgens dezelfde techniek opnieuw uit fase te laten lopen, ontstaat in stappen een geluidspatroon waarin de oorspronkelijke opname niet meer te herkennen is. Reich werkte deze vondst van het 'geleidelijke proces' in de muziek verder uit in zijn composities uit de jaren zeventig en tachtig. Door vaste melodische en ritmische patronen ten opzichte van elkaar te verschuiven, ontstaat een complexe klankwereld. De centrale gedachte achter deze manier van componeren is dat de luisteraar het proces van faseverschuivingen goed kan volgen, maar dat de klinkende resultaten van dit proces telkens nieuw en verrassend zijn. Reich heeft deze uitgangspunten beschreven in zijn artikel 'Music as a Gradual Process' dat opgenomen is in Reich, S. (2002). *Writings on music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.

²⁴ Van doorslaggevend belang zijn de veranderingen in het overheidsbeleid ten aanzien van de relatie tussen universiteiten en hogescholen, waarbij de rigide tweedeling ter discussie staat. Dit is deels een gevolg van de invoering van de bachelor-master structuur. Steeds meer kunsthogescholen bieden studenten de mogelijkheid om een mastergraad te behalen. Daarnaast is de instelling van HBO-lectoraten een manier om de positie van het (praktijk)onderzoek binnen de hogescholen te versterken. In het verlengde van deze ontwikkelingen zijn er in Nederland en Vlaanderen initiatieven om te komen tot promoties in de kunsten. Voor een overzicht van de institutionele achtergronden van het debat, zie Helden, G.J. van. (2007). 'Academisering van het kunstonderwijs in Nederland en Vlaanderen in internationaal perspectief. Vijf jaar Faculteit der Kunsten Universiteit Leiden.' In: *Thema*, 2(07), 4-14.

²⁵ Borgdorff, H. (2007). The Debate on Research in the Arts. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(1), January 2007, pp. 1-17.

- ²⁶ Zie bijvoorbeeld Scrivener, P.G. (2002). *The Art Object does not Embody a Form of Knowledge*. www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/; Borgdorff, H. (2004). *On Theory, Practice and Research in Professional Art Academies*. *The Reflexive Zone – Research into Theory in Practice*. Utrecht: HKU, pp. 117-124; Hannula, M.J., Suoranta, J. et.al. (2005). *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Helsinki/Gothenburg: Academy of Fine Arts/University of Gothenburg; Lesage, D. & K. Busch (eds). (2007). *A Portrait of the Artist as a Researcher*. *The Academy and the Bologna Process*. *AS Mediatijdschrift*, 179-2007.
- ²⁷ Zo betoogde de wetenschapsfilosoof Gerard de Vries tijdens een workshop over artistic research, in 2004 georganiseerd door de Rijksacademie van Beeldende Kunsten, dat het beslissende verschil tussen wetenschappelijk onderzoek en onderzoek in de kunst daarin bestaat, dat wetenschappelijke kennis pas geldig kan zijn als zij circuleert in internationale netwerken van wetenschappelijke gemeenschappen, terwijl de resultaten van kunstproductie niet in een dergelijke intersubjectieve toetsing gelegitimeerd hoeven te worden om aanspraak te kunnen maken op geldigheid (Vries, G. de. (2004). *Beware of research*. [recorded and edited version of the workshop talk]. Workshop on Artistic Research, Rijksacademie van Beeldende Kunsten, 7 februari 2004, Amsterdam. Beschikbaar op: <http://www.lierboog.dds.nl/workshop.doc>).
- ²⁸ Winkel, C. van. (2006). *Flexibele multipliciteiten*. *Het discours over onderzoek in de kunst*. *De Witte Raaf*, nr 122 juli-augustus 2006, p. 5.
- ²⁹ Zie bijvoorbeeld Cobussen, M. (2007). *The Trojan Horse*. *Epistemological Explorations Concerning Practice Based Research*. *Dutch Journal for Music Theory*, 12(1), pp. 18-33.
- ³⁰ Wilde, R. de. (2001). *De kenniscultus*. *Over nieuwe vormen van vooruitgangsgeloof*. [Rede in verkorte vorm uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Wijsbegeerte aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Universiteit Maastricht op vrijdag 22 juni 2001.] Maastricht: Universitaire Pers Maastricht, p. 20.
- ³¹ Schön, D.A. (1991). *The Reflective Practitioner*. *How Professionals Think in Action*. Aldershot: Ashgate, p. 104.
- ³² Snyder, K. J. (ed) (2002a). *The Organ as a Mirror of Its Time*. *North European Reflections, 1610-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- ³³ Het debat over orgelrestauratie is sterk beïnvloed door de historisch

geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Deze uitvoeringspraktijk ontstond in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw. Pioniers als Harnoncourt, Leonhardt en Brüggemonden dat de toen bestaande uitvoeringspraktijk geen recht deed aan met name de muziek uit de barok en daarvoor. Zij deden onderzoek naar de bronnen en speelden op historische instrumenten of kopieën daarvan. Voor een inleiding zie Fidom, H. (ed.) (2000). *Het orgel: een historisch instrument. Vier lezingen over historiserende orgelbouw*. Groningen: Stichting Groningen Orgelland.

³⁴ In 1780 werd daar in de Catharinakerk een orgel opgeleverd door de befaamde orgelbouwer A.A. Hinsz. Hinsz was een leerling van Schnitger en hij had inmiddels heel wat orgels op zijn naam staan. Het orgel in Roden kon worden gebouwd door een legaat van de bewoners van de nabijgelegen borg De Mensinghe. In de jaren dertig en vijftig van de vorige eeuw werd het orgel gerestaureerd, waarbij de frontpijpen werden vervangen. Het meeste pijpwerk bleef echter in tact - ironisch genoeg omdat de arme gemeenschap geen geld had voor ingrijpende aanpassingen -, en dat maakt het tot een waardevol instrument. Eind jaren negentig besloot men het orgel nogmaals te gaan restaureren. In een hechte samenwerking tussen de rijksorgeladviseur, de orgelbouwer en de vaste organist heeft men bij deze restauratie geprobeerd het orgel zoveel mogelijk terug te brengen de oude staat van 1780. Voor meer details over de geschiedenis van het orgel en de opeenvolgende restauraties van het orgel, zie Nes, A. van & H. Boerema. (eds). *Het Hinsz-orgel in de Catharina-kerk te Roden*. Roden: Stichting tot Behoud van het Hinsz-orgel te Roden.

³⁵ Tuinstra, S. (2006). Restauratiefilosofie. In: Nes, A. van & H. Boerema. (eds). *Het Hinsz-orgel in de Catharina-kerk te Roden*. Roden: Stichting tot Behoud van het Hinsz-orgel te Roden.

³⁶ Mijn collega Karin Bijsterveld heeft overtuigend betoogd dat we muziekinstrumenten kunnen opvatten als technologische artefacten (Pinch, T. & K. Bijsterveld. (2004). Sound Studies: New Technologies and Music. *Social Studies of Science* 34(5), 635-648). Door het orgel te bestuderen als een technologie waaraan generaties gebruikers betekenis gaven, komen we meer te weten over het amalgaam van sociale, geografische, culturele en economische factoren die het instrument maakten tot wat het nu is. We kunnen het orgel ook

opvatten als een knooppunt in een hybride netwerk van materiële objecten, praktische vaardigheden, wetenschappelijke kennis en artistieke idealen. In dit netwerk zijn materiële en immateriële elementen, kunst en wetenschap niet netjes van elkaar gescheiden, maar onderling verweven. Het artistieke ideaal van een levendige toon bijvoorbeeld, spiegelt zich in de mathematische proporties van de windkanalen. Het treden van de spaanbalgen vraagt om een heel eigen techniek die je al doende moet leren.

³⁷ Ik dank Jo Wachelder voor dit inzicht.

³⁸ De Amerikaanse musicoloog Richard Taruskin (1995) heeft gewezen op de ironie in het streven van de historische uitvoeringspraktijk naar een zo getrouw mogelijke reconstructie van het verleden. In zijn essay 'The Pastness of het Presence and the Presence of the Past' betoogt hij dat de 'historische' uitvoeringspraktijk in weerwil van haar aandacht voor het verleden in feite de meeste moderne uitvoeringsstijl is die we kennen. (Taruskin, R. (1995). *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press).

³⁹ Het onderzoek dat op dit moment wordt uitgevoerd door de zes leden van de kenniskring van het lectoraat sluit aan bij een of meerdere deze thema's.

⁴⁰ Dat aandacht voor schrijf- en presentatievaardigheden geen overbodige luxe is, bleek uit een recent onderzoek het ROA in opdracht van bureau Kunstenaars & Co. Maar liefst 70 procent van de afgestudeerden in het kunstvakonderwijs zegt deze vaardigheden onvoldoende te beheersen. Zie Coenen, J. (2008). *De arbeidsmarktsituatie en competenties van afgestudeerden van het Nederlandse kunstvakonderwijs in internationaal perspectief (REFLEX)*. Researchcentrum voor Onderwijs en Arbeidsmarkt (ROA). ROA - Technical Report 2008/3.

⁴¹ Het leeuwendeel van deze promovendi doet dit binnen docARTES, een samenwerkingsverband tussen de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden, het Orpheus Instituut in Gent, het Conservatorium van Amsterdam en het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, en PhDArts, een samenwerkingsverband tussen de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Daarnaast hebben de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) en het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving, en Bouwkunst

(Fonds BKVB) in december 2008 geld beschikbaar gesteld om de promotietrajecten van twee beeldend kunstenaars te financieren.

⁴² Ik dank Ruth Benschop, Maarten Doorman en Bernike Pasveer voor hun commentaar op een eerdere versie van deze tekst.

