

Onderzoek in de kunst is experimentele kunst

Een aantal recente ontwikkelingen in vooral het hoger kunstonderwijs in geheel Europa hebben het denken over, zowel als de praktijk van onderzoek in de kunst in een stroomversnelling gebracht. De achterliggende reden is eenvoudig: academisch hoger onderwijs, technisch zowel als zuiver wetenschappelijk, kan slechts aanspraak maken op de titel academisch, voorzover het gesteund is op wetenschappelijk onderzoek en voorzover binnen die instellingen ook eigen onderzoek plaatsgrijpt. Onderwijs dat vooral bestaat uit het aanleren van vaardigheden is om die reden dan ook niet academisch: het is ambachtelijk. In heel wat Europese landen heeft men ervoor geopteerd -mede naar angelsaksisch model- ook het hoger kunstonderwijs onder te brengen in het academisch onderwijs. En, precies hiermee heeft men zich naast hilarische toestanden -is het 'doceren' van piano, trompet of viool niet lachwekkend?- onvermijdelijk een groot probleem op de hals gehaald. Dat probleem geldt alle sectoren van het artistiek onderwijs: beeldende kunst, muziek, performing arts evenals voor literatuur, waarvoor evenwel zo goed als nergens een opleiding bestaat... Sedert enkele jaren is onderzoeksbekwaamheid een van de onderwijsdoelstellingen geworden en wordt geleidelijk aan ook de promotie op proefschrift (het doctoraat) een conditio sine qua non voor het verkrijgen van een vast docentschap in de instellingen voor hoger kunstonderwijs.

Onderzoek *in* de kunst is natuurlijk niet hetzelfde als onderzoek over kunst. Dit laatste immers, is het domein van de kunstwetenschap, sedert jaren een vast bestanddeel van onze universitaire opleidingen. Het academische daarvan wordt zelden betwijfeld, ook al kan die kunstwetenschap in haar aanspraken op wetenschappelijkheid worden betwist op grond van het artefaktische van haar studieobject. Het betreft immers artefakten van de mens zelf waarop dat onderzoek maar al te vaak een rechtstreekse invloed heeft.⁽¹⁾ Die betwistingsgrond nadert het evidente wanneer kunstenaars -vooropgesteld dat ze daartoe enige competentie zouden hebben- kunstwetenschap zouden gaan beoefenen. Het subjeet-object onderscheid wordt dan dermate vaag, dat de onderzoeksresultaten louter egotisch kunnen worden. Een kunstenaar kan zijn eigen werk wel degelijk en volstrekt legitiem als onderwerp nemen van allerlei bespiegelingen, maar nooit kan het een valabel onderwerp zijn van academisch onderzoek. Het is duidelijk dat met het academisch maken van het kunstonderwijs niet kan zijn bedoeld het te koppelen aan, laat staan te versmelten met de kunstwetenschappen. Blijft de hamvraag: onderzoek in de kunst.

Onderzoek impliceert automatisch dat er iets is wat wordt onderzocht en ook, dat er omtrent dat iets een vraag, een probleem bestaat. Maar, niet eender wat kan onderwerp van onderzoek zijn: de vereiste dat er een rationele methode van onderzoek bestaat en dat de resultaten een verifieerbaar verschil uitmaken zal zich zeker opdringen. In tweede instantie komt daarbij dat datgene wat wordt onderzocht ook problematisch moet zijn en dat het probleem ook een aantoonbaar belang moet hebben. Dat belang moet beslist dat van het individu van de onderzoeker overstijgen. De schilder die worstelt met het perspectief, de komponist die gewrongen zit met problemen van orkestratie... hij zoekt wel, maar onderzoekt niet. Dat is en blijft een fundamenteel onderscheid. Het scheppen van kunst, de beoefening ervan, hoe voortreffelijk ook, kan men niet zomaar laten samenvallen met het onderzoek in de kunst. Kunst en onderzoek vallen niet samen maar kunnen wel samengaan.

Kunst nu, die niet problematisch is, kunst die dus niet iets onderzoekt, kan mijns inziens

node kunst worden genoemd, omdat ze zich dan tot louter reproductieve, hooguit wat interpretatieve, ambachtelijkheid zou beperken. Hierbij worden we genoopt een ietwat meer restriktieve definitie van het kunstbegrip te hanteren dat wat in de common sense opvatting gebruikelijk is. De kunstenaar die zich tot ambachtelijkheid beperkt is dan zoiets als een laborant die geheel volgens de recepten, regels en rituelen, kolven, weegschalen en reagentia hanteert, maar dat zou doen zonder vraagstelling, zonder enig hem duidelijk doel. Of, zoals een musicus die zo goed als mogelijk via zijn motoriek, al dan niet bemiddeld via een speeltuig, een gegeven partituur poogt te verklanken ter verstrooing van zijn medemens. Relevante kunst, kunst met een relevante probleemstelling, is dan ook, in de lijn van deze redenering, van nature uit experimenteel. Het probleem, de vraag, is haar belangrijkste drijfveer. Wat dit betreft is er dan ook geen enkel fundamenteel verschil tussen kunst en wetenschap. Het grote verschil zit enerzijds in de rigiditeit van de onderzoeksmethode en anderzijds in de aard van de problemen die in kunst worden onderzocht. Wat het eerste betreft, de rigiditeit van de onderzoeksmethode, wijzen we erop dat de experimentele kunstwereld in de laatste kwarteeuw heel wat vooruitgang heeft geboekt en wel degelijk aansluit bij methodes van eigentijds wetenschappelijk onderzoek. Getuige daarvan het bestaan van wetenschappelijke tijdschriften zoals de 'Computer Music Journal', 'Leonardo', 'Organised Sound'...(2). Wat het laatste betreft, de aard van de onderzochte problemen- hebben die problemen in allereerste plaats te maken met wat ik -ruim opgevat- expressie zou willen noemen. Experimentele kunst zoekt naar en ontwikkelt expressiemiddelen. Worden de onderzoeksresultaten belangwekkend genoeg bevonden, dan worden de artistieke resultaten waarin zij zijn ingebed gewoonweg kunst. De loutere hantering van expressiemiddelen, hoe nieuwerwets ook, volstaat hier geenszins om van onderzoek te spreken. Deze expressiemiddelen kunnen erg individueel en specifiek zijn, maar, evenzeer algemeen bruikbaar en relevant voor vele anderen die met gelijkaardige expressieproblemen te maken hebben. De ontwikkeling van expressiemiddelen gebeurt inderdaad in allereerste plaats binnen de kunst zelf. Alleen binnen de kunst zelf immers, kunnen zij worden geevalueerd. Tenminste, wanneer het om experimentele kunst gaat.

Wie nu in deze kontekst expressie te eng opvat, begrijpt ons niet goed: expressie is geenszins het unieke terrein van de kunst! Ook een wetenschappelijk onderzoeker moet uiteindelijk expressiebekwaam zijn, zoniet kan hij niet eens zijn onderzoeksresultaten naar voor brengen op het forum waarbinnen hij uiteindelijk wordt afgetoetst. Voor de 'leesbaarheid' van zijn expressie is uiteraard communicatiebekwaamheid noodzakelijk. In het geval van wetenschap is daarbij een zo groot mogelijke eenduidigheid wenselijk. Wanneer het echter gaat om expressie van affekten en/of concepten, dan is in eerste plaats vereist dat die expressie bij diegenen tot wie zij gebeurlijk is gericht, ook affekten en/of concepten weet op te roepen. Eenduidigheid is hier niet noodzakelijk een vereiste, hoewel er een hoge mate van gelijklopendheid kan bestaan. Dat die bestaat blijkt overigens uit het simpele feit dat heel wat kunstuitingen door grote groepen mensen op een gelijkaardige wijze worden geduid. Een requiem is geen vrolijke dansmuziek.

Kunst is als het ware voor-talig omdat zij de konventionele semantiek vooraf gaat of minstens verlegt. Daarom kan haar syntax ook niet in een systeem van vaste regels worden vastgelegd, laat staan voorgeschreven. De voortaligheid van artistieke expressie maakt dat zij als kunst per definitie begaan moet zijn met een zoeken naar een adequate syntax en daarin alleen al experimenteel moet zijn. Die adequate syntax komt in eerste plaats tot uiting in de samenhang van de vorm: de architectuur van het kunstwerk. Welkdanige vorm ook, kan slechts worden getoond en gegeven, door realisatie in een materieel of energetisch substraat. De produktie van vorm in dit substraat vergt van dit laatste opnieuw een zekere geschiktheid die niet a priori is gegeven. Onderzoek in de

kunst is dan ook in de eerste plaats begaan met de ontwikkeling van substraten of middelen, waarin en waarmee de syntax zo optimaal mogelijk realiseerbaar is. Uiteraard behoort ook het experimenteel onderzoek naar bewerkingsmogelijkheden van die substraten, inclusief de ontwikkeling van werk- en speeltuigen, tot dit onderzoek in de kunst.

Het grote verschil tussen wetenschappelijk onderzoek en onderzoek in de kunst, schuilt hierin dat dit laatste onderzoek geen samenhangende theorie bouwt waarbinnen en in functie waarvan aanvankelijke hypotezen als stellingen worden bewezen. Het onderzoek in de kunst, of, de experimentele kunst, hoeft niets te bewijzen. Het moet aantonen, demonstreren, mogelijkheden verruimen en, zo mogelijk, overtuigen.

Nu kan natuurlijk opgeworpen worden dat dit soort artistiek onderzoek geheel overbodig is, aangezien de kunst in vroegere tijdvakken ook niet hand in hand ging met artistiek onderzoek. Dit nu, betwijfelen we ten zeerste. Meer nog, we zijn van mening dat tot een heel eind in de 19e eeuw, een substantieel deel (en dan in eerste plaats dat deel waarmee ook vandaag de geschiedenissen van de kunst worden gestoffeerd) van de kunstproductie in kiem wel degelijk gesteund was op onderzoek maar dat die band, in de 19e eeuw grotendeels is verloren geraakt onder druk van de algehele kapitalisering van de kunstproductie, waarbij deze in hoge mate tot vulgaire en reproduceerbare koopwaar is geworden. De vermarkting van de kunst. Inderdaad, het is beslist niet in het maakwerk van Johann Strauss noch in de productie van Jimmy Hendrickx, Herman van Veen of RadioHead (de voorbeelden zijn volstrekt arbitrair geplukt uit de kommerciële muziek) dat we een gedreven artistiek onderzoek kunnen ontwaren. Het is toch minstens aberant te noemen dat uitgerekend waar de eigentijdse mens zich uitdrukt, hij dat zou doen door imitatie van overgeleverde voorbeelden (de lijkencultuur van de klassieke muziekwereld) en onder gebruikmaking van werktuigen en expressiemiddelen stammend uit een verleden, waarin er nog wel onderzoek in de kunsten was.(de orkesten en traditionele instrumenten). Een gezonde eigentijdse cultuur ontwikkeld zelf de expressiemiddelen adequaat voor haar expressieve behoeften en daarvoor is permanent onderzoek in de kunsten essentieel. Het op reproductie gerichte historicisme staat aan de vooravond van zijn opdoeking. We zijn daar niet rouwig om.

Wil men ruimte scheppen voor echt onderzoek in de kunst, dan is de eerste voorwaarde daartoe het scheppen van permanente kunstlaboratoria: vrijplaatsen vanwaaruit experimentele kunst aansluiting kan vinden bij haar eigentijdse omgeving en de middelen die zowel door wetenschap als technologie binnen die omgeving worden aangereikt. Het belang van die bruggen en de interdisciplinariteit die ervoor noodzakelijk is kan niet genoeg worden beklemtoond: het is toch ziekelijk en aberant dat het gros van alle kanonieke expressiemiddelen waarvan de hantering in onze onderwijsinstellingen nog ambachtelijk wordt onderwezen, stammen uit historische tijdvakken die minstens een tot vijf eeuwen achter ons liggen. Alsof die eigen tijd geen middelen en inzichten zou voortbrengen die als basis kunnen dienen voor heel wat adequater expressiemiddelen... Voor wie dit niet direkt in zijn algemeenheid doorheeft, komt het erop neer dat we ons terdege afvragen hoe en waarom onze conservatoria nog steeds onderricht geven in het bespelen van violen, fagotten, hobo's, en slechts bij uitzondering in de hantering van eigentijdse muzikale expressiemiddelen, laat staan in hun bouw en ontwikkeling.

Utopisch denkend, geloof ik dat het integrale hoger kunstonderwijs zou moeten samenvallen met een conceptie van dergelijke permanente laboratoria. Nu bestaan zo'n labo's in eerste aanzet wel. Onze kennis terzake is beperkt tot het domein van de muzikale expressiemiddelen, een gebied waarvoor met mondjesmaat in de laatste jaren

door de overheid in geheel Europa middelen werden vrijgemaakt. Dat is uiteraard een logisch gevolg van de uitvoering van de Bologna akkoorden, waarbij alle academisch onderwijs aan onderzoek -en dus aan middelen daarvoor- moet worden gekoppeld. Een voorlopersrol wat dit betreft en beperkt tot het muzikale domein speelde beslist de Gentse Stichting Logos, waar al meer dan veertig jaar gewerkt wordt aan bouw en ontwikkeling van nieuwe instrumenten, inclusief een geheel robotorkest. In Nederland werd op het vlak van elektronische interfaces pionierswerk gedaan door het Amsterdamse STEIM en er zijn uiteraard ook voorbeelden in Frankrijk en Duitsland.

Voorlopig echter, wil ik alleen pleiten voor zulke laboratoria als academische eilandjes, als vertrekpunt van onderzoek in de kunst, die daarbij uitsluitend als experimentele kunst is verstaan.

dr.Godfried-Willem Raes

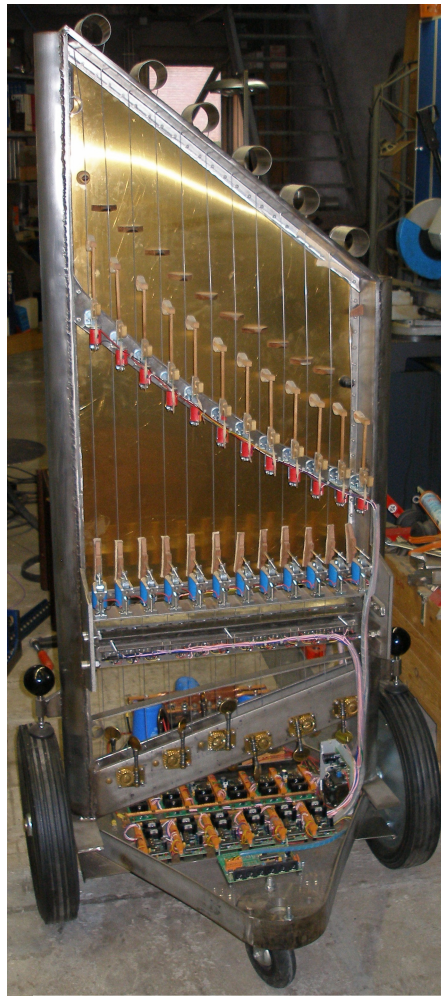
Een eerste beknopte versie van dit opstel schreef ik in oktober 2003 in Barcelona voor publikatie in 'Reflexief', De thans voorliggende wat uitgebreide versie onstond in Gent, januari 2011 en werd geschreven op vraag van het Nederlandse tijdschrift 'Kunstzone'. Het verscheen in mei 2011. Een engelstalige versie, voor een ORCIM seminarie, is in voorbereiding.

(1) De laatste roman van Michel Houellebecq ('La carte et le territoire', 2010) is wat dat betreft heel verhelderend, al is hij beslist niet de eerste noch de enige om op het manipulatieve van de kunstwereld te wijzen. Overigens past het hier ter relativering toch ook te wijzen op het relatief recente ontstaan van disciplines zoals systematische muzikwetenschap, die niet zozeer zijn gericht op specifieke artistieke artefakten, hun makers en hun geschiedenis maar veeleer op de algemene problematiek van het verschijnsel muziek en haar bestaansvoorwaarden en die daarvoor slechts wetenschappelijke onderzoeksmethodes gebruikt.

(2) De hier verdedigde opvatting over onderzoek in de kunsten sluit nauw aan bij een traditie die terzake in de progressief hedendaagse muziekwereld sedert de tweede helft van de twintigste eeuw gangbaar is geworden. Denken we maar alleen al aan de vele varianten van de 'Centre de Recherches Musicales' in franstalige regio's, 'Untersuchszentrum fuer Neue Musik', 'Laboratorium fuer Klanggestaltung', 'Studio fuer Tonuntersuchung', 'Studio for Electronic Music', 'Artistic Research Center'... waarvan de naamgeving alleen al toch symptomatisch is. We konstateren dat vandaag enkele mentale zonderlingen het begrip rekupererend en reaktionair proberen te misbruiken voor zuiver reproductieve en historiserende doeleinden, een beetje zoals de operawereld in het laatste kwart van de 20e eeuw de hippe term 'muziekteater' is gaan inlijven, een term die nochtans precies door de avant-garde (Kagel, Cage, Stockhausen...) werd bedacht als tegengif tegen die aftandse opera. We konstateren met grote pijn in het hart dat in bepaalde instellingen nu zelfs fondsen worden vrijgemaakt voor de 'ontginning' van partituren van oude, terecht vergeten en totaal onbenullige konservatoriumdirekteuren onder het mom van 'onderzoek in de kunsten'...



Illustratie: <Qt> een volledig geautomatiseerd kwarttoonsorgel met uitgebreide expressiemogelijkheden gebouwd door de auteur binnen het kader van een postdoctorale onderzoeksopdracht voor Hogent (departement muziek) gericht op de ontwikkeling van mikrotonale muziekinstrumenten. (2004-2008)



<Aeio> een robotisch strijkinstrument eveneens gebouwd in het kader van een postdoctoraal onderzoeksproject van de Augent (Associatie Universiteit Gent) rond experimentele instrumenten en hun bespelingsinterfaces. (2008-2011)