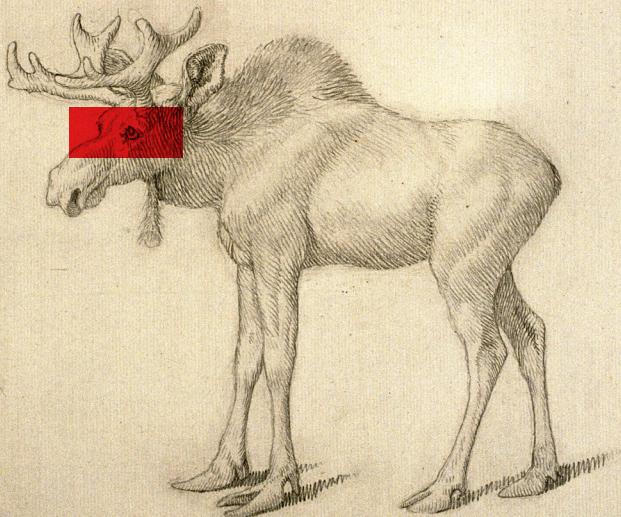


DE ELAND IS
EEN EIGENWIJS DIER



De eland is een eigenwijs dier

Een gedachtenexperiment
over praktijk en relevantie
van artistiek onderzoek

Ruth Benschop

Inaugurale rede

Lectoraat
Autonomie en
Openbaarheid
in de Kunsten

2015

Tweede druk, 2020
ISBN 9789082717259

AFTER ALL, WHAT WOULD BE
WHAT YOU LEARN FROM
THE VALUE OF THE PASSION FOR
ANY PROJECT YOU LOVE
KNOWLEDGE IF IT RESULTED
IS A WAY OF PAYING
ONLY IN A CERTAIN AMOUNT OF
ATTENTION.
KNOWLEDGEABLENESS AND NOT
CALL IT METHODOLOGY
(...) IN THE KNOWER'S STRAYING
IF YOU WANT.
AFIELD OF HIMSELF.

Michel Foucault 1985, 8

Donna Haraway in: Schneider 2005, 132

THE EUROPEAN ELK WAS THE MOST STUBBORN OF ANIMALS

In een stuk over natuuronderzoek in de achttiende eeuw schrijft wetenschapshistoricus Margaret Meredith over de Europese eland (Meredith 2004, 4). “The European elk was the most stubborn of animals.” Een eigenwijs dier. Halverwege de achttiende eeuw tartte hij elke beschrijving. Onderzoekers probeerden erachter te komen of dit in Europa voorkomende dier (afwisselend beschreven als eland, rendier, damhert) hetzelfde was als de Amerikaanse dieren die bekend stonden onder namen als “the moose, the caribou” (4). Niet zo’n groot probleem, op het eerste gezicht. Een kwestie van goed kijken en vergelijken. Maar dat ging zomaar niet. Ten eerste hoorden onderzoekers destijds bij de klasse van “the gentlemen”. Zij konden niet zomaar het praktische handwerk verrichten dat nodig was om een dier in het wild te traceren en te doden, ook al liepen die dieren rond op hun eigen landgoed. Daarnaast konden verschillende beschrijvingen en tekeningen van dieren slechts vergeleken worden als er een beschaafd contact tussen de heren was gelegd. Pas daarna konden ze hun observaties uitwisselen. En ten slotte was het prepareren, bewaren, versturen, beschrijven en nauwkeurig natekenen van de dieren een heidens karwei. Een complexe aangelegenheid, waarbij van alles mis kon gaan. Het geschoten dier bleek bijvoorbeeld een vrouwtje zonder gewei, waardoor de vergelijking mank

ging.¹ Of de verzending over de oceaan duurde veel langer dan gepland, waardoor het boek al gepubliceerd was voor het dier aankwam. Of de beschrijving bleek gebaseerd op een afbeelding van een zeer evident ander beest (ibid.). Het verkrijgen van kennis, zo laat Margaret Meredith zien, was een flinke klus en een precies karweitje, doordeesemd van de sociale gebruiken van die tijd.²

Deze analyse geeft ons een kijkje achter de schermen van empiristische natuurvorsing. Wetenschappelijke kennis over wie die eigenwijze eland nu eigenlijk was, is hier ontdaan van de aura van objectiviteit waarmee ze vaak gepaard gaat. Wetenschap *produceert* misschien objectieve kennis, maar is in de praktijk zelf niet objectief. Sterker nog, objectiviteit is niet zozeer slecht toepasbaar op die praktijk, het is een woord dat verzeild lijkt te zijn op het verkeerde feestje: schutterig, misplaatst, onbeholpen.³

De zoektocht naar de juiste naam voor de eigenwijze eland is al lang geleden beëindigd. Desondanks ben ik zelf nog steeds niet helemaal zeker van het verschil tussen eland, damhert, *elk* of *moose*. Ik vind dat wel leuk, want het creëert eventjes de illusie dat ik me in dezelfde positie bevind als die achttiende-eeuwse heren. Zij konden hun kennis niet toetsen aan een bestaande standaard. Nee, ze waren kennis aan het *maken* en creëerden tegelijkertijd de standaarden waarmee ze die kennis zouden kunnenijken en legitimeren. En dat was noodzakelijkerwijs een rommelig gedoe, bepaald door de specifieke kwaliteit van

die tijd, die situatie, die wereld. *Dit* noemen we een eland, riepen ze vol overtuiging, maar met hun voeten nog vol in de klei. En in dezelfde zin: *dit* noemen we kennis.

De pogingen om die recalcitrante eland te leren kennen en de illusie dat ik in de voetsporen kan treden van diegenen die destijds daarmee bezig waren, daar gaat het me vandaag om. Niet de situatie *achteraf* interesseert me, als het kadaver niet meer stinkt, de irrelevante details vergeten zijn en de koffiekopjes met resten donkerbruine drab zijn opgeruimd. Mij interesseert wat er gebeurt gedurende het proces. Mij interesseert de praktijk *waarin* dingen gemaakt worden, kennis tot stand komt. Wat gebeurt daar? Welke vorm heeft het? Hoe verloopt het? Welke vaardigheden, welke aandacht, welk soort werk hoort daar thuis? Ik denk iets te kunnen leren door een tijdje in die rommel stil te blijven staan. Die gedachte – dat het zin heeft om aandacht te besteden aan ontstaanspraktijken – is funderend voor het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten, van waaruit ik vandaag spreek.⁴ De focus op de praktijk doet vandaag twee dingen. Het typeert de stijl van werken van het lectoraat.⁵ Maar het is ook een bron voor het soort artistiek onderzoek waar ik in het lectoraat naar op zoek ben.

De focus op dat wat middenin de praktijk gebeurt, heeft nog een andere reden. Ik prijs me vandaag gelukkig met een zeer heterogeen publiek. Dat is belangrijk voor dit lectoraat. Toch adresseer ik vandaag (en alle dagen, trou-

wens) in eerste instantie het kunstonderwijs, in het bijzonder de kunstopleidingen van de faculteit van de Kunsten van Zuyd waar het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten gehuisvest is. Dat wil zeggen: alle opleidingen van de Toneelacademie, het Conservatorium en de verschillende opleidingen in de beeldende kunsten en architectuur. En daarbinnen alle studenten, docenten en coördinatoren – waaronder Astrid, Eva, Rita, Richard, Elwy, Kim, Susanne, Ton, Karin, Jeroen, Inge, Jo, om een paar van jullie te noemen. Mijn aandacht voor de praktijk boven het eindproduct weerspiegelt de tijdsinvestering en aandacht van de studenten en docenten die hier werken. Maakprocessen zijn verreweg hun belangrijkste realiteit.⁶ Tegelijk wil ik in deze rede en de komende jaren met het lectoraat deze aandacht ook aanvullen. Ik richt me vandaag specifiek op de praktijk van artistiek onderzoek.

Artistiek onderzoek. Voor sommigen een bekend begrip, voor anderen een wonderlijke samentrekking van twee woorden die totaal verschillende werelden oproepen. Een term die meteen allerlei vragen oproept: praktische, institutionele, filosofische. Om wat lucht te geven, laat ik die voor wat ze zijn. Ook het debat over de relevantie van kunst – die andere pijler van mijn lectoraat – is verhit en laat ik even rusten. Waarom ik dat doe en waarop ik leun om dat te durven, heb ik verstopst in de eindnoten. Vandaag zal ik als enthousiaste leek, want dat ben ik in de kunsten⁷, mijn liefdes en mijn exemplarische voorbeelden tonen.⁸ Ik maak geen blauwdruk of programma.

Mijn voorganger Peter Peters heeft de grond al stevig aangestampd (waarvoor hulde en dank). Ik onderzoek hier wat ik mooi en belangrijk vind, wat me aangrijpt en wat ik niet kan of wil vergeten. Waar ik de hele tijd *JA!* bij denk, ook al weet ik niet altijd precies waarom. Dingen die steeds in mijn achterhoofd zitten en in mijn werk resoneren.⁹ Ik laat me dus leiden door mijn eigen fascinaties. Die kunst heb ik voor één keer af proberen te kijken van wat ik in het kunstonderwijs dagelijks om me heen hoor.¹⁰ Niet de vraag: wat is het probleem, hoe verhoudt dit zich, *who cares?* Nee, eerst maar eens beginnen.¹¹ Vandaag wil ik graag een gedachtenexperiment uitvoeren. Ik sluit mijn ogen en doe vol overtuiging alsof ik weet wat artistiek onderzoek is. De voorbeelden die dan komen, zijn afkomstig uit verschillende gebieden. Ze gaan over van alles, maar relatief weinig over kunst. Net als kunst, zo ben ik geneigd te denken (en wetenschap trouwens ook) vaak niet over zichzelf gaat, of altijd alleen via iets anders. Ik zal deze voorbeelden onderzoeken op hun interne logica en er suggesties uithalen voor wat artistiek onderzoek zou kunnen zijn. Eens kijken wat dat oplevert.

Mijn gedachtenexperiment moet ergens beginnen. Maar hoe gaat dat eigenlijk, beginnen? Ik start met een fragment van de notities die ik zelf schreef terwijl ik aan deze rede werkte. Op zolder.

Zaterdag 18 juli 2015, 11:23 uur.

Thuis op zolder.

Beneden is Ruud aan het inpakken voor de vakantie. Esra wil buiten verstoppertje spelen. Er moeten nog boodschappen worden gedaan, een cadeau voor een kinderfeestje gekocht. Hierboven is het heet en stil. Rechts van me liggen mijn laptop en mijn kladblok, koffie links, tekst op schoot. Op de grond een grote tas met geprinte artikelen. Maanden geleden alweer was ik in Amsterdam om Annemarie Mol te interviewen over het eetexperiment dat ze samen met een paar collega's had uitgevoerd. Op de gang gaf ze me nog de tip om vooral Hugh Raffles te lezen, zijn boek *Insectopedia* zou ik vast prachtig vinden. Ik kocht het en het klopt. Een schitterend, rijk en streng, onwaarschijnlijk vrij en gedegen boek. Nieuwsgierig googelde ik wat deze auteur nog meer had geschreven en kwam een paar essays tegen. Een over stenen en een dat *Intimate knowledge* heet. Een intrigerende titel. Toen ik een paar dagen geleden begon te schrijven over de eigenwijze eland van Margaret Meredith, ging het al snel over de gesitueerde productie van wetenschappelijke kennis. Steven Shapin, zo had ik gelezen in een recent proefschrift, had een stuk geschreven waarin hij deze aandacht voor de praktijken die kennis produceren, toepast op de vraag naar subjectieve kennis. In dat proefschrift werd korte metten met het stuk gemaakt, maar Shapin is meestal zeer de moeite waard, zo weet ik

door eerdere leeservaringen. Bovendien schrijft hij mooi, dus ook al zou het inhoudelijk niets opleveren, het is beslist geen straf om hem te lezen. Omdat ik maar beperkt digitale toegang tot dit genre artikelen heb, hoopte ik via Google Scholar de tekst te vinden. Ja, gelukkig! Op mijn werk had ik het stuk geprint, want ik ben hopeloos ouderwets: pas met papier en potlood in de hand heb ik het gevoel iets echt te lezen. En niet te klein printen, want anders kan ik het überhaupt niet lezen... Shapin betoogt dat subjectieve kennis vaak alleen verschijnt als een soort negatief van objectieve kennis. Wat zijn andere 'negatieven' van wetenschappelijke kennis, vroeg ik me af toen ik dat las. Bladerend, googelend, denkend aan gelezen literatuur begon ik een lijstje te noteren: lokale kennis, persoonlijke kennis, inheemse kennis, lekenkennis, affectieve kennis, ervaringskennis, belichaamde kennis, impliciete kennis... De afgelopen week had ik in mijn werkkamer een stapel gemaakt. De gebouwen van de faculteit van de Kunsten gaan in de zomer dicht, dus wilde ik literatuur meenemen die ik dacht nodig te hebben voor het schrijven van deze rede. Raffles' artikel lag toevallig bovenop in de tas die ik mee naar huis en naar zolder had genomen. Op zolder kijk ik eerst waar ik was in het stuk van Raffles. Ik volg mijn eerder gezette potloodstrepen en uitroeptekens in de kantlijn, zodat ik de verhaallijn en mijn eigen belangstelling daarbinnen kan reconstrueren. Waar deze ophouden, lees ik nu

verder. Het is een kort artikel en als ik het uit heb, zit ik even te denken. Uiteindelijk stopte het betoog net waar het echt interessant begon te worden, maar het gaf me tussendoor wel nog een compacte formulering voor een knagend onbehagen over Tim Ingold. En het verwees naar wat literatuur over de notie 'intimiteit'. Daardoor zit ik nu een stuk van Berlant uit 1998 te lezen, over het hedendaagse ongemak met intimiteit in de niet-huiselijke sfeer.

Dit zijn aantekeningen van een moment aan het begin van mijn eigen denkproces over deze rede.¹² Wat valt op? Goed, ik ben een rommelig denker. Wat nog meer? Ik zie mezelf aan het begin. Iemand die aanloopjes neemt en probeert een ingang te vinden: Is dit wat? Duurt dit voort? Welke vragen roept dit op? Waar brengt dit me naartoe? Iemand die zich voorbereidt, die probeert zichzelf er goed voor te zetten, zonder nog precies te weten waarvoor en wat dan de goede positie is. Het zoeken naar de goede positie is een mentale handeling, maar ook een fysieke en praktische. Lezen, aantekeningen maken, googelen, peinzen, opschrijven. Literatuur die in een tas past, lezen als het groot genoeg is geprint, een zolder om heen te kunnen gaan. En dit zoeken is particulier en ingesleten alledaags: dat koffiekopje, dat potlood (geen H, liever 2B), een kladblok. Geen achtergrondmuziek, eerst maar eens wat *herum* lezen, kennelijk komt daar meestal wel wat van.

Antoine Hennion (2001), en Emilie Gomart en Hennion samen (1999) schrijven prachtig over dit proces van voorbereiding. Ze deden onder meer onderzoek naar muziek, maar hun analyses zijn breder geldig. Ze analyseerden niet de artistieke kwaliteit van muziek of musici en ook niet de sociale processen waarin muziek een 'positionerende accessoire' is (met dank aan Bourdieu). Ze keken naar wat mensen die zichzelf als echte liefhebbers zagen – musici maar ook luisteraars – in de praktijk deden. Ze waren geïnteresseerd in wat er gebeurt als mensen de ervaring hebben dat ze overgenomen of volledig in beslag worden genomen door iets buiten henzelf, in dit geval muziek. Om meegesleept, geraakt te kunnen worden, zo laten ze zien, moeten mensen zich eerst actief prepareren. Ze moeten van zichzelf iemand maken die gevoelig kan worden voor iets anders. Die voorbereiding is een precies, idiosyncratisch en technisch karwei. Gomart en Hennion beschrijven een amalgaan aan materiële, sociale en mentale voorbereidingen die nodig zijn opdat er iets kan gebeuren. Een versleten stoel, het tijdstip van de dag, de sfeer van de kamer, de jaren van repeteren, de vermoeidheid van vrijdagavond. Ze zijn allemaal een fundamenteel onderdeel van een voorbereiding die alleen bestaat in die particuliere details: "a subtle interweaving between being abandoned to an external power and the virtuosity of practices, of manual, and of social skills" (Gomart & Hennion 1999, 243). Je bent muziekliefhebber doordat je jezelf hebt voorbereid, hebt gerepeteerd, hebt gezwogen, om vervolgens meegenomen te kunnen worden door de muziek.

Zonder actieve discipline geen overgave. Zonder controle geen verlies van controle.¹³ Op mijn zolder speelde zich ook zo iets af. En wat kwam ik daar tegen? Dat stuk van Berlant heb ik nog wel ergens staan op mijn laptop, maar ik weet niet of het bruikbaar zal zijn. Dat stuk van Shapin en ook dat van Raffles denk ik wel.

THE GRIT IN THE KNOWLEDGE-MACHINE

Zoals we al gezien hebben in het verhaal over de eland, is objectiviteit “an ideal for science – and some have asked whether it is actually a coherent and stable ideal – but it’s not a reality about science” (Shapin 2012, 170). In het wetenschaps- en techniekonderzoek is veel, heel veel werk verricht om dit punt te maken. Maar vormen van niet-objectieve kennis krijgen volgens Shapin in dergelijke studies weinig aandacht. Als we er iets over horen, dan vooral in de vorm van subjectiviteit als negatief afzetpunt of als probleem: “the grit in the knowledge-machine” (171).

“The idea that there is nothing coherently and stably to be said about the subjective element in knowledge-making, that it is inchoate, arbitrary, unstable, and endlessly varying, fits subjectivity for its supposedly contaminating task and also excuses us from making its workings an explicitly framed topic of inquiry. What could we possibly find out?” (172)

Dat subjectiviteit onkenbaar en ontembaar is, is een taai en ook wel een lekker idee, dat we bijvoorbeeld terugzien in het lange denken over het verschil tussen esthetische en andere oordelen.¹⁴ Maar, zegt Shapin, net als het de moeite waard bleek om te goed te kijken naar specifieke wetenschappelijke praktijken, kunnen we ook concrete vormen van subjectiviteit, zoals smaak, onder de loep nemen (172). Je zou misschien denken dat dat al veel is gedaan, zegt hij, maar dat klopt niet.

“With some honorable exceptions, modern philosophers have either relegated taste to the domain of the inaccessible and the inchoate or carried on the fight to identify universal standards; sociologists have engaged with the functions rather than the formation of taste; and a few historians have written about olfactory reactions as indexes of the civilizing process.” (179)¹⁵

En dat terwijl Shapin met name nieuwsgierig is naar de *formatie* van subjectiviteit, in zijn geval van smaak. Hij wil weten “how (...) taste happens” (177). Hoe subjectiviteit gebeurt.

Shapin beperkt zich in het voorbeeld dat hij uitwerkt tot smaakoordelen, maar zijn pleidooi is meer algemeen. Wat we nodig hebben zijn etnografische onderzoeken van gruis. Een etnografie van ongevormde, arbitraire, instabiele, eindeloos veranderende, besmettelijke subjectiviteit. Maar waar moeten we dan naar kijken? Shapin verwijst naar een schaars voorbeeld (van Claudio Benzecry) van onderzoek naar operaliefhebbers. Wat je nodig hebt, is “objects in the world and fellow experiencing subjects” (177). En dan is het een kwestie van leren om een operaliefhebber te zijn: “You hang out with opera lovers” (177).

Shapin vraagt aandacht voor praktijken waarin niet-objectieve kennis tot stand komt. En hij suggereert dat empirisch, etnografisch onderzoek daar goed geschikt

voor is. Hugh Raffles is een antropoloog die dat doet. In het korte essay dat ik al eerder noemde, uit 2002, denkt ook hij na over het verschil tussen subjectieve en objectieve kennis. Hij begint zijn artikel in een boot op de rivier de Amazone. Hij is daar voor veldwerk. Het is er warm en ontspannen en gewoon. Maar ineens is er paniek omdat het bootje vast dreigt te lopen op een zandbank. Met vereende krachten is het gevaar echter weer net zo snel geweken als het ontstond, waarna de boot rustig voort vaart. Een kleine gebeurtenis, maar een die steeds in Raffles achterhoofd blijft rondzingen.

“The story (...) instantly recalls the intimate, lived experience of everyday life: the textured intimacies among men and women, and those between people and these mercurial fluvial landscapes. This incident reminds me how on these rivers people enter into relationships among themselves and with nature through embodied practice; how it is through these relationships that they come to know nature and each other.” (Raffles 2002, 326)

Deze herinnering spoort Raffles aan om na te denken over de term ‘lokale kennis’. De term suggereert die levendige, intieme, belichaamde kennis die de mensen in de boot gebruiken om zich vlot te kunnen trekken. En hij onderscheidt zich van wetenschappelijke kennis, die universeel zou zijn.¹⁶ Wetenschappelijke kennis echter, zegt Raffles (en hij staat daar beslist niet alleen in), is ook

lokaal geproduceerd, maar wordt zo gemaakt dat hij kan reizen naar andere 'lokale' plekken in de wereld (die daar overigens ook voor worden aangepast).¹⁷ Daarnaast hebben situaties die we geneigd zijn 'lokaal' te noemen ook rijke temporele en ruimtelijke verbindingen met andere plaatsen. Het gaat Raffles er niet om wetenschappelijke kennis te ondergraven of eenvoudigweg gelijk te stellen aan andere vormen van kennis. Integendeel. "Alle vormen van kennis", zo citeert hij Redfield (ibid., noot 13, 333) "zijn lokaal, alleen zijn sommige meer lokaal dan andere" (vertaling RB). Juist door die constatering is het mogelijk om veel nauwkeuriger te bekijken hoe kennis – alle soorten kennis – tot stand komt, welke effecten kennis heeft, welk soort geldigheid kennis krijgt, enzovoorts. Maar als dat zo is, dan is 'lokaal' misschien niet zo'n handig woord om te gebruiken. Raffles stelt als verrassend alternatief voor om kennis te begrijpen als *intimiteit*.

"I want this intimacy to be understood broadly, as a realm of the affective. (...) Because of the practices through which they are produced, all knowledges are also intimate, though, (...) not equally so. Moreover, (...) all intimacies are necessarily relational." (332)¹⁸

De vraag is dan niet zozeer hoe de belichaamde en intieme kennis die het bootje redde tegenover de afstandelijke, objectieve kennis van de wetenschap staat, maar welke intieme, affectieve vormen van kennis in allerlei praktijken tot stand komen. Raffles vraagt hier aandacht

voor een notie van kennis als een belichaamde, intensieve manier van *zich verhouden*.

Raffles en Shapin weken zich los van simpele dichotomieën tussen wetenschappelijke kennis en andere vormen van kennis. Zulke opposities leren niets over de praktijken waarbinnen kennis geproduceerd wordt en de relaties die daarmee tot stand komen. Alle kennis is lokaal en alle kennis kenmerkt zich door specifieke, intieme verhoudingen. Welke relaties zouden dan het artistiek onderzoek kunnen kenmerken dat in mijn gedachtenexperiment centraal staat? Wat voor soort praktijk zou het kunnen zijn?

Het beeld van artistiek onderzoek dat ik op basis van Merediths eland, Raffles' bootje en Shapins smaak voor me zie, heeft in ieder geval weinig weg van artistiek onderzoek zoals het nog vaak in debatten over dit onderwerp verschijnt. Veel energie gaat daarin nog altijd naar het opeisen van het fundamentele recht van de kunsten op onderzoek en kennis, met de bijbehorende status en faciliteiten. Het zijn grondvestende schermutselingen en grensconflicten die gaan over het idee *dat* kunstenaars onderzoek doen. Daarbij is het voor voorvechters van groot belang om juist op het punt van de *aanpak* van dat artistiek onderzoek geen expliciete regels op te stellen. Want juist de afwezigheid van methode definieert volgens hen het specifieke bestaansrecht van artistiek onderzoek. Kunstenaars maken hun eigen regels vanuit de noden

van hun eigen artistieke praktijk. Een specifiek ideaal van autonomie van de kunst fundeert zo artistiek onderzoek. Ook elders is deze opvatting van artistiek onderzoek zichtbaar. Van kandidaten voor promotietrajecten of masteropleidingen wordt verlangd dat ze werken vanuit een onderzoeksopzet die relevant is binnen hun eigen artistieke praktijk. Natuurlijk zijn er eisen, zoals reflexief vermogen, schrijfvaardigheid of zelfstandigheid. En vanzelfsprekend zullen onderzoekers hun onderzoek moeten documenteren en zullen ze erop moeten reflecteren. Maar hoe? Dat moeten ze juist vooral zelf uitzoeken.¹⁹ Tegelijk maken critici die de opbrengst van artistiek onderzoek willen beoordelen vaak op een tegenovergestelde manier gebruik van hetzelfde verschil tussen vrijheid en methode, tussen eigen koers en opgelegde regels. Als kunst dan artistiek onderzoek is, hoe zit het dan met de onderbouwing van kennis, met de verantwoording, algemeenheid en betrouwbaarheid van de gevolgde aanpak, die zo anders zou zijn dan wat kunstenaars vanzelf al doen? Of is het gewoon oude wijn in nieuwe zakken – en gevaarlijke zakken bovendien? In het denken over artistiek onderzoek, kortom, wordt vaak een fundamenteel verschil verondersteld tussen onderzoek dat strikt methodisch, betrouwbaar en objectief is en onderzoek dat dat juist helemaal niet is. Artistiek onderzoek valt dan ontzettend tegen als slechte wetenschap, of juist mee als toch gewoon helemaal kunst.

Met Shapin en Raffles in de hand kunnen we het ideaaltypische karakter van deze grondslagendebatten herkennen. Ze vertellen ons iets over de belangen die spelen, maar zijn slecht gereedschap om de praktijk van artistiek onderzoek in beeld te krijgen of te ontwikkelen. Een belangrijke vraag die opkomt als we deze opposities even terzijde leggen: Hoe ziet het soort kennis eruit dat ontstaat door middel van artistiek onderzoek? En vooral: Hoe komt zulke kennis tot stand? Welke soorten intieme relaties karakteriseren artistiek onderzoek?

Voor het begin van een antwoord, luisteren we naar Stefan Hirschauer. Hij heeft vandaag een hoofdrol en daarom behandel ik zijn werk uitgebreid. Hij is zeer geïnteresseerd in de onderzoekspraktijk van etnografen (zoals hij zelf ook is). Etnografen doen onderzoek naar de alledaagsheid van (vreemde) culturen, vaak door middel van participerende observaties en veldwerk, door zichzelf onder te dompelen in en te proberen deel te worden van die cultuur. Hirschauer richt zich op etnografische onderzoekers die zich niet zomaar op beproefde en gestandaardiseerde methodes beroepen, maar zich ook niet alleen op zichzelf kunnen verlaten.²⁰ Hij schrijft over schrijven.

SCHRIJVEN

In het artikel ‘Putting things into words. Ethnographic description and the silence of the social’ (2006) begint Stefan Hirschauer met de eenvoudige constatering dat etnografen schrijven. Niet alleen schrijven ze boeken en artikelen waarin ze verslag doen van hun onderzoek. Ook hun onderzoek zelf is doordeesemd van schrijven – een archetypisch beeld van de etnograaf toont haar tijdens het veldwerk, gebogen over haar notitieboekje. Er zijn twee standaardmanieren om dit schrijven te verantwoorden, zegt Hirschauer. Ten eerste zou schrijven de vergeetachtigheid van de onderzoeker tegengaan. Veldwerknootities zorgen dat dingen bewaard blijven die noodzakelijkerwijs vluchtig van aard zijn. Ten tweede geeft schrijven de etnograaf autoriteit. Door te schrijven, kan de etnograaf met recht claimen: *I was there*, dus ik klets geen onzin.²¹ De opkomst van opnametechnologie – van de voicerecorder via video tot aan de iPhone – heeft echter grote invloed gehad op het denken over de rol van schrijven in de etnografie en in de sociale wetenschappen als zodanig, argumenteert Hirschauer.²² Opnametechnologieën lijken onbemiddeld stukjes uit de werkelijkheid te kunnen knippen, om deze vervolgens onveranderd te bewaren. Ook meer genuanceerde gedachten over de waarde en werking van opnames maken van veldwerknootities in vergelijking slechts een slap aftreksel. De onderzoeker met haar pen en opschrijfboekje kan niet snel genoeg schrijven om de werkelijkheid bij te houden en is hopeloos besmet door

haar onwillekeurig gekleurde blik. Altijd net te weinig en ook nog eens veel te veel. Het ideaal van opnametechnologie, kortom, helpt ons vooral om te zien wat etnografische beschrijving *niet* kan. Maar wat, vraagt Hirschauer zich af, kan het wel?

Om dat uit te leggen, begint Hirschauer over interviews. Het interview is een favoriet instrument binnen de sociale wetenschappen om kennis te verzamelen. Anders dan de interviewer, zegt Hirschauer, bevindt de etnograaf zich per definitie in de positie van de observator. Voor de interviewer is taal de belangrijkste bron van informatie. Maar als haar gesprekspartner stilvalt, is er een probleem. Dat probleem is de uitgangspositie van de observerende etnograaf, die juist geïnteresseerd is in waar meestal niet over wordt gesproken, “material settings, wordless everyday practices, silent work practices, visual performativity etc” (Hirschauer 2006, 423). Het is haar opdracht om te proberen te spreken over “anything that happens mutely, as a wordless, inarticulate, ‘illiterate’ process” (415). De etnograaf observeert stilte.

Hirschauer heeft het over “de stilte van het sociale” en differentieert verschillende soorten stilte. Het gaat over zwijgzaamheid en het stomme, over degenen die geen stem hebben, over sprakeloosheid, het onbeschrijfelijke, het voortallige, impliciete kennis en het vanzelfsprekende. Soms gaat het over taboes die het onmogelijk maken iets te zeggen, maar ook over haperingen in taal, zoals die mij

vandaag soms overkomen. Hij heeft het over datgene wat voor leden van een gemeenschap zo vanzelfsprekend is dat het niet hoeft te worden benoemd, en over de machtelozen die geen gelegenheid hebben om hun stem te verheffen. Het gaat om de kwaliteit van de materiële wereld, of die van vluchtige ervaringen of gevoelens die maar moeilijk in taal te vatten zijn. Al deze vormen van stilte onttrekken zich – bijvoorbeeld door hun complexiteit, door polyvalentie, door hun voorbijgaande aard – aan beschrijving. De metafoor van de stilte wijst op “a mute challenge for description to ‘make something speak’ that resists verbalization” (noot 13, 423). Op dat wat in onderzoek dat zich tot taal beperkt niet in beeld komt. Op dat wat zich roert wanneer de onderzoeker poogt er woorden aan te geven. Het verzet van die “lege plek” (ibid.).

Hoe slaagt de observerende etnograaf erin bij die lege plek te geraken? Om te kunnen spreken over dat wat zich niet vanzelf in taal toont, neemt de etnograaf zichzelf serieus als observerend onderzoeksinstrument. De associatie van observatie met zien op afstand is hier misplaatst.²³ De etnograaf maakt juist gebruik van haar verbondenheid met de wereld. De niet-talige aspecten van die werkelijkheid zijn bij uitstek het terrein van de subjectiviteit, van het lichaam en van de zintuigen. Het lichaam van de etnograaf is door haar particuliere en precieze voorbereiding ontvankelijk voor de wereld waar het deel van uitmaakt. Daarom is observatie ook altijd zelfobservatie: De etnograaf kan iets detecteren – ruiken, proeven, voelen,

zien – in de wereld waar zij onderzoek doet, door aandacht te besteden aan wat zij zelf meemaakt (426). Maar hoe ontstaat die aandacht? Wat doet de etnograaf om als onderzoeksinstrument geformeerd en vaardig te kunnen detecteren?²⁴ Hirschauers antwoord is: door te schrijven. Schrijven is de specifieke cultiveringstechniek of “discipline of subjectivity” van de onderzoeker.²⁵

Hirschauer heeft het hier voornamelijk over het schrijven dat de etnograaf tijdens het veldwerk doet. Schrijven is een techniek die de vervreemding die een etnograaf nodig heeft mogelijk maakt en doet voortduren. De afwisseling van vreemd en vertrouwd is typisch voor antropologisch veldwerk en noodzakelijk om überhaupt toegang te kunnen krijgen tot wat zichzelf niet zomaar prijs geeft. “The most powerful recourse for dealing with things taken for granted (...) is the unfamiliarity of the observer” (433). Eerste indrukken zijn hiervoor cruciaal. Het maken van aantekeningen stelt de etnograaf in staat om die positie steeds te verversen. Zij kan variëren met de afstand en daardoor actief haar eigen vervreemding tot stand brengen (433). Hoe werkt dat dan? Waarom is schrijven juist zo geschikt voor het creëren van afstand? Schrijven stelt de etnograaf in staat om zich even terug te trekken uit het veld: “Just arrived, one already retreats again into a highly self-absorbed activity” (427). Teruggetrokken met haar opschrijfboekje, produceert zij met haar notatie een specifiek soort *aandacht*: “the compulsion to write facilitates a mnemonic state of awareness” (416). Hierdoor ontstaat

ruimte en de mogelijkheid van een analytisch perspectief op het veld. Lezen en herlezen van aantekeningen, in het veld maar ook later, versterken dit perspectief. En het wordt verder ondersteund doordat schrijven en herlezen tijd en concentratie vergen. “Memorizing by writing is a kind of ‘rumination’” (428). Schrijven maakt dat onthouden langer duurt en actief is. Schrijven stolt kortom de tijd door disciplineren van het geheugen (429). Maar voordat het geheugen wordt gedisciplineerd, disciplineert schrijven al de blik van de etnograaf. Net zoals het beseft dat je straks weer zal moeten gaan schrijven aandacht voor specifieke details genereert.

Alhoewel notities natuurlijk ook registreren, benadrukt Hirschauer juist het constructieve karakter van beschrijvingen (437). En alhoewel handboeken vaak benadrukken dat observatie en interpretatie of analyse in veldwerkboekjes van elkaar moeten verschillen, benadrukt Hirschauer juist dat noteren de noodzakelijke continuïteit en verbinding tussen observatie, beschrijving en analyse mogelijk maakt (430).²⁶ Bovendien heeft beschrijven hier ook een expliciet creatief element. Op momenten waarop de onderzoeker zelf geen woorden vindt, kan zij uitproberen wat beschreven kan worden, bijvoorbeeld door taal van elders te gebruiken. Of door opzettelijk verkeerde, ontoepasselijke taal te gebruiken, of bijvoorbeeld taal die in het veld zelf wordt gebruikt expres te letterlijk te nemen (433-434). Het gaat steeds om het zoeken van de juiste woorden. Tastend. Proevend.²⁷

“Describers, struggling with their own speechlessness are less in the situation of a narrator, retrospectively reconstructing a subject matter, and more like a taster, who has to use categories situatively and deliver them to others. The words they are looking for are on the tip of their tongue – just like a wine one is trying to describe.” (427)

Een beschrijving kan als een geconstrueerde lens functioneren “to ‘look *through*’ in order to gain new ways of seeing” (433).

Als deze vorm van schrijvende etnografie model staat voor het doen van artistiek onderzoek, dan is het observeren dat de artistieke onderzoekers doen geen kwestie van gestandaardiseerde, betrouwbare registratie. Maar helemaal vanzelf gaat het ook niet. Het is een proces van intense zelfobservatie door de belichaamde onderzoeker, die voor grote gevoeligheid voor het object van studie kan zorgen. Dat object kan pas indruk maken op de onderzoeker-als-instrument door haar actief construerende attitude. Die attitude ontstaat in de voorbereide gevoelige subjectiviteit en de voortdurende discipline van schrijven, waarmee de etnograaf naar woorden voor de stille tast.

Ook zonder het ideaal van opnametechnologie heeft het iets weerloos, de etnograaf met haar opschrijfboekje die alleen op zichzelf aan is gewezen. Het is gênant, zegt Hirschauer:

“As field researchers they stand alone with their experiences, at a loss for words (...). Even worse, they find themselves compelled to be their own source (...). What a frightening amount of freedom!” (423)

Dat wat de etnograaf schrijft, is noodzakelijkerwijs “homemade” (437), maar dat betekent zeker niet dat etnografen maar wat aanrommelen. Integendeel, schrijven is weliswaar constructief en creatief, maar Hirschauer heeft het nadrukkelijk over *beschrijvingen*. Alle gênant onderbepaalde zelfcultivering van de onderzoeker is gericht op het creëren van gevoeligheid voor de wereld waar de etnograaf onderzoek naar doet. Ze doet niet maar wat en het is ook geen loos navelstaren. Het gaat steeds om wat zelfobservatie en beschrijven mogelijk maken: “Giving the field (...) a maximum of opportunities to ‘inscribe’ itself into researchers and author.” (437) ²⁸

Hirschauer (1994) toont de noodzaak en de kans (ook politiek!) van dit soort beschrijvingen, die hij “high-risk” noemt. Dergelijke riskante interpretaties hebben waarde omdat ze gemaakt zijn door een gevoelig onderzoeksinstrument dat intiem en intensief contact van binnenuit combineert met afstand en analyse vanuit een andere

wereld. Daardoor ontstaan beschrijvingen die noodzakelijkerwijs *niet* volledig samenvallen met het veld. De

“verbalization of the silent does not come without a basic transformation of the object. The social does not exist in language on its own. *This* (and not the adding of an observer’s interpretation) is the decisive factor why descriptions cannot be doubles.”

(Hirschauer 2006, 436)

En:

“Opening up forms of silence always also implies a break with the membership in the field: betraying loyalties to the unmentionable, overcoming intense experiences that render us speechless, breaking with participation competence, which keeps knowledge ‘tacit’, and formulating what is taken for granted and thus in need of no words.” (ibid.)

Te veel beschrijvingen, betoogt Hirschauer, zijn gepreoccupeerd met betrouwbare weergave van de werkelijkheid. Maar versies van de werkelijkheid die deze werkelijkheid enkel reproduceren, daar zijn er vandaag de dag genoeg van. En dat duwt een veel belangrijker probleem van hedendaags antropologisch onderzoek naar de achtergrond.²⁹ Zulke beschrijvingen “suffer from a *lack of distortion*” (438). Wat we nodig hebben, zijn “those de-contextualization processes in which a perspective is created,

a vision of the field that differs starkly from the way members see it” (438-439). Om beschrijvingen te maken die *afwijken* of *vervormen*, moeten onderzoekers juist gebruik maken van de *gênante* vrijheid die ze hebben. En die vrijheid moeten ze weer disciplineren met pen en papier. “Descriptions have to *make use* of their liberties. But this also means that they will be judged according to their *analytical* achievements” (439).

De zichzelf observerende, tastend schrijvende en herlezende etnograaf kwijt zich van deze taak. Juist in de ruimte tussen de niet-talige stilte van de werkelijkheid en de talige middelen van de etnograaf, ontstaat de vreemdende mogelijkheid dat de onderzoeker iets anders te zeggen heeft over de wereld.

De kern van artistiek onderzoek is schrijven? Wil ik dat werkelijk zeggen? Is schrijven de enige optie voor de artistiek onderzoeker? Of: is de artistiek onderzoeker helemaal etnograaf? Wat gebeurt er als we Hirschauers gedachte vasthouden, maar een beetje gaan duwen en trekken aan de onderzoeks- en documentatiemiddelen? Kunnen we de manieren waarop het onderzoeksinstrument wordt afgesteld oprekken richting niet-talige vormen van documentatie? Is schrijven, kortom, de enige manier waarop de *gênante* subjectiviteit van de onderzoeker kan worden gedisciplineerd? En: als er andere manieren zijn, welke effecten hebben die dan?

Deze vraag stond centraal in een masterclass in de masteropleiding Theater. Ik had de studenten gevraagd om hun gebruikelijke documentatiemiddelen mee te nemen. Net als ik hebben ze bijna allemaal een dummy of een equivalent daarvan. Ze maken schetsen, noteren ideeën of bewaren daar hun inspiratiebronnen of gewoon, dingen die langskomen en waardoor ze werden gegrepen. Maar, gaven ze ruiterlijk toe, documenteren is saai. En ze kijken hun dummy's zelden of nooit opnieuw in. Zeker niet nadat een project is afgerond. Ze bewaren ze wel, die te dikke boeken met hun vlekken en kapotte kaften.³⁰ Na een college over etnografische documentatie en Hirschauers stilte, stuurde ik ze op pad. Ze bepaalden zelf welk medium geschikt zou zijn voor documentatie in hun eigen project en formuleerden een korte observatievraag die gerelateerd was aan hun eigen onderzoeksproject. Ze kwamen terug met pagina's vol flarden snel opgekrabbelde tekst, met tersluiks genomen foto's, met geluidsopnames vol ruis. En ze kwamen ook terug met ontdekkingen en nieuwe vragen, met ervaringen en verhalen over de praktische realiteit van het combineren van observeren en documenteren, met reflecties over hoe zien werkt en hoe luisteren en wat schrijven doet of filmen.

Hirschauer wijst zelf ook op de vraag of andere midde-len dan taal geschikt zijn voor bestudering van stilte. Taal heeft zijn grenzen; grenzen die hij in dit artikel voor lief neemt (Hirschauer 2006, 436). Maar:

“Outside the social sciences, language is of course transgressed in almost all the arts, especially in music; literature too has a ‘zone of the ineffable’ (Fuchs, 1989: 163). Within sociology, the possibilities are more limited, but nevertheless, interesting: in ‘ethnodramatic’ performances of research results (Mienczakowski, 2001) or in attempts to use visual media not only for the recording of ‘data,’ but also as a semiotic extension of sociological communication, and as an analytically articulate form of showing (Amann & Mohn, 1998).” (Noot 28, 437)

Het domein waar we manieren van doen verwachten die het talige ontstijgen, is natuurlijk de kunst. Kunstenaars doen van alles, maar meestal staan schrijven en lezen niet bovenaan de lijst.³¹ Tim Ingold is een antropoloog die evocatief en relevant schrijft over de ambachtelijke praktijk die ook de kunsten vaak typeert. Met mijn ogen nog altijd dicht, geeft hij me een beeld van de artistiek onderzoeker als maker.³²

MAKING



“Making baskets in the sand, near Aberdeen beach in north-east Scotland (courtesy of Raymond Lucas)”

Tim Ingold 2013, 23

In de introductie van zijn boek *Making* vertelt Tim Ingold iets over de ontstaansgeschiedenis ervan. Oorspronkelijk zou het een verslag zijn van een onderwijsmodule die hij een aantal jaren had gegeven. Deze module, die “the 4As” was gaan heten (anthropology, archaeology, art en architecture), trok studenten uit deze vier disciplines en *practiced what it preached*. Hij probeerde zijn studenten “the art of inquiry” (Ingold 2013, 6) aan te leren, “ways of thinking through making, as opposed to the making through thinking” (xi). Deze kunst van de nieuwsgierigheid is het terrein van de ambachtelijkheid en dient, zo zegt Ingold

met Matt Edgeworth, om goede jagers te maken (11): jagen op kennis “as a process of active following, of going along” (1). Resten van de module komen terug in een van de sprekende voorbeelden die Ingold in de loop van het boek aanhaalt. Zo vertelt hij over een dag in de buurt van Aberdeen in Schotland, waar hij en zijn studenten leerden hoe manden van wilgentenen te vlechten (22 e.v.). Het was koud en guur en de spieren van de studenten, niet gewend om de wilgentakken te buigen, deden pijn. Tijdens het werken ontdekten de studenten dat de vorm van de manden ontstond vanuit de frictie tussen hun manipulaties en de stugheid van de takken. De wind die hard waaide, deed de manden allemaal licht een bepaalde kant op neigen. De maat van de manden had direct te maken met de afmetingen en mogelijkheden van de lichamen van de makers, hoe sterk hun handen waren, hoe lang hun armen. Maar die maat werd ook bepaald door de kou en de vroeg invallende duisternis die nu eenmaal hoort bij februari: zij maakten duidelijk dat de manden nu echt bijna klaar moesten zijn.

Het voorbeeld slaagt er goed in inzichtelijk te maken hoe heterogeen en gedistribueerd maken is. Het gebeurt overal en de hele tijd. Daarnaast laat het zien hoe onzinnig het is om over dergelijke praktijken te spreken in termen van een dichotomie tussen denken en doen, geest en lichaam, intentionaliteit en passieve materialiteit. Ontwerpen, plannen en denken zijn geen funderende blauwdrukken waarna de concrete praktische uitvoering vanzelf volgt.

Ideeën ontstaan in en door het maken. Materialen zijn geen passieve middelen die zich voegen naar de artistieke intentie van de maker. Ervaren makers hebben geleerd zich te voegen naar de nukken van hun materialen.

Over schetsend tekenen schrijft Ingold bijvoorbeeld:

“Thus the drawing is not the visible shadow of a mental event; it is a process of thinking, not the projection of a thought. (...) Drawing is a gathering, pulling closer (Phipps 2006: 4). ‘Instead of dictating thought (...) the thinking process turns into an act of waiting, listening, collaboration and dialogue [in which] one gradually learns the skill of co-operating with one’s own work.’ (Pallasmaa 2009, 111 in: *ibid.*, 128)”

Schetsend tekenen, zegt Ingold, is meer tastend voelen dan het weergeven van een idee. Dat schetsen wordt denken en dat denken is het wachten, luisteren, samenwerken en praten waardoor je langzamerhand leert om samen te vallen met je eigen werk.

In het hoofdstuk ‘Telling by hand’ bekritiseert Ingold Michael Polanyi’s beroemde notie van ‘tacit knowledge’, het idee “*that we can know more than we can tell*” (Polanyi 1966: 4)” (109). Vooral het beeld van de zwijgende handwerkman stoort Ingold. Hij benadrukt dat praktijken natuurlijk gekenmerkt worden door zelfbeschrijving – alsof het in een werkplaats stil zou zijn! Maar, betoogt hij, het expliciteren van persoonlijke ervaring door erover te

spreken, is in de praktijk geen kwestie van articulatie van wat we niet weten. Spreken is niet een *spreken over* dat de belichaamde ervaren praktijk kan of moet vervangen. Spreken is altijd een spreken met en in en tussendoor. Het is een onlosmakelijk onderdeel van de manier waarop bijvoorbeeld experts hun ervaring delen met beginners. Het gebeurt gaandeweg en hoeft daarom juist *niet* iets te expliciteren of articuleren. Het heeft eerder een aanwijzende functie of helpt om iets te benadrukken, de aandacht op een belangrijk detail te vestigen.

“To tell, in short, is not to explicate the world, to provide the information that would amount to a complete specification, obviating the need for would-be practitioners to inquire for themselves. It is rather to trace a path that others can follow. Thus the hunter, educated in stories of the chase, can follow a trail; the trained archaeologist can follow the cut; the competent reader can follow the line of writing.” (110)

Een aantal lectoraatsprojecten van de afgelopen jaren werken aan dit idee van reflectie op de praktijk als onderdeel van de praktijk. Het meerjarig project van Alexander Schreuder en Joost Horward in de parttime opleiding van de Toneelacademie, is daar een goed voorbeeld van. Zij zijn in hun onderwijs bezig om een vorm van artistiek onderzoek te ontwikkelen waarin ze proberen de dramaturgische begeleiding van een maakblok en de theoretische reflectie in een geschreven essay achteraf,

sterker te integreren met het maken zelf. Het idee van impliciete kennis dat musici van onderzoek hebben, stond centraal in een project bij het Conservatorium. Ik denk met veel plezier terug aan een zoektocht in de kenniskring naar onderzoeksmethoden om die impliciete kennis te kunnen traceren, onder andere met Josien Mennen en Mirko Reithler.

Ingold is vooral bezig met het pareren van een paar vooronderstellingen. Met name het idee dat denken voor maken komt, maar ook, bijvoorbeeld, het veronderstelde verschil tussen objecten en processen en tussen maken en gebruiken.³³ Daartoe benadrukt hij de gesitueerde, haptische en praktische kwaliteit van alle ambachtelijke processen, maar ook van iets weten, naar iets kijken, iets vertellen, spreken, schrijven. Het denken dat bij maken ontstaat, is een door en door praktische aangelegenheid die niet *over* het vakmanschap van de maker gaat, maar *er in en dwars doorheen* plaatsvindt. Het is een intrinsiek onderdeel van ambachtelijkheid. Juist van activiteiten die we bij uitstek gewend zijn te groeperen tegenover belichaamde, gesitueerde processen, laat Ingold zien dat ook zij een intrinsiek en praktisch onderdeel daarvan vormen. Precies die processen dus waar we, Hirschauer indachtig, van zouden verwachten dat ze *afstand* en *vervreemding* zouden kunnen creëren ten opzichte van de alledaagse praktijk.

Bij Ingold is alles praktijk. Dat geeft een enorme uitbreiding en specificatie van de manieren waarop we ons voor kunnen stellen dat artistiek onderzoekers zichzelf als onderzoeksinstrument kunnen leren afstellen. De zelfobservatie van het sensitieve lichaam dat de etnograaf is, is hier uitgebreid tot een makend lichaam dat met een groot assortiment aan materialen en instrumenten en omstandigheden onlosmakelijk onderdeel van de wereld kan worden. Deze artistiek onderzoeker is er fundamenteel op uit om te leren van de wereld. Maken is participeren en vindt plaats door zich te oefenen in het luisteren naar de ritmes van materiaal, gereedschap, omgeving. Ingold laat bovendien prachtig zien hoe intens en funderend de verbinding is tussen deze activiteiten en de wereld waarin ze zich afspelen. Het onderzoeksinstrument dat de artistiek onderzoeker is, bestaat alleen bij de gratie van haar actieve overgave aan de wereld die zij wil leren kennen (zoals we ook al bij Gomart en Hennion zagen). Ook schrijven, spreken en het formeren van analytische ideeën over deze wereld zijn fundamenteel immersief en belichaamd en procesmatig.

De artistiek onderzoeker is hier veel meer dan een schrijvende etnograaf. Het zichzelf observerende, gènant onderbepaalde onderzoeksinstrument dat die etnograaf is, krijgt hier een uitgebreid repertoire voorhanden. Bovendien staat ze niet alleen: de wereld rust haar toe en zij buigt mee. Hirschauers etnograaf is beter uitgerust om bij die lege plek van de stilte te geraken, en de stilte is ook

potentieel groter geworden. Die betreft niet alleen dat wat zich verzet tegen taligheid, maar dat wat zich verzet tegen alle vormen van documentatie die de makende artistiek onderzoeker te berde brengt. (Wat zou dat zijn?) Dat is grote, niet te overschatten winst.

Een winst die we samen met het lectoraat Technology Driven Art proberen te verzilveren door studenten te stimuleren om documentatieprocessen en eindschrijftjes te maken die meer recht doen aan het uitgebreide en ambachtelijke repertoire dat zij als makers (kunstenaars, musici, designers, regisseurs, docenten, architecten, enzovoorts) tijdens hun opleiding leren beheersen. Te vaak grijpt reflectie en theorievorming in het kunstonderwijs terug op het aan opnametechnologie verbonden ideaal van betrouwbaarheid en objectiviteit dat Hirschauer bekritiseerde. Dit kan studenten soms in hun onmacht bevestigen, in plaats van dat het hen stimuleert om de specifieke krachten die ze hebben, ook op talig gebied, te benutten en te ontwikkelen. En het tilt, zoals Ingold laat zien, denken en spreken over de praktijk te ver uit die praktijk, waardoor het een vorm van explicitering en legitimering wordt die niet altijd relevant is voor die praktijk.

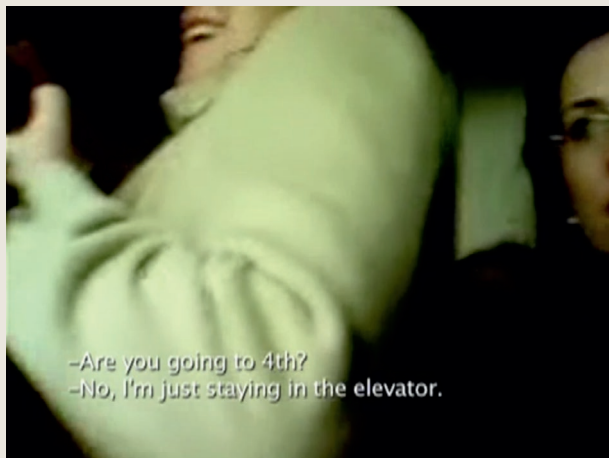
Maar met Ingold verliest de artistiek onderzoeker ook iets. Als ik mijn ogen nog een beetje steviger dichtknijp en dan eigenlijk *te* humeurig (met Raffles in het achterhoofd) door mijn oogharen naar het beeld gluur dat Ingold schetst, zie ik dit: in zijn ideale wereld hakken we

allemaal uien. We wieden onkruid en timmeren kasten. Architecten steken blijmoedig hun handen uit de mouwen en misschien leren we allemaal hoe steken op te halen en de draad precies hard genoeg aan te trekken zodat we prachtige, zachte, wollen truien breien die heel lekker zitten. In Ingolds wereld is alles dichtbij en is alles praktijk en zijn we als makers allemaal *native*. Zijn gevoelige zelf-discipline is de discipline van eelt en handvaardigheid en nabijheid. En hij wil weg weg weg van de discipline van rede, rationaliteit, technologie en wetenschap. Weg van de moderniteit, opgevat als cartesische scheiding van lichaam en geest, zo kun je rustig zeggen.³⁴ Daarmee zijn we terug bij de dichotomie die we met de eland en met Hugh Raffles' intieme kennisrelaties hadden geparkeerd. Terug bij de oppositie tussen objectiviteit en subjectiviteit, rationele universaliteit en gesitueerde lokaliteit.

Het beeld van de onderzoekspraktijk van artistiek onderzoek helt zo te ver over. Er lijkt helemaal geen afstand meer te kunnen zijn van waaraf een risicovolle vervormende analyse van het object van studie gemaakt kan worden. Maken, analyseren en afstand nemen zijn allemaal vormen van participatie of immersie geworden die verbinding met de wereld tot doel lijken te hebben. Als ik Ingold zo ver volg, bestaat artistiek onderzoek volledig uit ambachtelijke immersie in een wereld van een nogal nostalgische, menselijke en harmonische maat. De bagage van de etnograaf is zwaarder geworden, want zij neemt meer documentatiemiddelen mee dan alleen

haar opschrijfboekje. Dat is mooi. Maar wat blijft er dan over van het idee van de artistieke onderzoekspraktijk als *onderzoek*? Waar blijft Hirschauers notie dat etnografen uiteindelijk bezig zijn om tot vervormende analyses te geraken? En waar zouden zulke vervormende analyses dan uit kunnen bestaan?

SPENDING AN ENTIRE DAY IN AN ELEVATOR



Videostill uit "February 28, a Day in the Elevator"
Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008, www.pilvitakala.com

De website van Pilvi Takala (www.pilvitakala.com) bevat een lijst met werken. Een daarvan heet *The Trainee* (2008). Voor dit project werkte de kunstenaar een maand lang als de stagiair Johanna Takala op de marketingafdeling van het bedrijf Deloitte.³⁵ Het werk bestaat uit een installatie met daarin een Powerpoint-presentatie, een brief en een aantal videofilms. Op de site staan een paar fragmenten uit de films, waaronder 'February 28, a Day in the Elevator' (ibid.). In dit fragment staat de stagiair in de lift. De camera bevindt zich vrij laag en is vermoedelijk verstopt,

misschien in Takala's tas. We zien haar dus niet, maar kijken vanuit haar positie de lift in. Het beeld is schokkerig en onscherp en suggereert daarmee realisme; de indruk dat hier geen sprake is van fictie, maar van een opname die in het echt is ontstaan. Het komt daardoor dichtbij. Het is in het echt, waar wij ook zijn. We zien mensen in- en uitstappen en we horen (en lezen in Engelse ondertiteling) de conversatie. Naar welke verdieping ga jij? Ben je hier nu nog? Wat doe je hier? De reeks korte fragmentjes besluit met een e-mail en met dit ingesproken bericht op een antwoordapparaat:

"...I just wanted to say that your trainee has found a new place. So now she is lodging in the elevator... and she's standing in the elevator and... rides back and forth with people. I mean she doesn't press the button herself, but just stands there in the corner. There's such problems involved in here that I don't want to go into the same elevator with her. So, she's riding with the elevator back and forth. So try to get her out. Ok, bye!" (ibid.)

In andere filmpjes zien we de stagiair aan een leeg bureau zitten of voor zich uit staren in de bedrijfsbibliotheek. En dat doet ze niet maar eventjes, maar voor lange tijd, op plekken waar zichtbaar en onomwonden nietsdoen bij uitstek uit de toon valt. We zien dit gedrag ook uit de toon vallen. Omringende collega's werken geconcentreerd aan computers, bellen geanimeerd en lopen doelgericht en

monter ergens naartoe, totdat hun blik aan Takala blijft haken. We zien omringende professionals in toenemende mate verontrust reageren op de passieve stagiair. Haar schijnbaar vanzelfsprekende en voortdurende nietsdoen vergroot uit hoe ‘werk’ er hier kennelijk normaal gesproken aan toe gaat. De toon op het antwoordapparaat, de uitroptekens in de e-mails, de steeds meer onthande vragen en de haperende stappen in het kantoor laten bovendien het belang zien dat wordt gehecht aan deze doorbroken norm.

De filmpjes maken me nieuwsgierig naar wat zich voor en na het filmpje heeft afgespeeld. Hoe is Takala tot haar nietsdoen in de lift gekomen? Hoe komt ze erop, maar vooral ook, wat heeft ze gedaan, gezien, gedacht, gevoeld, zich afgevraagd om daar te komen? En, wat gebeurt er eigenlijk in die lift? Wat is dat voor een soort situatie die daar ontstaat? Wat moeten wij ermee, wij die op internet zo’n filmpje bekijken? En misschien nog wel het meest: wat gebeurde er later in het bedrijf naar aanleiding van haar verblijf? Wat gebeurde er met de e-mails en de ingesproken berichten? Met de verontrusting en ontregeling van al die mensen? Wat gebeurde er met het ‘werk’ dat bij Deloitte wordt gedaan? Om te begrijpen wat hier gebeurt, en om handvatten voor de praktijk van artistiek onderzoek te vinden, helpt Harold Garfinkels notie van het *breaching experiment* me op weg.³⁶

In de jaren zestig ontwikkelde etnomethodoloog Harold Garfinkel zijn beroemde Breaching Experiments. Een breaching experiment (letterlijk: een experiment in het schenden of doorbreken) is een manier om impliciete normen die in een gemeenschap algemeen geldig zijn, zichtbaar te maken. In de oerversie van het experiment gaf Garfinkel zijn studenten verschillende opdrachten. Ze moesten zich bijvoorbeeld voorstellen dat ze alles betwijfelden wat iemand zei. Soms moesten ze ook naar dit ingeprente beeld handelen. De bekendste opdracht was dat studenten zich thuis moesten gedragen als iemand die er een kamer huurt (Garfinkel 1963-64). Garfinkel vond zelf niet dat dit echte experimenten waren. “They are demonstrations, designed, in Herbert Spiegelberg’s phrase, as ‘aids to a sluggish imagination’” (227). Het is lastig, zo zou je kunnen zeggen, om de normale gang van zaken – het leven zoals het zich dagelijks afspeelt, dat wat we niet bespreken, niet benoemen, niet eens echt kunnen waarnemen, – te betrappen. En zelfs al wil je dat doen, hoe krijg je het voor elkaar? Het gaat immers per definitie over datgene wat je niet weet, datgene wat voor zich spreekt, datgene wat je veronderstelt. Over Hirschauers stilte. Garfinkels innovatie – en het klinkt banaal, maar dat is het niet! – is om aan de slag te gaan en te kijken wat er dan gebeurt. De alledaagse werkelijkheid duwt heus wel terug, lijkt hij te suggereren.

“Procedurally,” zegt Garfinkel, “it is my preference to start with familiar scenes and ask what can be done to make trouble.” (227)

Garfinkel heeft helder voor ogen wat voor soort *trouble* hij ambieert. Hij probeert gevoelens van verwarring, stress, verontwaardiging, angst en schaamte op te roepen (227). Hij heeft goede redenen om dit te doen. De verwarring en de emoties die in de experimenten ontstaan “produce reflections through which the strangeness of an obstinately familiar world can be detected” (227). Voor vreemdelingen is wat wij als vertrouwd ervaren vanzelf zichtbaar, maar anders moeten we er actief van vervreemd worden gemaakt (226).

In de praktijk trouwens helemaal niet zo makkelijk, een goed breaching experiment. Ik doe vaker met studenten dit soort experimenten, afgelopen jaar bijvoorbeeld bij de opleiding I-arts en met studenten Sieraadontwerp. Het is altijd spannend. Het bewustzijn van het doel van de handeling maakt het extra eng. Juist het voorstadium en de documentatie en reflectie achteraf (ook bij studenten die besluiten het experiment niet uit te voeren, ethische bezwaren hebben, of het niet voor elkaar krijgen), blijken een zeer rijke bron van inzicht en vragen. Hoe doe je dat in de praktijk: je niet aan de regels houden? Maar ook: hoe verhouden mijn eigen impliciete vooronderstellingen over wat normaal is zich tot normen die elders gelden? En ten aanzien van het werk dat studenten verzetten ter

kalibratie van zichzelf als onderzoeksinstrument: hoe vind je de balans tussen de preoccupatie met de rol die je zelf moet gaan spelen en wat je middels die rol hoopt te kunnen bemerken? Een andere mooie ontwikkeling bij deze breaching experimenten was de materiële vertaling die sommige studenten maakten. Hier kwamen Ingolds maker en Garfinkels troublemaker samen. In een blok dat ik samen met Gili Yaron, Martine de Rooij en Chequita Nahar maakte, werkten studenten Sieraadontwerp rond vragen die opgeroepen worden door gezichtsprotheses.³⁷



Djillie Roes, Making Face onderzoeksatelier,
BA Sieraadontwerp, studiejaar 2014-2015

Djillie Roes maakte bijvoorbeeld objecten die interveniëerden in de waarneming en tastzin, zowel bij de dragers van deze sieraden als bij degenen die de drager zagen. Het waren tegelijk sieraden en protheses voor mensen die geen prothese nodig hadden. In de tekst die Roes als

documentatie had gemaakt, spreekt ze de lezer aan als een proefpersoon in een test. Ze geeft aanwijzingen hoe de objecten toe te passen en vraagt in een enquête naar de ervaringen van de gebruiker, te scoren op een schaal van vijf. Over de neusprothese die de neusgaten afsluit vraagt ze bijvoorbeeld: “Heeft het neus-object invloed op uw ademhaling? Is er een verschil tussen het ruiken van azijn zonder en met neus-object? Zo ja, hoe groot is dit verschil? Heeft het neus-object effect op de manier waarop u uw hoofd beweegt? In welke mate voelt het neus-object onnatuurlijk aan? Raakt u gefrustreerd bij het dragen van dit neus-object?” (Roes 2015, 4)

Takala's project bij Deloitte is goed op te vatten als een breaching experiment. Net zagen we dat we door haar interventies vervreemd raakten van de vertrouwde wereld van hard werken en actief bezig zijn. Maar in die lift zelf is nog iets anders aan de hand.³⁸ Een lift heeft geen ramen, er is nauwelijks ruimte om de blik te laten dwalen of iets te doen. Bovendien houdt de lift je zolang het duurt om de verlangde verdieping te bereiken genadeloos vast in die situatie. Eigenlijk kun je in een lift enkel kijken, zonder mogelijkheden om je medeliftgebruikers gerust te stellen dat je niets van ze wil. Dat klinkt misschien als een ongebruikelijke situatie, maar:

“Unknown others become strange because of a radical devaluation of physical co-presence as a chance for establishing contact. Urbanisation and geographical mobility have inflated this chance by producing masses of ‘*insignificant others*,’ clashing in encounters without past and future. Personal relations only gain their meaning against this background of a massive unrelatedness.” (Hirschauer 2005, 59)

De vreemdheid die wij produceren in de lift resoneert met de moderne urbane ervaring, waarin we voortdurend bezig zijn een soort niksigheid en non-verhouding in stand te houden. Vervreemding, opgevat als de productie en handhaving van afwezigheid, is in de lift juist normaal.

Een breaching experiment heeft hetzelfde doel als het schrijven van de etnograaf: het vertrouwde vreemd maken. Maar vervreemding ontstaat niet doordat de onderzoeker zich *terugtrekt* uit de wereld waar zij deel van is geworden om deze te vangen in andere woorden. Vervreemding ontstaat *in* en *met behulp van* de werkelijkheid. Deze vervreemding heeft een onthullend effect. Door mee te leven met de mensen in die lift, stagiair en werknemers, zien we hun geïmpliceerde normale wereld, maar ook die van onszelf – de wereld waarin wij ook zwijgen in de lift, de wereld waarin we hard werken op ons werk, de wereld waarin we met lede ogen zouden kijken naar iemand die de luxe heeft om niets te doen op haar

werk – met nieuwe ogen. Het werk van Takala, wordt, bekeken door de lens van Garfinkels breaching experiment, *onderzoek*. Eerst moet Takala sensitief samenvallen met de wereld. Dat is een belangrijke voorwaarde om vervolgens problemen te kunnen veroorzaken. Maar hier is sprake van onderzoek dat zich niet schrijvend afspeelt, maar porrend en sarrend en in het echt. Takala zoekt geen vervormende woorden, maar vervormt de wereld en onze ervaring ervan. Maar taal of wereld, het effect ontstaat zodra we onze blik weer terug richten op de normaliteit. *Die* ziet er nieuw uit.

In mijn gedachtenexperiment is de praktijk van artistiek onderzoek weer rijker geworden en weer een slag gedraaid. Het raamwerk dat Hirschauer leverde, staat nog steeds. Het sensitieve lichaam dat vaardig voelend deel uitmaakt van de wereld, krijgt via Takala en Garfinkel weer meer onderzoekende en vervormende mogelijkheden. Maar de onderzoeker hoeft geen afstand te nemen of een perspectief te ontwikkelen. Nee, ze moet eerst maar eens problemen *maken*, in het echt, dan komt die vreemdende afstand vanzelf.

Garfinkel bespreekt in het oorspronkelijke artikel steeds de gedocumenteerde notities van zijn studenten. “After hearing the explanation a sister replied coldly on behalf of a family of four, ‘Please, no more of these experiments. We’re not rats, you know.’” (Garfinkel 1963-64, 233) Zij benoemt zo fraai de “unblinking hurtfulness” (Gouldner

in: Marres 2012, 76) die breaching experimenten karakteriseren. Anders dan het geval is bij notities maken (alhoewel die hun eigen pijnlijkheid kunnen hebben), zijn breaching experimenten pas effectief als het lukt om iets ongemakkelijks teweeg te brengen.

Breaching experimenten creëren een ongebruikelijke situatie om een blik op een bestaande werkelijkheid mogelijk te maken. Deze beweging herkennen we ook in veel denken over de relevantie van kunst. Volgens deze gedachtegang bestaat de waarde van kunst eruit dat ze *kritisch* is. Ik ben geen kunstfilosoof, dus ik heb van Frank Mineur geleerd dat de autonomie van de kunst deze kritische functie waarborgt (en niet, zoals we geneigd zijn te denken, ermee op gespannen voet staat). In het promotieonderzoek dat Frank momenteel uitvoert, laat hij zien hoe deze kritische rol van kunst als leidend ideaal tot stand is gekomen. Deze rol is onder meer afhankelijk van de contemplatieve ruimte die toeschouwers in kunstinstuties hebben wanneer zij zich geconfronteerd zien met een kunstwerk.³⁹ Het toneel tegenover de stille zaal, de toeschouwer op gepaste afstand van het kunstwerk. Maar als niet langer contemplatie van kunst maar de ervaring van het publiek steeds prominenter wordt, wat betekent dat dan voor de kritische rol van de kunsten? Wat blijft er in een ervaringssamenleving (Schulze 2005) over, vraagt Frank zich af, van de waarborg van de autonomie? Van het idee dat doordat de kunst een eigen ruimte heeft en haar eigen regels stelt, het mogelijk is dat zij iets maakt

dat kritisch reflecteert op de werkelijkheid zoals we die kennen (zie bijvoorbeeld Mineur 2006; 2013)? Mij doet dit ideaalbeeld van kritiek op een fundamentele manier denken aan Garfinkels breaching experimenten. Ook hier gaat het om de mogelijkheid van een ander perspectief op de werkelijkheid. Voor wie deze denkrant vasthoudt, zijn sommige ontwikkelingen in de kunst eigenlijk eenvoudig te duiden. Ontwikkelingen zoals kunst die werk en werkelijkheid, kunstenaars en publiek, kunst en leven flink *vermengt*. Kunst die ervaring of participatie van publiek heel centraal stelt. Maar ook excessieve vormen van toegepaste, hulpvaardige en oplossingsgerichte kunst. Ze lijken allemaal, in hun extreme vormen, negatief te moeten worden geëvalueerd.⁴⁰ Daar waar kunstenaars en/of kunstinstituties de autonomie van de kunst op het spel zetten, zetten ze ook de mogelijkevoorwaarden voor hun eigen engagement op het spel.

Los van het inhoudelijke argument stelt de analysant of interpreet van de kunsten zich hier, met goede bedoelingen, als een soort scheidsrechter op. Zij kan de voorwaarden bepalen waaronder goede kunst welig kan tieren. Net als in debatten over artistiek onderzoek, gaat het hier om een prescriptieve positiebepaling waarin idealen worden geformuleerd. En net als bij debatten over artistiek onderzoek zijn dergelijke geformuleerde idealen slecht bruikbaar om de rijke, veranderende kunstpraktijk te begrijpen en te bevragen en te voeden. In haar boek *Artificial Hells* (2012) bepleit Claire Bishop meer empirische analyses

van vormen van kunst die experimenteren met participatie en interventie. Een pleidooi waar ik achter sta. Maar in plaats van op zoek te gaan naar de manieren waarop participatie, interventie, activatie, autonomie, relevantie, engagement, ervaring, kennis, publiek, et cetera in de praktijk van dergelijke werk specifieke vorm en inhoud krijgen, heeft zij haar afvinklijstje al lang achter de hand. Ik weet liever nog wat langer *niet* wat kunst is. Wie de kans wil lopen iets anders te zien dan de bevestiging of ontkenning van funderende autonomie en oppositionele kritiek, moet dat lijstje thuislaten en haar notitieboekje steviger ter hand nemen. Zij moet niet achteruitkijken om te zorgen dat de mogelijkevoorwaarden van de kunsten goed geregeld zijn, maar proberen mee te kijken, mee te bewegen, om zich te laten verrassen door wat ze in de rommelige praktijk tegenkomt. Bijvoorbeeld door nog een laatste blik te werpen op het breaching experiment van Pilvi Takala.

Takala's lift is eigenlijk een soort snelkookpan waarin de normale vervreemding en afwezigheid waar wij ons dagelijks in begeven, onder hoge druk komt te staan. Haar passiviteit in de lift is een breaching experiment dat de impliciete norm doorbreekt van de activiteit die we met arbeid associëren. Haar nietsigheid is niet verhuuld of omfloerst, en in de filmpjes zien en horen we wat daar ongemakkelijk en stotterend van komt: contact, gesprekken, e-mails, voicemail. Dit ongemak is echter niet alleen een gevolg van het doorbreken van de normen die

normaal met werk zijn verbonden, maar ook van die normen die normaal gesproken in de lift opspelen. In de lift is Takala weliswaar passief, maar ontstaat ook een ongemakkelijk soort contact. Met haar wat vage, open reacties en haar milde en vragende toon lijkt ze de gesprekjes op te zoeken en te willen laten voortduren. Als we Hirschauers analyse van zijn liftexperimenten volgen, wijst Takala's werk daarmee ook op een andere fundamentele kwaliteit van ons alledaagse, gewone leven; die waarin de afwezigheid van contact op een onopvallende manier in stand moet worden gehouden.

In plaats van helder ongemak en daarmee de onthulling van een impliciete normaliteit, produceert Takala iets rijkers, iets dat meer ambigu is en langer duurt. Verschillende normen komen hier samen en lichten elkaar diametraal uit. Wat vanuit het ene perspectief (werk) vreemd is (passiviteit), is vanuit het andere perspectief (lift) vertrouwd en vice versa. Daarmee is er kans op iets anders dan ongemak. Takala's project suggereert een manier om de kritische en onthullende, maar daarmee ook vrij botte en eendimensionale effect van breaching experimenten te omzeilen.⁴¹ Bovendien is Hirschauers stilte door deze manoeuvre van karakter veranderd. Bij Hirschauer zat de stilte verborgen in de wereld waar de etnograaf observerend en schrijvend aanwezig was. Deze stilte was niet pasklaar en daarom moest de etnograaf haar schrijvende discipline inzetten om andere woorden ervoor te kunnen vinden. In Garfinkels breaching experimenten

is de stilte ook het object van studie dat ontsnapt aan de rechtstreekse aandacht. En ook hier moet de onderzoeker participierend sensitief worden voor de wereld waar deze stilte verborgen zit. Maar dan. In plaats van schrijvend woorden te zoeken, legt de onderzoeker haar vinger op een zere plek en wacht af. Ze doorbreekt de stilte en luistert aandachtig naar resonantie. Dat wat zich roert, is de stilte. De stilte wordt niet verwoord, maar opgeroepen.

Wat zijn de consequenties van deze verandering? Ik zal daarover nadenken aan de hand van een laatste beeld. Wat maakt het uit dat de stilte niet meer verborgen zit in de wereld, maar een effect is dat de onderzoeker kan oproepen? Is dit nog een vervormende analyse, zoals Hirschauer bedoelde? En zo ja, wie ontvangt deze dan eigenlijk? En als ik terugdenk aan Ingolds maker: bij Ingold was het ideale maken een soort van samenvallen met een ambachtelijke, materiële, nabije wereld. Garfinkels ideale experimenten zijn sociale experimenten en lijken altijd *tegen* de wereld te bewegen en deze kritisch te ontmaskeren. De één stuurt op ondubbelzinnig materieel ja, de ander op uitgesproken sociaal nee. Heeft de artistiek onderzoeker niet meer smaken? En ten slotte, Takala's rijke experiment indachtig: zou artistiek onderzoek in plaats van alleen te breken ook iets kunnen maken?

IT ALL BEGAN WITH A COMMENT FROM MALINI



Foto in: Mann et al. (2011) *Mixing methods, tasting fingers: Notes on an ethnographic experiment*, HAU: Journal of Ethnographic Theory, www.haujournal.org 1 (1): 221-243

Het begon allemaal met een opmerking van Malini. Malini zei dat eten beter smaakt als je het met je handen eet (Mann et al. 2011, 222). Deze opmerking is de aanleiding voor een experiment: “Four finger eating experts and three novices sat down for a hot meal and ate with their hands” (221). De betrokkenen kiezen een avond, doen boodschappen, koken en eten samen. Ze praten tijdens het eten veel en schrijven allemaal in meer of mindere mate veldwerknootities die ze later uitwerken en die materiaal zijn voor het artikel. Het gezelschap bestaat uit mensen die veel ervaring hebben met het eten met je handen en mensen die op

dit gebied volstrekte leken zijn; mensen die elkaar kennen of elkaar via deze bijeenkomst leren kennen. Ze hebben bijna allemaal een antropologische achtergrond, maar met verschillende anciënniteit. Ik houd van het artikel dat is geschreven over dit experiment. Het is spannend, grappig, origineel, ongemakkelijk en systematisch.⁴² Het is ook heel ingewikkeld en ik weet niet zeker of ik er hier helemaal uitkom. Dat geeft ook niet, dan blijft er iets over om te lezen voor een andere keer... Het liefst zou ik nu het hele artikel voorlezen, maar wees gerust, dat zal ik niet doen. Het staat wel bovenaan mijn lijstje van teksten om met masterstudenten te gaan lezen.

Het experiment is tweeledig. Het onderzoekt smaak en voorziet daarmee in Shapins behoefte aan etnografische studies naar de formatie van subjectiviteit.⁴³ Het onderzoekt ook methode: hoe onderzoek te doen (224). Maar eerst over smaak. De tong, zo blijkt, is niet de enige plek waar geproefd wordt. Voor het eten, in de winkels, wiken en wegen de experts al, anticiperend op komende combinaties van smaken, maar ook op gerechten die voor beginners relatief eenvoudig te hanteren zijn. Voordat het eten de tafel bereikt, is het op zo'n manier bereid dat het goed in de hand ligt. Tijdens de maaltijd kneden de vingers van de rechterhand het eten tot een specifieke substantie, vooruitlopend op de specifieke sensatie van het eten in de mond. Vervolgens is er een dans van vingers, borden en eten, van lippen, speeksel en slikken. Na de maaltijd drogen de vingers langzaam op, zo lang als de gezelligheid om de tafel duurt. Een goede gewoonte, ver-

telt een van de aanwezigen (237). Je *kunt* wel zeggen dat het alleen maar je tong is die proeft, of zelfs de smaakpillen op je tong, maar dit experiment vraagt aandacht voor alles wat er omheen, ervoor en erna gebeurt dat die smaak mede vorm geeft. Proeven duurt hier langer, gebeurt op meer plaatsen en betreft meer mensen en dingen dan we geneigd zijn te denken.

Het experiment experimenteert ook met experimenteren. En het doet dat op onorthodoxe wijze. Het is een amalgaam van antropologisch veldwerk en laboratoriumexperimenten, van fenomenologische beschrijving en van breaching experimenten. In plaats van trouw alle betrokken regels te volgen, selecteren de onderzoekers een paar belangrijke elementen uit elke traditie.⁴⁴ Meestal heeft de aandacht voor methode in wetenschappelijke artikelen tot doel om de lezer gerust te stellen dat het experiment netjes is uitgevoerd en herhaald kan worden.⁴⁵ Hier niet. “Instead, we indicate where our research techniques come from, so as to elucidate where they might lead” (226).

De auteurs positioneren hun experiment in de traditie van de antropologie, met “the open attentiveness of field-work” (224) en de specifieke aandacht voor het vreemde en vertrouwde die daarbij hoort. De antropologen zetten hun etnografische gevoeligheid in om te kunnen opmerken wat eten met de handen hier is. Bovendien schrijven de betrokkenen veldwerknooties, die de basis vormen voor het schrijven van het artikel (224). We herkennen Hirschauers etnograaf die attent en schrijvend kan par-

ticiperen en observeren. Ingolds lerende maker is er ook. De onderzoekers zijn niet alleen aan het observeren en schrijven, ze doen ook boodschappen, koken, eten, prutten, likken, lachen. Ze hebben spierpijn en buikpijn, ontwikkelen sensitiviteit en vaardigheid. Ze zijn verrast, geamuseerd, ongemakkelijk. De artistiek onderzoeker is hier ook iemand die zich lichamelijk, haptisch, zintuiglijk aan de wereld overgeeft.

Het experiment heeft ook iets van een breaching experiment. Maar, “in comparison, our experiment was easy. Everyone present was in on the game” (226-227). Aan de andere kant, zo eenvoudig was dit experiment nu ook weer niet. Alhoewel iedereen wist wat ze aan het doen waren, braken ze met elkaar eerder meer dan minder impliciete normen. De leken moesten hun bestek laten liggen, de experts moesten hun *tacit knowledge* benoemen, de observerende antropologen waren hun eigen interveniërende object, de werkende onderzoekers bevonden zich in een intieme, gezellige privésituatie. Anders dan bij Garfinkel zijn materie en het sociale hier door elkaar gehusseld. Net als bij Takala lichten de verschillende impliciete regels die hier bijeen zijn elkaar uit (ibid.). En ze doen dat in een situatie die voortduurt en gericht is op observatie en beschrijving.

Maar het experiment dat hier is georganiseerd, tapt ook nog uit een ander vaatje. Laboratoriumexperimenten, is de redenering, gaan meestal over controle en organisatie. De strenge inrichting van het experiment garandeert daar

de kwaliteit van de uitkomst (226). In dit experiment stond echter weinig van te voren vast. Wel typisch experimenteel was het idee dat je een situatie zo kunt vormgeven dat “reality may be afforded to act (speak, smell, taste) in novel ways” (226). De onderzoekers gebruiken de doelbewuste artificialiteit en de zorgvuldige vormgeving die horen bij laboratoriumexperimenten om iets nieuws te kunnen ontdekken. “The experiment staged reality. It staged a strange bodily practice (for the novices), or staged a familiar practice in a strange way (for the experts)” (227).⁴⁶

“The creativity of experimental methods is in their ability to configure reality in an original way. Rather than linking causes and effects so as to create predictability, ethnographic experiments generate unprecedented possibilities.” (239)

Ingrijpen in de werkelijkheid is nodig om nieuwe mogelijkheden te creëren. Het is een idee dat vanaf het begin hoort bij wetenschappelijke experimenten. Gerard de Vries (1985) haalt de bekende en aan Francis Bacon toegeschreven uitdrukking aan, die stelt dat je om de werkelijkheid te onderzoeken niet genoeg hebt aan natuurlijke observatie, hoe vakkundig ook. “Je moet de leeuw aan zijn staart trekken” (19). Dat doet dit experiment. Het experiment maakt, voor alle betrokkenen, de wereld vreemd, door middel van een originele encenering van de werkelijkheid. In dit experiment wordt de wereld opgezocht, uitgelokt, binnengehaald. *Hier* is de wereld. Sterker nog,

zij *zijn* – met de linzen, de borden, de keukentafel – de wereld. En zo hebben ze ’m nog nooit meegemaakt. Ze koken, eten, lachen, schrijven, bemerken, vragen, denken, zuchten, fronsen en nemen nog een hapje. Zo ontstaat niet alleen een bedwelmende mix tussen verschillende onderzoekstradities, maar ook tussen het object van onderzoek en de persoon van de onderzoeker, tussen proefpersoon en proefleider, tussen etnografische onderzoekers en etnografische bronnen (Mann et al. 2011, 224). In die mix transformeert niet alleen de onderzoeker, want die kunnen we niet scheiden van het onderzochte. “Or, as Nasima put it in an email message to her co-authors once we had submitted the article: - Finger eating will never be the same again” (noot 12, 227). Let wel: juist doordat eten met de handen is veranderd, konden de onderzoekers iets te weten komen. Interventie is noodzakelijk. De hele wereld moet vreemd. Maar wat komen ze dan te weten?

De auteurs waarschuwen dat dit geen klassieke antropologie is. We leren niet iets algemeen over een cultuur, een wereld, het lichaam of proeven. Noch leren we iets, zoals bijvoorbeeld in Garfinkels breaching experimenten, over de impliciete normaliteit die verborgen zit achter het experiment. “Instead, we staged a singular event, a particular juxtaposition of questions, bodies, foods, work and pleasure” (225). Die ene georkestreerde situatie kan opgevat worden als een *voorstel*, een suggestie van wat proevende vingers zouden kunnen zijn (225). Het artikel probeert vervolgens woorden te vinden om te beschrijven wat

ze hebben geënceneerd (228). Welke woorden zijn hier geschikt, vragen de auteurs zich af, om goed te kunnen vertellen wat er die avond eigenlijk allemaal is gebeurd, hoe de geënceneerde werkelijkheid zich voordeed, wat ze hebben gemaakt? “This calls for linguistic strategies that do not start out from dictionaries, but are, instead, inventive and help to say and sense new things” (239). Dat is niet zo makkelijk. “As we seek words to do so, we are compelled to stretch the verb ‘to taste’” (221). De auteurs “care to stretch and twist the term ‘tasting’ to adapt it to the situation at hand” (239). En dat moet: “Our point is (...) to interfere with ‘tasting’. We want to twist and turn, mash and mix, stretch and fold the use of that term” (225).

Daar moeten we misschien even op kauwen. Ik zeg het nog een keer. Ze willen graag rommelen, rammelen aan het begrip proeven. Ze willen die term oprekken, verdraaien, prakken, opvouwen en vermengen. Zo was proeven nog niet eerder geënceneerd, gebeurd of beschreven. Die nieuwe taal, die opgerekte woorden zijn een mooie concretisering van Hirschauers pleidooi voor een vervormende analyse. Maar bij Hirschauer maakt taal de vanzelfsprekende stilte van het object van studie vreemd en daardoor zichtbaar. In dit experiment zijn object en subject gemengd in een situatie die expres doordoesend is geraakt met vervreemding. De analytische vervorming zit niet alleen in de woorden, maar loopt dwars door het hele experiment en wat daarbinnen wordt meegemaakt zelf heen. Taal en werkelijkheid, encenering en observa-

tie van de werkelijkheid zijn noodzakelijkerwijs verbonden. Een *echt* experimentele praktijk!

Hoe opmerkelijk dit experiment ook lijkt, de auteurs constateren tegelijkertijd dat het misschien wel een heel alledaags voorbeeld is van onze “present day global life. Repertoires get disentangled from their contexts, moved around and pasted together variously, all the time” (237). In het echt houdt de wereld zich ook niet altijd aan hokjes. We hebben voortdurend met diversiteit van doen. Met experts en leken, met afstand en nabijheid, met ingrijpen en laten gebeuren, met vingers en bestek. De dagen na het etentje, schrijven de auteurs,

“we exchanged warm and grateful emails. ‘Thank you for the lovely evening,’ we wrote. It was heartfelt. While we addressed our research questions, other realities were present as well. On this evening there was fun, food that tasted good, and enjoyment. What came into being was a little piece of what, all too widely perhaps, might be called ‘the good.’ Questions of method are implied here. How to foster research practices that afford rich and layered realities? How to make space for analysis as well as care?” (229)

Net als in Ingolds ideale wereld is het bij dit etentje goed toeven. En ook hier is sprake van lichamelijke immersie en vaardigheid. Maar toch is dat niet hetzelfde. Ten eerste is deze kwaliteit niet ontstaan doordat de onderzoekers zich *lieten* transformeren door zich vaardig te *leren* voe-

gen. Of, beter gezegd, niet *alleen* daardoor. Gevoelig voor de diversiteit van de werkelijkheid en voor de manieren die we beschikbaar hebben om deze te onderzoeken, organiseerden de onderzoekers een etentje en nodigden daarvoor uit: verschillende mensen, verschillende sensibilititeiten, verschillende onderzoekstechnieken. Maar nee, ik zeg het weer niet precies goed. Ze waren niet in het *algemeen* gevoelig voor de diversiteit van de wereld. Ze deden juist erg hun best om zich niet al te veel bezig te houden met wat de wereld *is*, homogeen of divers, harmonieus of conflictueus, ambachtelijk, technisch, lekker, vies, mooi, lelijk, objectief, subjectief, *whatever*. Allemaal niet van tevoren vastgezet, maar juist open gehouden en aan tafel uitgenodigd om erachter te kunnen komen. Dat het achteraf gezellig bleek te zijn geweest, is een verworvenheid van het experiment, een effect dat ontstond. (Een belangrijk effect, vertelde een van de auteurs me in een interview, omdat het rond eten meestal al snel over gezondheid gaat of bijvoorbeeld in de antropologie over taboes, rituelen en civilisatie (Annemarie Mol, persoonlijke communicatie, 17 februari 2014). Een effect dat resoneert met specifieke aspecten van de geglobaliseerde wereld waarin dit etentje plaatsvond. En er is meer. Want, ten tweede, het was niet *alleen maar* fijn in dat experiment. Het was ook ongemakkelijk en resulteerde ook in ongemak. De woorden die de auteurs uiteindelijk vonden om te schrijven over smaak, stellen bestaande noties van proeven ter discussie. Noties van smaak in de antropologie, in ons alledaags denken, in psychologische en gezondheidskun-

dige laboratoriumstudies. Tim Ingold weet wat het goede is, of beter, hoe we daar kunnen komen. Harold Garfinkel is juist hard op zoek naar *trouble*. Dit experiment is veel meer terughoudend, maar de inzet is hoog. Wat zou het goede kunnen zijn? Kunnen we dat doen? Kunnen we dat benoemen?

De artistieke onderzoekspraktijk is, voor het laatst vandaag, weer uitgebreid. De onderzoeker is niet meer alleen. Zij brengt verschillende gevoeligheden, vertrouwdheden, expertises samen in een materieel vormgegeven situatie tussen laboratorium en werkelijkheid in. Die tussensituatie is voorwaarde voor het ontstaan van observaties en inzicht. Daar is optimaal ruimte voor de vrijheid die Hirschauer zo streng aanbeveelt om zo tot een vervormende analyse te komen. Maar die vrijheid brengt verplichtingen met zich mee. De onderzoeker zet zichzelf volledig in als een onderzoeksinstrument dat niet alleen schrijvend observeert, maar ambachtelijk makend en voelend participeert. Ze valt echter niet naadloos samen met de wereld, en ontmaskert deze wereld ook niet alleen. De werkelijkheid wordt niet betrap, maar geënceneerd. Een door en door vervreemdende enscenering van de realiteit (van realiteiten), die resoneert met de heterogene wereld waarin we leven en experimenteren en kennis maken. Dat is wat artistiek onderzoek ook is geworden: de werkelijkheid op de *bühne*, en de *bühne* als etnografisch experiment.

Zaterdag 26 september 2015, 08:15 uur.

Thuis in de woonkamer.

Ik heb koude voeten, mijn koffie is op en maandag gaat deze tekst naar de eindredacteur. Buiten trekt de ochtendmist langzaam op. Het is nog vroeg en boven slapen ze. Mendel moet voor de scouting vanmiddag nog huiswerk maken, maar hij bezit een jaloersmakend talent voor zorgeloosheid. De hitte van de zomer, de openheid aan het begin lijkt al lang geleden. Nu knoop ik de laatste eindjes aan elkaar. Een jaartal opzoeken. Een citaat checken. En ik wil zo graag nog het werk noemen dat ik met Marloes Brouns en Marc Rutten in de educatieopleidingen heb gedaan. Waar zal ik dat zetten? Ik bewaar alle loshangende draden die ik nog niet in de voetnoten heb gestopt in een document dat *rest rede* heet. Voor later. Gedachten over het belang van aanwezigheid en performativiteit en interpassiviteit. Dingen over de dingen en mediatie die hier veel te weinig aan bod zijn gekomen. Opmerkingen over onderwijs en het vinden van problemen in plaats van ze oplossen. Een hele boom die ik was gaan opzetten over het effect van de democratisering van kennis voor artistiek onderzoek. Onderwijl is Jelit stilletjes naar beneden geslopen. Ruud en ik klappen de laptops dicht. We gaan ontbijten.

OEFENEN

Ik ben vandaag begonnen bij een achttiende-eeuwse eland en heb via een bootje op de Amazone, het notitieboekje van de etnograaf, de nostalgische maker, inactiviteit bij Deloitte en vingers in je bord een beeld gecreëerd van artistiek onderzoek. In mijn gedachtenexperiment heb ik artistiek onderzoek gaandeweg gedefinieerd als experimentele etnografie waarin de systematische ontvankelijkheid voor stilte centraal staat. Mijn eigen rommelige praktijk heb ik ook in beeld proberen te brengen. Ik maakte daarbij dezelfde beweging als het artistiek onderzoek dat ik hiermee heb geschetst. Zoals artistiek onderzoek op zoek gaat naar stilte, zo ben ik vandaag ook op zoek gegaan naar stilte. Mijn verhaal was zo een demonstratie en een oefening. Ik hoop dat mijn zoektocht vandaag kan functioneren als een voorbeeld van die stijl, die houding van het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten. Deze rede was ook een herorientatie op mijn eigen bronnen om daardoor opnieuw te kunnen vatten waarom ik denk dat juist *dit* lectoraat in het kunstonderwijs zo spannend en belangrijk is, om helder te maken welke potentie ik hier vermoed. Wat heeft die omweg nu opgeleverd?

We hebben vandaag kennism gemaakt met het proces waarin de onderzoeker zichzelf tot instrument maakt. Een instrument dat vertrouwdsheid en vreemdheid, participerende immersie en analytische afstand, observatie

en interventie combineert. Een instrument dat niet voor eens en voor altijd is afgesteld, maar dat zichzelf steeds opnieuw geschikt maakt voor specifiek gebruik. De mogelijkheden van dit instrument zijn steeds een beetje opgerekt en uitgebreid. Het begon allemaal met onderbeaalde subjectiviteit. Met een instrument dat onvoorbereid op overgave en nog niet ondersteund door opschrijfboekje en pen nauwelijks in staat zou zijn waar dan ook te participeren, iets waar te nemen. Toen ontstond een g nant instrument dat in staat is tot zelf-observatie en kalibratie, tot een ontvankelijke immersie die zintuiglijk gevoelig maakt voor de stilte die zich roert, en tot vrije, strenge, gedisciplineerde, analytische vervreemding. Ten slotte begon het onderzoeksinstrument ook te intervenieren en de wereld te ensceneren. Daardoor veranderde de stilte in een complex en zich roerend effect, opgeroepen in een heterogene, experimentele situatie. Het werd een eigenschap van het materiële en sociale etnografische theater van de onderzoeker, inmiddels niet meer alleen. Een plek ergens tussen laboratorium en werkelijkheid in, tussen bühne en veldwerk, tussen proberen en begrijpen. Juist de uitwisseling en het uitlichten van verschillende kwaliteiten van vreemdheid en vertrouwdheid is hier aan de orde. In de loop van mijn verhaal is de riskante beschrijving van stilte waar Hirschauer voor pleitte, aangevuld met risicovolle ensceneringen van stilte.

Dergelijke experimentele situaties produceren geen betrouwbare, repliceerbare kennis, maar kunnen ook niet opgevat worden als particuliere en unieke situaties die hun waarde alleen vinden in het moment, in de geïndividualiseerde beleving van aanwezigen. Ze moeten opgevat worden als oefeningen, voorstellen, probeersels. Ze leveren geen argumenten ter bevestiging of ontkenning van de status quo. Ze geven geen uitsluitsel over hoe het verder moet. Ze creëren alternatieve, georkestreerde situaties waarin experimentatoren en proefpersonen, observatoren en *natives* werkelijkheden kunnen uitproberen en articuleren. *Staged realities* waarin de ervaring van de situatie, wat we ervan weten en begrijpen, wat we ervan meenemen naar andere plaatsen en wat we ervan kunnen vinden, steeds samen op het spel staan. En daarmee zijn ze noodzakelijkerwijs reflexief over de vorm van het experiment dat ze doen, het soort kennis die ze produceren, de kwaliteit van de intimiteit die ontstaat.

Die stilte van Hirschauer. Die loopt als een rode draad door mijn verhaal vandaag, maar is natuurlijk – wees eerlijk – nogal cryptisch. Ik kan daar goed mee leven, want het creëert ruimte waar ik die eerst niet had. Het idee *verplaatst* de verwachtingen die er zijn over artistiek onderzoek en is daarmee een interventie in het debat over artistiek onderzoek. Daarmee introduceer ik nieuwe verwachtingen, die zeker hun eigen problemen oproepen. Die neem ik dan op de koop toe. Artistiek onderzoek ontwikkelt zich in Nederland vandaag de dag in een

omgeving waarin de kunsten eraan gewend zijn geraakt om een defensieve houding nodig te hebben.⁴⁷ Het verdedigen van kunst gaat vaak met behulp van eikenhouten idealen en opposities, over autonomie en relevantie, wetenschap en kunst. Dergelijke clichés maken de wereld helder, ze maken posities sterk en belangen duidelijk en ze zijn nuttig om een robbertje mee te vechten. Relevantie en engagement van de kunsten zijn vaak inzet van zulke gevechten. Maar vanuit een verdedigende houding zijn het ingewikkelde waarden. Ze zijn enerzijds door de kunstpraktijk zelf geïntroduceerd, maar ze komen ook van buiten.⁴⁸ Dan voelen ze als extra druk, en worden dat ook in beleid en evaluatiekaders, en ook in impliciete verwachtingen en taal. Hirschauers stilte zoekt relevantie ergens anders. Hij helpt me om niet de verplichting tot (of negatie van) engagement in het hart van artistiek onderzoek te zetten, maar *de wereld* zelf. Die wereld, wat of waar die ook is, hoe je die ook opvat, is zowel object als materiaal, zowel thema als klei van artistiek onderzoek.⁴⁹ Relevantie is niet de maat waarlangs het resultaat van artistiek onderzoek moet worden gelegd, maar een beschrijving van wat daar kleiend aan intieme relaties *ontstaat* en hoe die te begrijpen. Relevantie dwingt hier niet tot positionering, tot kritiek of oplossingsbereidheid, maar tot systematische ontvankelijkheid. Wat daar uitkomt, is ongewis. Sterker nog, het gezocht ongewisse van onderzoeksuitkomsten is juist een van de interessante kwaliteiten van onderzoek. Daar gaat het om!⁵⁰

Ik eigen mezelf in het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten ruimte toe om artistiek onderzoek niet te verdedigen, maar om de praktijk ervan te ontwikkelen als experimentele, intieme etnografie waarin de systematische ontvankelijkheid voor stilte centraal staat. Dan is het handig om sommige dingen te laten. Van tevoren voorschrijven hoe autonoom of relevant artistiek onderzoek moet zijn bijvoorbeeld. Of bepalen dat reflectie de vorm zou moeten hebben van direct en schriftelijk theoretiseren over artistiek onderzoek of de kunstpraktijk zelf. Artistiek onderzoek neemt zichzelf niet als object. Juist door zichzelf *niet* als object te nemen, kan artistiek onderzoek gevoelig worden voor en op onverwachte manieren terugslaan op de wereld, op kunst, maar ook op wetenschap.

Het idee van stilte is in de loop van mijn verhaal veranderd. Bij Hirschauer begon de stilte als dat wat ontsnapt aan het talige. En als dat wat een andere blik kan bieden op wat ons vertrouwd is. Gaandeweg veranderde stilte in iets dat opgeroepen kan worden. Passief doen toont impliciete verwachtingen over activiteit. Contact leggen toont impliciete verwachtingen over het handhaven van afstand. En in een Amsterdams appartement geënceneerd met je vingers eten rammelt aan van alles – psychologische experimenten van smaak, vooronderstellingen over het onpersoonlijke van wetenschap, de vervreemding of juist niet van globalisering. Daarmee is de stilte een kwaliteit geworden die typisch is voor onze

hedendaagse samenleving. (In Ingolds romantische ideaalbeeld was helemaal geen stilte meer!) Dat die stilte resoneert met het nu kan ook niet anders, als we die stilte opvatten als dat wat zich roert als we porren. In zijn pleidooi voor etnografisch onderzoek naar gruis, geeft Shapin een reden waarom dat belangrijk is:

“Meanwhile, the modern sciences of subjectivity go on their way, largely unattended to by people like us. Their practitioners are unaware of the inaccessibility and arbitrariness of taste responses, because they have found ways of accessing them, operationalizing their meaning, manipulating them, and even turning them into profit. If there is no accounting for tastes, that’s news to the accountants.” (Shapin 2012, 179)

Ik ben eigenlijk niet zo van de grote woorden en gebaren, maar hier moet het toch maar even. Het is oude en veelgehoorde klacht, dat de wetenschap fundamenteel bijdraagt aan de onttovering van de wereld.⁵¹ Waar we vroeger of elders een diepe verbondenheid ervoeren met anderen om ons heen, een natuurlijke plaats in de wereld hadden, wordt onze huidige tijd gekenmerkt door van alles dat ons *loszingt* van de wereld: globalisering, digitalisering, rationalisering, commercialisering. Wetenschap en technologie, zo gaat het argument, zijn in die ontwikkelingen een belangrijke partij. Een partij die bovendien nauwe banden heeft met nare dingen als markwerking, neoliberalisme, rationalisering.⁵² (Wat als reden te meer

wordt gebruikt om als kunstenaars en artistiek onderzoekers afstand te bewaren.) Maar Shapin wijst hier op het tegenovergestelde: de formatie van subjectiviteit lijkt een exotisch onderwerp, maar onze hedendaagse wereld zit er vol mee. Met name onderzoek naar de sociale wetenschappen laat de paradoxale opdracht zien – wees vrij! – die onze tijd kenmerkt. En het laat zien hoe groot en diepdoordringend de netwerken zijn waarin we die opdracht elke dag opnieuw uitvoeren.⁵³ Wetenschap en technologie, verstrengeld met een globale, commerciële en digitale samenleving, verbreken de banden met de wereld waarin we leven niet, maar kapselen ons in, geraffineerd en verleidelijk en op allerlei onvoorspelbare en onvoorstelbare manieren. Subjectiviteit is in de praktijk helemaal geen vrijplaats meer, geen *gênant* onderbepaalde toestand, maar een beladen en rijk gemodelleerde mierenhoop. Onze hedendaagse ontheemding is geen lege plek, maar ontstaat in de complexe, veranderende, intieme relaties die de wereld met ons aangaat en wij met de wereld.

Ik heb vandaag wat dwingende idealen van de schouders van artistiek onderzoek af willen schudden. Maar hier dient zich een nieuw ideaal aan en dat is ook niet vederlicht. Als onze tijd er geen is van onttovering maar van *betovering* door wetenschap en technologie, wat is dan de rol die rest voor de kunsten en hier specifiek voor artistiek onderzoek? Geen hertovering in de zin van het overbruggen van afstand (of de illusie daarvan)⁵⁴, maar ook geen oppositionele, kritische ontmaskering van onttove-

ring meer.⁵⁵ Hier ontstaat ruimte voor een kleinere maar ingrijpende ambitie. Een ambitie die ik in vragende zin begin te formuleren. Hoe massief is die formatie van subjectiviteit eigenlijk? Waar heeft die precies effect en voor wie? Hoe dwingend zijn die verbindingen? En wat maken ze precies onmogelijk, maar ook mogelijk? Welke vormen van leven, denken, maken, voelen, zorgen, protesteren, helpen, bouwen, eten, vrijen, dwalen, enzovoorts ontstaan en veranderen daar? Kunnen we de intieme relaties die onze tijd kenmerken beschrijven, beproeven, eraan rammelen, ze bevragen? Ze met nieuwe ogen zien, fronsen, erom lachen, erom huilen? En kunnen we voorstellen ontwikkelen voor andere relaties, voor aanpassingen, voor twijfels? Artistiek onderzoek kan ons helpen oefenen met de werkelijkheid. Als empirische tussenpraktijk is ze daar uitzonderlijk geschikt voor – tussen wetenschap en kunst, objectiviteit en subjectiviteit, autonomie en openbaarheid, disciplineren en vrijheid, gevoeligheid en vervorming, maken en denken.

Een tussenpraktijk? Toch aanschurken tegen de wetenschap? Wetenschap onttovert dan misschien niet, maar is dat wel zo verstandig? Er zijn beslist goede redenen om het verschil tussen wetenschap en kunst te benadrukken. En dat gebeurt ook veelvuldig. Deze pleidooien benadrukken waarom met de neoliberale wind die al een tijd in het Nederlandse cultuurbeleid waait, niemand zit te wachten op nog een onsje meer kwantitatieve accountability, efficiëntie, standaardisering, rendementsdenken.

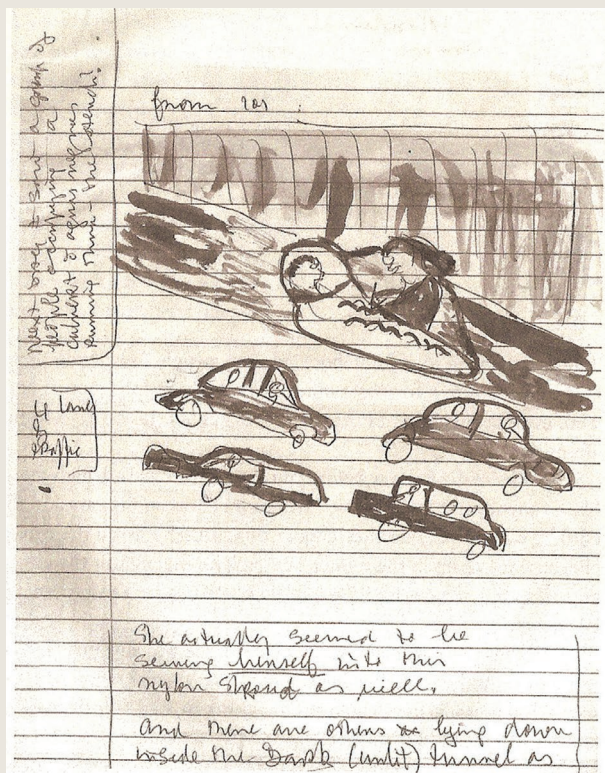
Er zijn echter ook goede redenen om kunst en wetenschap in sommige opzichten bijeen te scharen, bijvoorbeeld wanneer het gaat om het verdedigen van schijnbaar luxe waarden zoals diversiteit, traagheid, complexiteit, nutteloosheid.⁵⁶ Ik heb vandaag geen van tweeën willen doen. Beide posities hebben zo veel idee van wat kunst en wetenschap eigenlijk echt zijn, dat ik er een beetje zenuwachtig van word. Ik vind het prettig en zinvol om me daar niet aan te wagen. De diversiteit binnen zowel de kunsten als de wetenschappen is ook zo ongelooflijk groot en waardevol dat ik vandaag liever iets preciezer en empirischer ben geweest.

Artistiek onderzoek als oefeningen in een experimentele antropologie van onze hedendaagse tijd. Juist die ontzaglijk grote en banaal concrete opdracht zie ik als de kern van het werk van het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten. We zullen moeten oefenen. Oefenen met de intieme formatie van subjectiviteit. Oefenen met saaie en wilde vormen van documentatie. Oefenen in de reflexieve formatie en kalibratie van sensibele en strenge onderzoeksinstrumenten. Oefenen met interessante manieren van *making trouble*. Oefenen met professionele en persoonlijke ensceneringen van vreemd en vertrouwd. Oefenen in het mengen van onderzoekers en onderzochten, observatie en interventie, kennis en kunst, kunstenaars en publiek. En oefenen met manieren waarop we de kennis en ervaringen die in deze experimenten zijn opgeroepen, kunnen verplaatsen.

In de loop van deze rede, zijn een paar van dergelijke oefeningen al langsgesproken. De komende jaren zet ik deze en andere oefeningen voort, samen met studenten, met docenten, met externe experts en relevante leken. We doen dat niet vanuit een kenniskring met vaste onderzoekers, maar als schakelcentrum op projectbasis, in wisselende samenstellingen en middenin de faculteit van de Kunsten. We zijn met name georiënteerd op hoe onderzoeksprocessen maak- of repetitieprocessen kunnen infecteren en vice versa, en minder op de implementatie van onderzoeksresultaten. We zijn streng op kwaliteit, maar wel op die kwaliteit die de systematische ontvankelijkheid voor stilte versterkt. We werken in onderzoeksateliers die zich binnen de muren van de opleidingen en ook daarbuiten afspelen, en het liefst ergens vanuit een vensterbank ertussenin. We willen enerzijds graag onderwijsprojecten vormgeven waarin onderzoeksprocessen een rol spelen. Anderzijds willen we onderzoeksprojecten uitvoeren waarin docenten en/of studenten kunnen participeren.⁵⁷ Samen met het lectoraat Technology Driven Art werken we daarnaast hard aan een begeleidend reflectie- en stimuleringsprogramma in de vorm van lezingen, vaardigheidsonderwijs, deskundigheidsbevordering en de scriptieprijs voor kunstdocumentatie en -essays. Ik wil de goede banden met organisaties in de buurt die op een verwante manier tussenpraktijken stimuleren, graag continueren en aanhalen. Daarnaast zoek ik met het lectoraat juist verbinding met relevante vreemden die onze oefeningen goed kunnen gebruiken, bevragen,

voeden en aanvullen.⁵⁸ Als u nieuwsgierig bent, moet u eens langskomen. We organiseren bijvoorbeeld het hele jaar door onderzoeksbijeenkomsten waar geïnteresseerde gasten van harte welkom zijn. Meld u aan bij mij (ruth.benschop@zuyd.nl) of bij de veel beter georganiseerde, geweldige Linda Bouchoms (linda.bouchoms@zuyd.nl).

DIRTY CREPE-DE-CHINE WRAPPER, HOTEL BAR, WILMINGTON RR, 9:15 A.M. AUGUST MONDAY MORNING



"I Swear I Saw This"

Michael Taussig 2011b, 2

Ik kreeg van Wiebe Nauta de roman *In the light of what we know*, van Zia Haider Rahman (2014). Op bladzijde 159 had ik een geel papiertje geplakt:

"I think overhearing is quite possibly the only honest way to make the acquaintance of anyone. We may never know who someone is, but at least we have some sense of how he behaves with us, through our engagements with him. Eavesdropping is undoubtedly useful, where some or other information is sought, but the accidental eavesdrop, such as might be afforded on coming down the stairs in the morning in the home of a friend one is visiting – this kind of domestic eavesdrop can be illuminating in another way. Standing there in midstep, one knee cocked, one hand on the banister, while overhearing one's friend talking to his wife, one gains an impression of something rare: how the friend relates to another in the world, in one's absence." (158-159)

En dan blijf ik hangen op het woord 'eavesdropping'. Je kunt het in het Nederlands vertalen met afluisteren, maar dan verlies je de prachtige connotaties van dit Engelse woord dat oorspronkelijk twee gerelateerde betekenissen had. Als werkwoord: "To lurk under the eaves or near the windows of a house to listen and learn what is said within doors." En, als zelfstandig naamwoord: "the water which falls in drops from the eaves of a house" (*Century Dictionary and Cyclopedia*). Het water dat van de dakrand

druppelt, maar ook degene die zich hoog verschuilt om te kunnen horen wat er binnen wordt gezegd. Ik stel me de stille concentratie voor van diegene die verstopt zit en luistert, zonder invloed op de situatie daar ver beneden haar. Het heeft iets stiekems, maar ook iets dat minder verwerpelijk is: de wens om iets te begrijpen van het leven zonder jou. Een keertje te kunnen weten buiten jezelf om. Maar ik stel het me ook voor vanuit beneden. De aandacht die langzaam wordt getrokken door de dikke druppels die steeds op dezelfde plek naar beneden vallen. Het luisterende oor trekt het oog mee naar de regenplas en voert langs de vallende druppels omhoog, naar de dakrand, die van onnadrukkelijke context verandert in iets dat ineens midden in de belangstelling staat.

Rahman heeft het hier echter niet over iemand die zich expres verstopt, maar over “the *accidental* eavesdrop”. Dat je ergens loopt en iets opvangt dat niet voor jou is bedoeld. Niet omdat het een geheim is, maar omdat vanuit het perspectief van de anderen jij er niet bent. Niemand zit boven stil te wachten. En niemand kijkt omhoog waar de druppels vandaan komen.

Het doen van artistiek onderzoek zoals ik het me vandaag heb voorgesteld, heeft iets weg van dit per ongeluk vernemen van de wereld. En dat is altijd ook het betrappen van jezelf. En het paradoxale is, dat je daar wel wat voor moet doen. In het allereerste onderzoeksatelier dat ik samen met Woody Richardson Laurens maakte, nam

Jasper Coppes een kort essay mee dat de antropoloog Michael Taussig (2011a) schreef voor Documenta 13. Het is een soort meditatie over het opschrijfboekje of het dagboek waarin de antropoloog haar indrukken van het veld noteert. “Roland Barthes despaired of keeping a diary. Too boring. Too frustrating. The *diary disease*, he called it” (4). Toch is het aantekenboekje van de veldwerker, zegt Taussig, “actually an extension of oneself, if not more self than oneself, like an entirely new organ alongside one’s heart and brain, to name but the more evocative organs of the inner self” (5). Dat nieuwe orgaan “transforms the everyday into an underwater world in which things on the surface become transformed, rich, and strange” (4).

Voor Barthes was er slechts één interessant moment “and that had to do with re-reading an entry several months or years later” (4). Met behulp van de Amerikaanse journalist Joan Didion denkt Taussig na over het herlezen van je eigen aantekeningen.

“The notebook lies at the outer reaches of language and order. It lies at the outer reaches of language in its ungrammatical jottings and staccato burps and hiccups. (...) The notebook page is all interstices – impossible but true.” (10-11)

Die onmogelijke maar cruciale kwaliteit aan de grens van de taal, in de tussenruimtes, de witregels, de onafgebroken zinnen, de flarden, de onderstrepingen en doorhalingen, de hulpeloze schetsjes, is onderwerp van een meer uitgebreide studie van Taussig (2011b). Hier begint hij met ruminaties aan de hand van een schetsje uit zijn eigen veldwerkbboekje. Deze schets is een complexe getuige, van iets dat gebeurt en niet te vatten is, maar ook van zijn machteloze maar informatieve poging dat toch te doen. “The drawing is more than the result of seeing. It is seeing that doubts itself, and, beyond that, doubts the world of man” (1-2). Deze kwaliteit toont zich echter pas in het terugkijken. Je vindt, zo laten Taussig en Didion zien, niet terug wat je noteerde of schetste, maar door te herlezen loop je de kans iets anders te vinden, een andere waarheid over jezelf, over toen, over daar.

“Offhandedly Didion wonders if the notes in her notebook would best be called lies, the sort of momentary observations a writer (of fiction?) might one day find useful, such as the entry, ‘That woman Estelle (...) is partly the reason why George Sharp and I are separated today. *Dirty crepe-de-Chine wrapper, hotel bar, Wilmington RR, 9:15 a.m. August Monday morning.*’” (Taussig 2011a, 11)

“Waarom heb ik dat opgeschreven?”, vraagt Didion zich af. Terwijl ze geen talent of belangstelling heeft voor “an accurate factual record” (Didion 1961/2005, 108).

“On those few occasions when I have tried dutifully to record a day’s events, boredom has so overcome me that the results are mysterious at best. What is this business of ‘shopping, typing piece, dinner with E, depressed’? Shopping for what? Typing what piece? Who is E? Was this ‘E’ depressed, or was I depressed? Who cares? In fact I have abandoned altogether that kind of pointless entry; instead I tell what some would call lies.” (109)

Didion neemt ons mee van feitelijkeid en getrouwe representatie, naar fictie, ervaringen en leugens. Dat lijkt op de beweging die ik vandaag heb gemaakt. Van wetenschap naar kunst, van observatie naar interventie, van schrijven naar maken en ervaren. Maar Didions leugens of Taussigs dromen of sprookjes (2011b, 2013) ontstaan niet ondanks of los van de notitieboekjes die ze vol kliederen. Ze ontstaan vanuit en doordat ze ze vol kliederen. Door het geduldige en soms saaie, hulpeloze beschrijven.

Ik heb voor deze rede veel woorden herlezen. En ik heb ze met veel plezier weer aan u, de lezer, doorgegeven. Mijn eigen woorden en die van anderen. En net als Hugh Rafles, die niet kon stoppen met denken aan zijn bootje op de Amazone, moet ik steeds weer denken aan die recalitrante eland. Een *eigenwijs* dier?, dacht ik verbaasd toen ik het paper van Meredith nog een keer herlas. En ik keek weer naar de tekening die ik erbij heb liggen.



"Drawing of Duke of Richmond's Second Bull Moose" (pencil on paper)

Stubbs, George (1724-1806) © Glasgow University Library,
Scotland/Bridgeman Images

Ik gebruik deze tekening al jaren af en toe als een soort mascotte of beeldmerk. Het verhaal erachter is goed geschikt om de aandacht te richten op het rommelige werk dat gedaan moet worden om kennis te maken. Zo heb ik het hier vandaag ook gebruikt. Maar daarnaast vind ik het steeds weer een prachtige tekening. Dat grote beest. Met die grote kop en die grote bult en dat prachtige, onhandige gewei. Zo hoog op de dunne poten en met zo'n trieste blik in de ogen. Melancholiek en weerloos. Net als Hirschauers gênante etnograaf. Net als al dat werk. Al

dat werk. Al dat schrijven, al dat maken, al dat zoeken en proberen, al dat uit- en oprekken, kneden en opvouwen, vervormen en uitspugen. Al die afstand, al die nabijheid. We halen er leugens uit. Waarin we een tijdje proberen te leven. Kijken hoe dat is. Intiem en streng. Dichtbij en onbekend. Gevoelig en vreemd.

ERIK, DOE RUSTIG

In de loop van mijn verhaal, soms verborgen in de noten, zijn al heel wat namen langsgekomen van mensen die een belangrijke rol spelen in mijn werk en voor het lectoraat. In een tekst die het rommelige, heterogene en intieme doen van onderzoek centraal stelt, wil ik al die mensen die vroeger en nu op allerlei manieren bijdroegen en -dragen aan dat werk beslist niet wegretoucheren.

Ik wil als eerste graag Leo Swinkels als directeur van deze faculteit bedanken voor het in mij gestelde vertrouwen. Jij bedacht heel toepasselijk dat het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten de 'Methode & Technieken-afdeling' van de faculteit zou kunnen zijn. Ook het College van Bestuur van Zuyd Hogeschool ben ik dankbaar. Het college heeft, door Peter Missotten en mij aan te stellen als lectoren in de faculteit van de Kunsten, vorm gegeven aan de diversiteit van kennispraktijken binnen Zuyd en binnen het kunstonderwijs. Dat is belangrijk.

Bij Trudy Dehue, Maarten Derksen en Douwe Draaisma in Groningen zijn de grondvesten gelegd voor een manier van werken die ik steeds nog als ideaal beschouw. We maakten elkaars werk en levens leuker en sterker en spotten scherp en liefdevol met ieders stokpaardjes. In Groningen en later tijdens verschillende postdocprojecten in Maastricht, leerde ik het wetenschaps- en techniekonderzoek kennen, een vakgebied dat op zijn best geen vakge-

bied wil zijn en dat nog steeds fundamenteel is voor mijn werk. Ik verheug me in de betrokkenheid in verschillende mates van intensiteit van veel collega's en vrienden uit die contreien. Dank aan Sarah de Rijcke, Maaïke Lauwaert, Amade M'Charek, Mirko Reithler, Anna Harris, Ike Kamphof, Brigitte Bloksma, Pieterneel Fleskens, Tsjalling Swierstra, Martine de Rooij, Bernike Pasveer, Renée van de Vall en Gili Yaron. De inbreng die jullie hebben, is heel belangrijk voor dit lectoraat.

Ik werk dagelijks samen met mensen uit de hele faculteit van de Kunsten. Met teamleiders, docenten, ondersteunend personeel en studenten, in de kenniskring en daarbuiten, soms voor langere periodes, soms korter. Het doet mij goed dat we er steeds beter in slagen het lectoraat tot een normaal en schurend onderdeel van de opleidingen te maken. Ik kan jullie niet allemaal noemen, maar glimlach graag even speciaal naar een paar mensen die intensief geparticipeerd hebben in verschillende lectoraat-sprojecten, die faciliterend van groot belang zijn of die vanaf de zijlijn supporteren. Woody Richardson Laurens verbond zich een paar jaar geleden genereus en nieuwsgierig aan het eerste onderzoeksatelier dat we ooit deden. Doordat jij toen durfde, durf ik nu nog steeds. Sindsdien, dank aan: Marloes Brouns, Trui ten Kampe, Rob Ligthert, Chequita Nahar, Jan Rademakers, Marc Rutten, Jo Roets, Berbke Hermans, Erik de Jong, Josien Mennen, Bart Van den Eynde, Rogier Trompert, Joost Horward en Inge Pasmans. Ik noem dan al een paar kenniskringleden. Jullie

projecten zijn het fundament van het lectoraat. Oude en nieuwe leden, tijdelijk en van langere duur, van binnen en van buiten: dank voor jullie inzet en openheid. Frank Mineur, Krien Clevis en Alexander Schreuder in het bijzonder zijn inmiddels gewaardeerde oude rotten, wiens steun en kritische betrokkenheid van groot belang zijn voor mij en voor het onderzoek in de kunstopleidingen van Zuyd.

Mijn collega-lector Peter Missotten is de laatste jaren een echte *partner in crime* geworden. Een onverwacht geschenk, omdat we echt in alles steeds opnieuw elkaars tegenpolen blijken te zijn. Ik zeg het niet verder, maar Perro en jij zijn op onnadrukkelijke manieren bijzonder genereus. Linda Bouchoms is mijn steun en toeverlaat en mijn belangrijkste klankbord, zeker niet alleen voor praktische zaken. Je maakt dat ik me thuis voel. Dank.

Voor mijn eigen dagelijkse portie klein geluk is het heel belangrijk wie ik op de gang tref. In de luwte van werk bloeit werk vaak op. Het is altijd fijn om in verschillende gangen onder andere Anne Manders, Sonja Troisfontaine, Katja Soeren, Ri-Jeanne Cuppens, Patricia de Kort en – binnenkort hopelijk weer vaker – Ton van Kempen tegen het lijf te lopen.

Met Vivian van Saaze zit ik al jaren steeds een beetje in een zelfde vibe. Ik geniet van ons soepele en productieve samenspel. Samen met Peggy Olislaegers en Ann Olaerts

zijn jullie de denktank van het lectoraat. Ik zie uit naar inspirerende bijeenkomsten. Een tijd geleden waren de steun van Lex ter Braak, Rein de Wilde en mijn lieve Annemiek Nelis belangrijk voor me.

Ik ben blij dat een aantal lectoren (bij Zuyd en van de kunstlectoraten in Nederland) me zo warm hebben ontvangen en me voorleven hoe de wonderlijke diersoort lector kan leven. Susan van Hooren, Marcel van der Klink, Sandra Beurskens en met name Nol Reverda heetten me welkom bij Zuyd Onderzoek. Landelijk is het prettig om op verschillende momenten op te kunnen trekken met onder andere de lectoren Henk Borgdorff, Jeroen Boomgaard en David Hamers. Het lectoraat gedijt ook bij andere projecten en samenwerkingsverbanden buiten Maastricht. Ik werk altijd graag samen met Jasper Coppes, Ingrid Docter en Sandra Trienekens.

Speciaal wil ik ten slotte graag mijn voorganger Peter Peters noemen. Met jou trok ik samen naar de kunsten om de zo beloftevolle affiniteiten tussen het wetenschaps- en techniekonderzoek en de kunst te exploreren en ontwikkelen. Dat is een avontuur waar we eigenlijk al jaren geleden mee begonnen waren en ik verheug me op de jaren waarin we daarmee door zullen gaan. Dank je wel.

Lieve familie en vrienden. Jullie leven mee als ik worstel en delen mijn kleine en grote zorgen. Dat helpt en dat is fijn. Maar belangrijker nog: jullie relativeren mijn zorgen

door me mee te sleuren in jullie eigen sores en jullie eigen feesten. Speciaal dank voor meeleven en doorleven deze laatste schrijftijd: Miriam, Mirjam, Marike, Saskia en Jan Willem.

Lieve Ruud. Je maakt al jaren mijn leven en mijn werk beter. Je leest en denkt mee om meteen daarna, totaal onbereikbaar, te verdwijnen in je eigen, prachtige schrijverij (of in de tuin). Mendel, Jelit en Esra. Ik ben zo benieuwd wat jullie morgen bij het ontbijt te vertellen zullen hebben. Jullie appelleren elke dag aan mijn eigen systematische ontvankelijkheid. Al gaan jullie niet altijd meer met ons mee wandelen, op de bank bij *The Great British Bake Off* zijn we een goed troepje grote, snorrende poezen.

NOTEN

Ik wens elke schrijver de betrokken lezers toe die ik had bij eerdere versies van deze tekst. Dank aan Jasper Coppes, Douwe Draaisma, Ruud Hendriks, Maaïke Lauwaert en Peter Peters. Ondanks jullie goede adviezen ben ik natuurlijk, op eigen kompas, ten hele gedwaald. Dank aan Marije Wilmink voor de zorgvuldige eindredactie en Wies Hermans voor de vormgeving van dit boekje.

¹ Amade M'Charek doet onderzoek naar de rol van ras en sekse in wetenschappelijke praktijken. Zie bijvoorbeeld M'Charek 2011. Zij zou misschien niet verbaasd zijn dat juist het vrouwelijke dier hier als uitzondering verschijnt. Om impliciete en gematerialiseerde vooronderstellingen zoals deze zichtbaar te maken, kan het helpen, zo zal in deze rede blijken, om impliciete regels te doorbreken. Vandaar dat in mijn tekst de onderzoeker steeds een zij is.

² Zie ook Meredith 2009. Voor prachtig onderzoek naar het Schotse rendier dat verwant is met het werk dat ik in deze rede doe, zie Lorimer 2006.

³ Hedendaags wetenschappelijk werk ziet er anders uit dan deze achttiende-eeuwse zoektocht, maar is in de praktijk net zo heterogeen en lokaal en sociaal. Gouwe ouwen uit het wetenschaps- en techniekonderzoek die dit werk, maar ook de verbondenheid van kennispraktijken en samenleving tonen, zijn bijvoorbeeld Callon 1986; Latour 1987; Shapin & Schaffer 1985.

⁴ Deze belangstelling verraadt ook mijn eigen achtergrond. Ik ben opgeleid als wetenschaps- en techniekonderzoeker. Een vakgebied dat de filosofische en politieke vragen over de verwetenschappelijking en technologisering van de samenleving niet opvat als een zoektocht naar richtlijnen, maar als een opdracht tot empirisch, antropologisch onderzoek van praktijken om zo tot (normatieve) analyses en vragen te komen. Voor een overzicht, zie bijvoorbeeld Hackett et al. 2008. Specifiek over Actor-Netwerk Theorie, zie Law & Hassard 1999.

⁵ Deze stijl bouwt voort op werk van de afgelopen jaren in het lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten over kunstpraktijken, relevantie van de kunst en artistiek onderzoek. Zie Benschop 2014; Benschop, Peters & Lemmens 2014; van Heur & Peters 2010; Peters, Benschop & Mineur 2013.

⁶ Traditioneel richt veel reflectie op en theorievorming over kunst zich voornamelijk op de status en mogelijkheidsvoorwaarden van en waardering voor artistieke eindproducten. Aandacht voor ontstaansprocessen bevestigden lang de individuele genialiteit van kunstenaars die ook al zichtbaar was in hun werk. Tegenwoordig is er veel sociologische aandacht voor kunst-

praktijken, maakprocessen en de vele verschillende actoren die daarin, naast kunstenaars, een formatieve rol spelen. Becker (1982/2008) is een van de grondleggers hiervoor. Een paar voorbeelden, voornamelijk geënt op het wetenschaps- en techniekonderzoek, zijn bijvoorbeeld Benschop 2009; DeNora 2000; Peters 2009; van Saaze 2014; Yaneva 2003. Hennion is een van de voornaamste critici van analyses van kunstpraktijken waarin ofwel de esthetische kwaliteit van het kunstwerk, ofwel de puur sociaal-culturele kwaliteit van de ontvangst als dragende kracht voorop staat, zie bijvoorbeeld Hennion & Grenier 2000.

⁷ “Classical sociology since Simmel (1908), Park (1928) and Schütz (1944) has treated the stranger as a *marginal figure* in a collective, which gives rise to distrust and disorder (see also Bauman, 1991), but also to cultural innovation” (Hirschauer 2005, 41). Marginale figuren, vreemdelingen en leken. Ik ben een leek en ik doe mijn uiterste best dat te blijven. Vandaag vandaag ook beslist geen kunstexegese! Ik ben een liefhebber van kunst, zeker, maar zonder de juiste papieren. Een leek die niet is gevormd door de kennis van de mij omringende experts. Een leek die haar vingers niet kan en hoeft te branden aan de kern van de zaak, maar daar een beetje omheen leest. Maar ook een leek voor wie de gewone orde niet gewoon is, maar een te bevragen entiteit.

⁸ Het begrip ‘exemplarisch voorbeeld’, of ‘exemplarische situatie’, verwijst naar het idee dat in taal die we geneigd zijn als abstract te lezen, vaak heel specifieke voorstellingen verborgen zitten over concrete situaties. Om dergelijke schijnbare abstracties te begrijpen, lokaliseren en bekritisieren, is het zinvol om die specifieke voorstelling op te diepen en te analyseren. Zie Mol (1997, noot 5, 15) waarin ze o.a. naar Nauta (1986) verwijst.

⁹ Voor deze tekst heb ik een aantal teksten herlezen. Voor mij, gevormd tegen een academische achtergrond op het snijvlak van de sociale en geesteswetenschappen, een normale manier van werken. Ik zal het vandaag daarnaast ook geregeld hebben *over* lezen en schrijven. Het woord lector, zo ontdekte ik tijdens een uitvaart in de Sint Jan in Den Bosch, “komt van het Latijnse woord ‘legere’ = lezen”. Een lector leest. “In de Katholieke Kerk is dit een leek die in de kerk leest tijdens de Mis” (www.sint-janscentrum.nl). Vroeger had deze functie een hoge status, omdat lezen en schrijven niet wijdverbreid waren. Tegenwoordig is de lector een leek die in de kerkelijke hiërarchie slechts een ondersteunende rol heeft. Als niet gewijde leest hij voor uit heilige teksten, maar niet uit het evangelie. Deze herkomst van het woord lector vind ik geestig en toepasselijk voor de rol die ik zie voor lector en lectoraat. Mijn zus Miriam zit ondertussen te glimlachen. En mijn lieve moeder zou haar ene wenkbrauw hoog optrekken, net als mijn dochter Jelit zo goed kan, als ze deze vergelijking zou kunnen horen.

¹⁰ Ik voel me in deze keuze gesterkt door het advies van Douwe Draaisma toen ik begon als lector.

¹¹ Dat betekent natuurlijk niet dat deze rede of het lectoraat zich in een vacuum bevindt. Eerder betekent het dat de contexten die ertoe doen gaandeweg dit verhaal zullen opduiken. In mijn korte riedel over waar het lectoraat zich mee bezighoudt, onderscheid ik altijd deze twee stromen: 1) Hoe kunnen de kunsten relevant zijn, zonder dat dit tot reductie of instrumentalisering van de kunsten leidt? 2) Wat betekent het als we zeggen dat kunstenaars ook kennis maken? De vraag naar het engagement van de kunsten aan de ene kant, artistiek onderzoek aan de andere. In mijn verhaal vandaag wil ik deze twee vragen aan elkaar koppelen. Door me eerst te richten op het *doen* van artistiek onderzoek, ontwikkel ik een alternatieve ruimte om na te denken over wat relevantie van de kunsten zou kunnen betekenen. Ik doe dat voornamelijk door gebruik te maken van werk dat thuishoort in het wetenschaps- en techniekonderzoek en in de antropologie van het vertrouwde. Dat soort onderzoek stelt vragen over het eigen engagement en ik hoop iets te leren van die aanpak. Daarnaast is dat soort onderzoek geïnteresseerd in de kritische kwaliteit van kennis en stelt daarom kennis als handeling centraal. En ten derde is dit type onderzoek op een heel theoretische manier tot in de boten empirisch. Het laat de vraag rusten wat kennis zou moeten zijn, hoe het eigenlijk zou horen. Eerst neemt men de moeite om goed te kijken naar de vele precieze manifestaties en effecten van kennis. Zie literatuurverwijzingen in andere noten.

¹² In die aantekeningen verwijs ik achtereenvolgens naar Raffles (2002), het proefschrift van Mann (2015) en het artikel van Shapin (2012).

¹³ Gomart en Hennion zijn met hun analyse verwikkeld in een poging het vakgebied waar ze bij horen (Actor-Network Theorie of *material semiotics*) nog minder *actor-driven* te maken. Om het niet-objectieve werk te laten zien dat in wetenschappelijke praktijken plaatsvindt, legt ANT traditioneel de nadruk op het maken van feiten, waarbij noodzakelijkerwijs een maker is geïmpliceerd. Auteurs zoals Gomart en Hennion (deel van wat ook wel de affectieve wending heet, zie bijvoorbeeld Clough & Halley 2007) zijn geïnteresseerd in het *gebeuren* van praktijken. Zie ook verderop in de paragraaf *Making*. Het werk van met name Gomart is geïnspireerd door een lezing van Foucault waarin het vrije subject niet tegenover beperkingen staan, maar waarin begrenzingen ook genereus en constructief kunnen zijn, zie bijvoorbeeld Gomart 2002.

¹⁴ Dit verschil gaat terug op Kant. Ik moet bekennen dat zonder achtergrond in de esthetica, mijn kennis over Kant nogal toevallig en schetsmatig is. Bijvoorbeeld gebaseerd op Peters 2009.

¹⁵ Een positieve uitzondering die Shapin noemt is het onderzoek van Antoine Hennion, die al eerder in deze tekst langskwam.

¹⁶ Het onderscheid tussen lokale en universele kennis wordt in de antropologie zelden zo onproblematisch geformuleerd. In het postkolonialisme zijn de politieke en epistemologische vragen die hierover (en over andere vooronderstellingen en effecten van het kennen van de ander) gesteld kunnen worden, centraal komen te staan. Zie voor een introductie Young 2003.

¹⁷ Raffles verwijst hier natuurlijk naar het werk van Bruno Latour, maar zou breder het veld van het wetenschaps- en techniekonderzoek genoemd kunnen hebben.

¹⁸ Anderen gebruiken in plaats hiervan bijvoorbeeld de term relationaliteit en zijn met name geïnteresseerd in de manier waarop relaties niet alleen sociaal, maar ook materieel vorm krijgen. Zie bijvoorbeeld Law & Mol 1995.

¹⁹ Ook in ons eigen aannamebeleid voor de master Theater gebruiken we deze logica. Er is inmiddels veel geschreven over artistiek onderzoek en veel in de praktijk gebracht. Voor een goede introductie van 'het veld' en de posities, zie bijvoorbeeld Borgdorff 2012 en Wilson & van Ruiten 2013. Voor concrete voorbeelden, zie bijvoorbeeld www.researchcatalogue.net. Het inzicht in criteria die gebruikt worden voor aanname van masterstudenten en promovendi is ontstaan binnen een samenwerkingstraject met de Jan van Eyck Academie en de Faculteit der Cultuur en Maatschappijwetenschappen (UM). Samen zijn we al een tijd bezig met plannen voor een graduate school voor artistiek onderzoek. In het kader daarvan deden we onderzoek naar werkwijzen van andere promotietrajecten.

²⁰ Ik ga hier dus voor mijn gedachtenexperiment over artistiek onderzoek te rade bij de etnografie/antropologie. Ik bevind me daarbij in goed gezelschap. De affiniteit tussen kunstenaars en antropologen of etnografen is al jaren, zij het op kleine schaal, opgemerkt en geanalyseerd. Ook is ermee geëxperimenteerd. Zie bijvoorbeeld: Foster 1995; Rutten, van Dienderen & Soetaert 2013; Schneider & Wright 2006; Wright & Schneider 2010; imaginativeethnography.org. Ook de relatie tussen performance studies en antropologie is hecht. Zie bijvoorbeeld Conquergood 1992; Turner 1986. Voor definities van etnografie, zie bijvoorbeeld Hammersley & Atkinson 2007. Ingold (2013) maakt een verschil tussen etnografie als positivistische praktijk waarin getrouwheid van representatie centraal staat, terwijl antropologie fundamenteel op de ontwikkeling van aandacht en op transformatie gericht is. Hirschauers opvatting van etnografie die ik in de volgende paragraaf behandel, is weliswaar empirisch, maar zeker net zo transformatief.

²¹ Antropologen en etnografen schrijven niet alleen tijdens hun onderzoek, maar ze publiceren hun resultaten ook. Aan het schrijven en spreken over en namens anderen, zijn andere, politieke problemen verbonden, waar de

postkoloniale antropologie op reflecteert en mee worstelt. De democratisering van stemmen en praktijken en de vragen die dat oproept over expertise, macht en empowerment spelen natuurlijk niet alleen in de antropologie of in onderzoek naar cultuur, maar veel breder, ook in culturele en artistieke praktijken zelf. Zie ook noot 16.

²² Hirschauer doet in dit artikel twee dingen. Hij toont de norm van opnametechnologie, maar hij kijkt ook naar wat de praktijk van opnemen zelf produceert. Daarin zit ook kritiek op het ideaal van opname. Hij concludeert dat zowel beschrijvingen als opnames sociologische artefacten zijn die vorm geven aan dataregistratie. De norm die door de opkomst van technologieën en registratie is ontstaan, helpt bovendien om beter te begrijpen wat de specifieke kwaliteit is van schrijven. Hirschauer gaat ook in op de kwaliteit van opnames, die een andere is dan het ideaal suggereert: "Thus, the special quality of technical preservation does not reside so much in its capacity to make a literal copy, or in the neutral manufacture of a textual double, but in creating something entirely new: the singular, self-identical conversation" (420). Zijn analyse doet hierin denken aan Auslander (1999) die beargumenteert dat media zoals televisie een mogelijkhedenvoorwaarde zijn voor het idee van 'live', ongemedieerde uitvoeringen als zodanig.

²³ De literatuur over zien en afstand en nabijheid is onafzienbaar. Ik vind het leuk hier te verwijzen naar het werk van Ike Kampthof (2013).

²⁴ Over de onderzoeker die zichzelf in een heel ander vakgebied afstelt om als een goed instrument te kunnen fungeren, zie Benschop & Draaisma 2000.

²⁵ Hirschauer (2006, 426) verwijst hier voor de term "disciplined subjectivity" naar Wolff 1999.

²⁶ Het idee dat beschrijving enerzijds en analyse of interpretatie anderzijds los van elkaar moeten staan, wordt ondersteund door het ideaal van opnametechnologie, waarin empirisch materiaal bewaren en de interpretatie daarvan zich niet op één plaats en tijd – in het notitieboekje – afspelen, maar in verschillende media en op verschillende momenten. Zie Emerson et al. 2011 voor een gedegen reflectie op het schrijven van veldwerknootities.

²⁷ Voor prachtige schrijf oefeningen, zie het werk van Peter Elbow (bijvoorbeeld 1981), waar Ruth Sonderegger me op attendeerde. En voor reflecties van schrijvers op hun eigen schrijfp praktijk, zie de interviews in de Paris Review-serie 'The art of fiction' (www.theparisreview.org), met dank aan Anna Harris.

²⁸ De focus is hier op wat Ingold bedoelt (o.a. in 2013) als hij antropologie beschrijft als een 'education of attention', ofwel het leren met en van de wereld.

²⁹ Het probleem waar Hirschauer hier op doelt is de overbodigheid van etnografische beschrijving (438) gegeven de proliferatie van zelfbeschrijvingen

in de werkelijkheid. Traditioneel zagen antropologen hun rol als het bewaren van dat wat dreigt te verdwijnen, een doel dat met de opkomst van postkoloniaal denken en de democratisering van kennis problematisch is geworden. Niet die democratisering is Hirschauers probleem, maar dat zelfrepresentaties van het veld volledig samenvallen met dat veld.

³⁰ Over het aantekeningboek van de antropoloog als fetisj, zie Taussig 2011a.

³¹ Tenzij ze zelf schrijvers zijn natuurlijk. Bovendien hebben met name beeldend kunstenaars een lange traditie van schrijven over hun werk, denk aan Van Goghs brieven of Sol LeWitt. Met dank aan Peter Peters voor deze aanvulling.

³² Ik baseer me hier op Ingold (2013), maar Richard Sennetts *The Craftman* (2008) resoneert mee. Ik besteed hier echter helemaal geen aandacht aan zijn analyse van de historiciteit, de sociale realiteit of de politieke kracht van ambachtelijkheid. Een andere keer zouden die kunnen helpen om bijvoorbeeld de ongewenste suggestie in mijn tekst tegen te gaan van de artistiek onderzoeker als tijdloos individu.

³³ Mooi bij Ingold is zijn aandacht voor objecten als processen. Hij problematiseert het idee dat dingen klaar zijn en daardoor een andere status krijgen. Dingen bestaan omdat ze relationeel zijn en blijven. Er is geen fundamenteel onderscheid tussen maken en gebruiken. Een vergelijkbare antidualistische, uitzoomende beweging maakt Small (2011) met de term “musicizing” over uitvoeringspraktijken.

³⁴ Het lectoraat Technology Driven Art is juist geïnteresseerd in hedendaagse, technologische, digitale vormen van ambachtelijkheid. In Nederland ijvert de craftscouncil.nl voor zowel het bewaren van als innovatie door ambachtelijkheid.

³⁵ “Deloitte is one of the leading professional services organizations in Finland. We offer our clients a broad range of audit, consulting, financial advisory, risk, and tax services. In Finland we employ over 400 experts in four offices.” (Deloitte Finland)

³⁶ Met dank aan Vivian van Saaze, met wie ik intensief heb nagedacht over breaching experimenten en Tino Seghal. Ik denk ook terug aan een workshop tijdens www.artfulencounters.nl waarin Ike Kamphof en Anne Beaulieu goede kritische vragen stelden over dit soort interventies. Voor een zeer kritische analyse van breaching experimenten, zie hoofdstuk 7 in Pleasants 2002.

³⁷ Het onderzoeksatelier Making Face voor 2e- en 3e-jaars BA-studenten Sieraadontwerp liep in studiejaar 2014/15. De opvolger, Inter/Face, loopt in studiejaar 2015/16.

³⁸ De analyse van de lift als laboratorium voor onderzoek naar de productie van non-relaties baseer ik op Hirschauer 2005.

³⁹ Dat dit een ideaal is, hoeft misschien geen betoog. De negen seconden die toeschouwers gemiddeld stilstaan voor een schilderij is nagenoeg bekend. Zie Peters (2013) over het hedendaagse belang van kunst die juist de relatie van publiek met het werk test en innoveert. In het studiejaar 2014/15 organiseerde het lectoraat het blok ‘Wie is het publiek?’ voor studenten van de BA-opleiding Autonome beeldende kunst.

⁴⁰ De termen voor deze ontwikkelingen zijn legio. Denk aan gemeenschapskunst, participatiekunst, geëngageerde kunst, *relational aesthetics*, *social design*. Zie bijvoorbeeld Bishop 2012; de Bruyne & Gielen 2011; Thompson 2012.

⁴¹ Een prachtig voorbeeld van interventies die tornen aan impliciete verwachtingen en net als Takalā's werk tegelijkertijd de situatie zo vormgeven dat deze verschuift en duurt, zijn die van Antanas Mockus. In Bogota waar verkeersovertredingen een groot probleem waren, liet hij als burgemeester onder andere verkeersregelaars opleiden als mimespelers. Zie bijvoorbeeld Wintergasten 2010.

⁴² Ik lees het als een experiment in de stijl van de empirische filosofie. Een van de auteurs is Annemarie Mol, de meest heldere, consequente en onverschrokken pleitbezorgers van deze manier van werken. “Empirische filosofie (...) stelt filosofische vragen aan de hand van empirische beschrijvingen” (Mol 1997, 3) En dat doet ze zonder van tevoren het object van onderzoek vast te leggen, maar door juist op zoek te gaan naar de gedaante die het in deze specifieke context aanneemt. “Empirische filosofische beschouwingen funderen (...) niets. Ze bieden geen ankerpunten, maar contrastpunten. Ze werken, als ze al werken, dankzij hun spel van licht en donker, hard en zacht, consonanten en dissonanten” (ibid.). Zie ook Hirschauers term “empiricist theorising” (Hirschauer 2005, noot 6, 63). Artistiek onderzoek zie ik als een soort wilde pendant. Voor wilde en circulerende vormen van onderzoek, zie Callon & Rabeharisoa 2003; Marres 2012.

⁴³ Alhoewel Mann (2015) betoogt dat je juist niet kunt stellen dat hier sprake is van onderzoek naar de formatie van subjectiviteit. Onderzoek naar formatie, zeker, maar van wat, dat is juist de vraag! Zie mijn aantekeningen op zaterdag 28 juli op zolder.

⁴⁴ De affiniteit die ik hier niet bespreek, is met fenomenologische beschrijvingen. De aandacht in het artikel lijkt op wat fenomenologen doen, maar dan niet vanuit het idee dat de lichamelijke ervaring gegeven is. “Phenomenological studies (...) deserve to be read as first person singular ethnographies” (Mann et al. 2011, noot 28, 235).

⁴⁵ Maar zie de blog van de afdeling Science and Technology Studies van de Saïd Business School in Oxford voor een interessante replicatie (Levin & Schneider 2012)! En zie Guggenheim 2011 voor een kokende interventie.

⁴⁶ De auteurs verwijzen hier terecht naar werk van Isabelle Stengers (2005) en dat van Despret (2004). Zie ook Despret 2006 en Latour 2004, die eveneens belangrijk zijn voor de versie van artistiek onderzoek die ik hier ontwikkel.

⁴⁷ Het recente advies van de WRR om de externe legitimatiedruk op kunst en cultuur te verminderen ten faveure van inhoudelijke ontwikkelingen binnen het veld, is in dit verband bemoedigend, zie Schrijvers et al. 2015.

⁴⁸ Alhoewel kunstintern en -extern lastige plaatsbepalingen zijn, voldoen ze als grove richtingaanwijzers. Zie bijvoorbeeld Kwon 2004.

⁴⁹ Klei gebruik ik hier natuurlijk niet om alleen traditionele materialen en technieken te evoceren, maar ook hedendaagse spullen, zoals digitale technieken.

⁵⁰ Zie ook Fraser 2009, die een vergelijkbare positie definieert voor de relevantie van een sociologie die geen problemen oplost, maar problemen juist als oplossing op een specifieke en altijd onzekere manier articuleert.

⁵¹ De socioloog Max Weber (1919/1992) introduceerde het idee dat de toenemende rationalisering en secularisering van de moderne maatschappij tot onttovering leidde, tot het verdwijnen van magische en religieuze krachten en verbanden.

⁵² Zie bijvoorbeeld Lave et al. 2010.

⁵³ Zie literatuur die meestal bijeen wordt geschaard onder de noemer *governmentality*. Het gaat hierbij om onderzoek dat door Foucault geïnspireerd is en kijkt naar de productiviteit van kennis en macht en de verwevenheid van externe pogingen tot sturing en individuele zelfsturing. Over de sociale wetenschappen, zie bijvoorbeeld Dehue 2008; Derksen & Beaulieu 2011; Rose 1990.

⁵⁴ In zijn intrigerende boek 'The Production of Presence' probeert Gumbrecht (2004) een antwoord te vinden op de vraag naar ons actuele verlangen naar ervaringen die ons ongemedieerd in contact brengen met de wereld. Esthetische ervaringen, zegt hij, zijn daar een voorbeeld van. Het zijn ervaringen die buiten het alledaagse treden. Ze geven een oscillerend gevoel van betekenis en van onbemiddeld "being in sync with the things of the world" (117), ook al weten we dat dat niet kan.

⁵⁵ Een mooi voorbeeld van werk dat niet kiest tussen kritiek of hertovering, maar een prachtige mix maakt, is 'De Coupe' van kunstenaars Lino Hellings en Yvonne Dröge Wendel (zie www.bies.nl en www.yvonedrogewendel.nl). Ik dank dit voorbeeld aan het werk van Hendriks (in: Hendriks et al. 2013), die laat zien hoe de treincoûpe die de kunstenaars installeerden in het ver-

pleeghuis Bieslandhof in Delft zowel een vervreemdende blik creëerde op de activerende norm die in de zorg voor dementerenden zwaar weegt, als voor bewoners "mooie manieren van niets doen" (ibid.) maakte.

⁵⁶ Als introductie over de verhouding tussen kunst en wetenschap, zie Boekmanstichting 2004. Pascal Gielen heeft veel over de relaties tussen cultuurpolitiek, repressief liberalisme en de professionele auditcultuur geschreven. Een compacte tekst is Gielen 2014. Voor kritisch werk over ontwikkelingen in de hedendaagse universiteit, zie Halfman & Radder 2013 en het themanummer van het onvolprezen tijdschrift *Krisis* (2015). Over academisering van de kunst en artistiek onderzoek, zie bijvoorbeeld Bears 2011. Pels (2001) schrijft over de waarde van academische traagheid.

⁵⁷ Ik verheug me onder meer op het project over productieve grenzen in de euregio dat ik samen met Nol Reverda (NEIMED) binnen het ITEM-programma heb opgezet.

⁵⁸ Buren zoals de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen (UM) (en daarbinnen MACCH) en de Jan van Eyck Academie. 'Vreemde' onderzoekers of kunstleken zoals bijvoorbeeld Sarah de Rijcke, Anna Harris, Gili Yaron en Martine de Rooij die de afgelopen tijd zijn langsgelopen. Experts uit bijvoorbeeld de gezondheidszorg, de antropologie of het wetenschaps- en techniekonderzoek.

REFERENTIES

Auslander, Philip (1999)

Liveness: Performance in a mediatized culture, Routledge.

Bears, Michael (2011)

Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate, *e-flux journal* (26 June), www.e-flux.com (bezocht op 22 oktober 2012).

Becker, Howard S. (1982/2008)

Art worlds, University of California Press.

Benschop, Ruth & Douwe Draaisma (2000)

In Pursuit of Precision. The Calibration of Minds and Machines in Late Nineteenth Century Psychology, *Annals of Science* 57 (1): 1-26.

Benschop, Ruth (2009)

STS on Art and the Art of STS: an Introduction, *Krisis* 1: 1-4.

Benschop, Ruth (2014)

Practising the Artistic Research Catalogue, in: M. Schwab & H. Borgdorf (red.) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden: Leiden University Press: 105-117.

Benschop, Ruth, Peter Peters & Britta Lemmens (2014)

Artistic researching: Expositions as matters of concern, in: M. Schwab & H. Borgdorff (eds.) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden: Leiden University Press: 39-51.

Berlant, Lauren (1998)

Intimacy: A special issue, *Critical Inquiry* 24 (2): 281-288.

Bishop, Claire (2012)

Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship, Verso Books.

Boekmanstichting (2004)

Boekman 58/59 - Kunst en Wetenschap, Boekmanstichting.

Borgdorff, Henk (2012)

The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia, Leiden: Leiden University Press.

Bruyne, Paul de, & Pascal Gielen (2011)

Community Art: The politics of trespassing, Amsterdam: Valiz.

Callon, Michel (1986)

Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Briec Bay, in: John Law (ed.) *Power, action, and belief: A new sociology of knowledge* 32: 196-223.

Callon, Michel & Vololona Rabeharisoa (2003)

Research "in the wild" and the shaping of new social identities, *Technology in society* 25 (2): 193-204.

Century Dictionary and Cyclopedia (n.d.)

www.finedictionary.com (bezocht op 19 juli 2015).

Clough, Patricia T. & Jean Halley (eds) (2007)

The affective turn: Theorizing the social, Duke University Press.

Conquergood, Dwight (1992)

Ethnography, Rhetoric, and Performance, *Quarterly Journal of Speech* 78: 80-123.

Dehue, Trudy (2008)

De depressie-epidemie, over de plicht het lot in eigen hand te nemen, Amsterdam: Augustus.

Deloitte Finland (n.d.)

www2.deloitte.com/fi/en/legal/about-deloitte-finland.html (bezocht op 19 juli 2015).

DeNora, Tia (2000)

Music in everyday life, Cambridge University Press.

Derksen, Maarten & Anne Beaulieu (2011)

Social technology, in: I. Jarvie & J. Zamora-Bonilla (eds.) *The SAGE Handbook of Philosophy of Social Sciences*, London: SAGE Publications: 703-719.

Despret, Vinciane (2004)

The body we care for: Figures of anthro-zoo-genesis, *Body & Society* 10 (2-3): 111-134.

Despret, Vinciane (2006)

Sheep do have opinions, in: B. Latour & P. Weibel (eds) *Making things public: Atmospheres of Democracy*, MIT Press: 360-370.

Didion, Joan (1961/2005)

On Keeping a Notebook, in: Joan Didion, *Live and Learn*, Harper Perennial: 107-114.

Elbow, Peter (1981)

Writing with power, New York: Oxford University Press.

Emerson, Robert M., Rachel I. Fretz & Linda L. Shaw (2011)

Writing ethnographic fieldnotes, University of Chicago Press.

Foster, Hal (1995)

The artist as ethnographer? In: G. Marcus & F. Myers (eds) *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, Berkeley: University of California Press: 302-309.

Foucault, Michel (1985)

The History of Sexuality, Vol. 2: The Use of Pleasure, New York: Random House.

Fraser, Mariam (2009)

Experiencing sociology, *European Journal of Social Theory* 12 (1): 63-81.

Garfinkel, Harold (1963-64)

Studies of the routine grounds of everyday activities, *Social problems* 11 (3): 225-250.

Gielen, Pascal (2014)

Repressief Liberalisme: Over kunst, markt en cultuurbeleid in Nederland, in: *Starten in een creatieve loopbaan*, LanooCampus: 172-193.

Gomart, Emilie (2002)

Towards generous constraint: freedom and coercion in a French addiction treatment, *Sociology of Health & Illness* 24 (5): 517-549.

Gomart, Emilie & Antoine Hennion (1999)

A sociology of attachment: music amateurs, drug users, *The Sociological Review* 47 (S1): 220-247.

Guggenheim, Michael (2011)

The Proof Is In the Pudding. On 'Truth to Materials' in STS, Followed by an Attempt to Improve It, *Science Technology and Innovation Studies* 7 (1): 65-86.

Gumbrecht, Hans U. (2004)

Production of presence: What meaning cannot convey, Stanford University Press.

Hackett, Edward J., Olga Amsterdamska,

Michael Lynch & Judy Wajcman (2008)

The handbook of science and technology studies, 3th edition, The MIT Press.

Halfman, Willem & Hans Radder (2013)

Het academisch manifest. Van een bezette naar een publieke universiteit, *Krisis: tijdschrift voor actuele filosofie* 3: 2-18.

Hammersley, Martyn & Paul Atkinson (2007)

Ethnography: Principles in practice, 3rd edition, Routledge.

Hendriks, Ruud (2013)

Kijk eens! Het verlangen naar respons, in: R. Hendriks, A. Hendriks, I. Kamphof & A. Swinnen *Delen in dementie: Onderzoeksreflecties*, Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen, Universiteit Maastricht: 72-79.

Hennion, Antoine (2001)

Music Lovers Taste as Performance, *Theory, Culture & Society* 18 (5): 1-22.

Hennion, Antoine & Line Grenier (2000)

Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time, in: S. Quah & A. Sales (eds) *The international handbook of sociology*, London: SAGE Publications: 341-356.

Heur, Bas van & Peter F. Peters (2010)

Via2018. University: Emancipatory Practices, Regional Strategies, and a Research Program. Position paper VIA2018 voor het bidboek Maastricht Europese Hoofdstad 2018.

Hirschauer, Stefan (1994)

Towards a methodology of investigations into the strangeness of one's own culture: a response to Collins, *Social studies of science* 24 (1): 335-346.

Hirschauer, Stefan (2005)

On doing being a stranger: The practical constitution of civil inattention, *Journal for the Theory of Social Behaviour* 35 (1): 41-67.

Hirschauer, Stefan (2006)

Putting things into words. Ethnographic description and the silence of the social, *Human Studies* 29 (4): 413-441.

Ingold, Tim (2013)

Making: Anthropology, archaeology, art and architecture, Routledge.

Kamphof, Ike (2013)

Iedereen Voyeur. Kijken en bekeken worden in de 21e eeuw, Zoetermeer: Klement.

Krisis (2015)

Special Issue: Perspectives for the new university, *Krisis: Tijdschrift voor Actuele Filosofie* 2.

Kwon, Miwon (2004)

One place after another: Site-specific art and locational identity, MIT Press.

Latour, Bruno (1987)

Science in Action, Harvard University Press.

Latour, Bruno (2004)

How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & society* 10 (2-3): 205-229.

Lave, Rebecca, Philip Mirowski & Samuel Randalls (2010)

Introduction: STS and neoliberal science, *Social Studies of Science* 40 (5): 659-675.

Law, John & Annemarie Mol (1995)

Notes on materiality and sociality, *The Sociological Review* 43 (2): 274-294.

Law, John & John Hassard (1999)

Actor network theory and after, Oxford: Blackwell.

Levin, Nadine & Tanja Schneider (2012)

Food-body-entanglements, or tasting as an ethnographic experiment, STS Blog, stsoxford.wordpress.com (bezocht op 26 september 2015).

Lorimer, Hayden (2006)

Herding memories of humans and animals, *Environment and planning D* 24 (4): 497.

Mann, Anna, Annemarie Mol, Priya Satalkar, Amalinda Savirani,

Nasima Selim, Malini Sur & Emily Yates-Doerr (2011)

Mixing methods, tasting fingers: Notes on an ethnographic experiment, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, www.haujournal.org 1 (1): 221-243.

Mann, Anna M. (2015)

Tasting in Mundane Practices. Ethnographic Interventions in Social Science Theory, Proefschrift, Universiteit van Amsterdam.

Marres, Noortje (2012)

The experiment in living, in: Celia Lury & Nina Wakeford (eds) *Inventive Methods: The Happening of the Social*, Routledge: 76-95.

M'Charek, Amade (2011)

The Traffic in Males. Over verschillende versies van sekse in onderzoek naar genetische diversiteit, *Tijdschrift voor Genderstudies* 5 (4): 20-35.

Meredith, Margaret (2004)

The Contingencies of Communication: European Natural History in a Transatlantic Context, Paper given at "Circulating Knowledge", the 5th Joint Meeting of the BSHS, CSHPS/SCHPS, and the HSS, 5-7 August 2004, King's College, Halifax, Canada.

Meredith, Margaret (2009)

Friendship and knowledge: Correspondence and communication in northern trans-Atlantic natural history, 1780-1815, in: Simon Schaffer, Lissa Roberts, Kapil Raj & James Delbourgo (eds) *The brokered world: Go-betweens and global intelligence*, 1770-1820, Sagamore Beach, Science History Publications: 151-91.

Mineur, Frank (2006)

Het theater van openbaarheid en autonomie, in: C. Kattenbelt, P. de Kort, F. Mineur & L. Swinkels (red.) *Theater & Openbaarheid*, Amsterdam/Maastricht: Theater Instituut Nederland: 14-32.

Mineur, Frank (2013)

Zie ons nou eens! – theater en theatraaliteit in een belevingsmaatschappij, in: P.F. Peters, R. Benschop & F. Mineur (red.) *Zichtlijnen. Hoe kunst publiek wordt*, Zuyd Hogeschool, Lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten: 49-64.

Mol, Annemarie (1997)

Wat is kiezen? Een empirisch-filosofische verkenning, Oratie Universiteit Twente, Enschede.

Nauta, Lolle (1986)

Filosofie als nachtmerrie. Over traditie en vernieuwing in de geschiedenis van de filosofie, *Krisis. Tijdschrift voor filosofie* 24: 5-25

Pels, Dick (2001)

Wetenschap als onthaasting. En onthaasting van de wetenschap, *Krisis; tijdschrift voor empirische filosofie* 2: 6-25.

Peters, Peter (2009)

Grensverkeer: Over praktijkonderzoek voor de kunsten, Inaugurale rede, lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten, Zuyd Hogeschool.

Peters, Peter (2013)

Het publiek als nieuwe avant-garde, in: P.F. Peters, R. Benschop & F. Mineur (red.) *Zichtlijnen. Hoe kunst publiek wordt*, Zuyd Hogeschool, lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten: 9-22.

Peters, Peter, Ruth Benschop & Frank Mineur (red.) (2013)

Zichtlijnen. Hoe kunst publiek wordt, Zuyd Hogeschool, lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten.

Pleasants, Nigel (2002)

Wittgenstein and the idea of a critical social theory: A critique of Giddens, Habermas and Bhaskar, Routledge.

Raffles, Hugh (2002)

Intimate Knowledge, *International Social Science Journal* 54, 3 (173): 325-335.

Rahman, Zia Haider (2014)

In the Light of What We Know, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Roes, Dillie (2015)

Test hoe uw waarneming beïnvloed wordt door het dragen van een 'prothese', Documentatie voor Making Face project, bacheloropleiding Sieraad, studiejaar 2014-2015.

Rose, Nikolas (1990)

Governing the soul: the shaping of the private self,
Taylor & Francis/Routledge.

Rutten, Kris, An van Dienderen & Ronald Soetaert (eds) (2013)

Special Issue: Revisiting the ethnographic turn in contemporary art,
Critical Arts 27 (5 + 6).

Saaze, Vivian van (2014)

Installation art and the museum: presentation and conservation of changing artworks, Amsterdam University Press.

Schneider, Joseph (2005)

Donna Haraway: live theory, Continuum.

Schneider, Arnd & Christopher Wright (eds) (2006)

Contemporary art and anthropology, Oxford: Berg.

Schrijvers, Erik, Anne-Greet Keizer & Godfried Engbersen (red.) (2015)

Cultuur herwaardenen, Den Haag: WRR.

Schulze, Gerhard (2005)

Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart, Campus Verlag.

Sennett, Richard (2008)

The Craftsmen, London: Allen Lane.

Shapin, Steven (2012)

The Sciences of Subjectivity, *Social Studies of Science* 42 (2): 170-184.

Shapin, Steven & Simon Schaffer (1985)

Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life,
Princeton University Press.

Small, Christopher (2011)

Musicking: The meanings of performing and listening,
Wesleyan University Press.

Stengers, Isabelle (2005)

The invention of modern science, Minneapolis:
The University of Minnesota Press.

Takala, Pilvi (2008)

The Trainee, Installation, op: www.pilvitakala.com (bezocht op 19 juli 2015).

Taussig, Michael (2011a)

Fieldwork Notebooks, (100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 001),
Hatje Cantz Verlag.

Taussig, Michael (2011b)

I swear I saw this: Drawings in fieldwork notebooks, namely my own,
University of Chicago Press.

Taussig, Michael (2013)

I Swear I Read This: John Cline Interviews Michael Taussig,
op: lareviewofbooks.org/interview/i-swear-i-read-this-john-cline-interviews-michael-taussig (bezocht op 17 augustus 2015).

Thomson, Keith S. (2008)

Jefferson, Buffon and the Moose, *American Scientist* 96 (3): 200-202.

Thompson, Nato (2012)

Living as form: Socially engaged art from 1991-2011, MIT Press.

Turner, Victor (1986)

The Anthropology of Performance, New York: PAJ Publications.

Vries, Gerard de (1985)

De ontwikkeling van wetenschap. Een inleiding in de wetenschapsfilosofie,
Groningen: Wolters-Noordhoff.

Weber, Max (1919/1992)

Wissenschaft als Beruf: 1917-1919; Politik als Beruf: 1919 (Vol. 17),
Mohr Siebeck.

Wilson, Nick & Schelte van Ruiten (eds) (2013)

SHARE Handbook for Artistic Research Education, Amsterdam:
Valand Academy.

Wintergasten (2010)

Raoul Heertje interviewt Antanas Mockus, VPRO, 27 december.

Wright, Christopher & Arnd Schneider (2010)

Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice, Berg.

Yaneva, Albena (2003)

When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art
installation, *Museum and Society* 1 (3): 116-131.

Young, Robert J.C. (2003)

Postcolonialism: A very short introduction, Oxford University Press.

Inaugurale rede Ruth Benschop | Lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten | Zuyd | November 2015

Correcties: Marije Wilmlink | Vormgeving: Wies Hermans (Fuut)

Coverbeeld: *Drawing of Duke of Richmond's Second Bull Moose (pencil on paper)* Stubbs, George (1724-1806) © Glasgow University Library,
Scotland Bridgeman Images