

De Krook

**Kunstenforum van de Vlaamse
Gemeenschap**

De Krook komt van het woord kreuken. Het verwijst naar een buiging, een kromming in een vlak dat voorheen vlak was.

* Sterke ombuiging of bocht.

* *Forum voor Muziek, Dans en
Beeldcultuur.*

Samenvatting

Traditionele kunstencentra lijken op een doos, architecturaal afgesloten van de buitenwereld en binnenin geconcipieerd volgens de vastgeroeste normen van de klassieke Westerse ‘canon’. De Krook mag zich niet laten verwarren met zo’n traditionele benadering en zou daarom **dynamisch**, **doorlaatbaar** en **fluctuerend** moeten zijn. De werking en filosofie ervan is dan als een groep vogels in een boom. Opgeschrikt door actuele impulsen vliegen ze op en er ontstaat een schijnbare chaos, een ongestructureerde dynamiek van vogels in de lucht. Hierna landen ze weer op de takken in een nieuwe configuratie. Deze metafoor, het **Chiasma-model** uit de chaostheorie, vat de aanbevelingen van voorliggend studierapport voor De Krook perfect samen.

I) We stellen vast dat de publieke ruimte in de stad haar functie verliest als algemene ontmoetingsplaats voor sociaal-culturele groepen en individuen. Individualisering en migratie segmenteren de publieke ruimte, een steeds intenser gebruik van nieuwe media leidt tot virtualisering. Vanuit een globaal perspectief is er een sterk gevoel van algehele vervlakking of homogenisering in ‘cultuur’. Politiek-economische netwerken muteren tot onvatbare entiteiten, vervreemd van elke niet politieke of economische werkelijkheid. Cultuur lijkt gebanaliseerd.

Door de nadruk te leggen op **interregionale wisselwerking** als dialectisch proces kan een forum als De Krook voor een herwaardering van de publieke ruimte zorgen. Dit forum is in Gent verankerd, maar zal ook voelbaar en tastbaar zijn in Vlaanderen en omringende regio’s. Meer nog, de invloed ervan zal uitstralen in Europa en erbuiten. Er is geen sprake van een ‘sens unique’ maar integendeel van een dynamische wisselwerking. De Krook moet dus staan voor cultuurbeleving vanuit lokaal stedelijk én globaal perspectief en voor een bewuste omgang met sociaal-culturele verscheidenheid en subjectieve kunstbeleving.

De **diversiteit** van de samenleving dient De Krook als een meerwaarde op te vatten. De kunsten zijn een levende en multidimensionale discipline en dit moet resulteren in de aanwezigheid van verschillende culturele groepen en individuen, zowel onder de kunstenaars als in het publiek. De Krook kan dan ook een hefboom worden tot **interculturalisering**.

Om deze diversiteit te waarborgen, suggereren we voor De Krook een interactie bevorderend gebouw. Zo is er in tegenstelling tot een 'kunsttempel' geen drempel, letterlijk en figuurlijk. Wel is er een **transitzone** die de toeschouwer laat klimatiseren in zijn overgang van de vaak banale maatschappij-, kunst- en (beeld)cultuur naar wat De Krook hem te bieden heeft ter exploratie. De structuur binnenin is dynamisch, zowel architecturaal via een modulesysteem als in de steeds wisselende vorm van kunstcreatie en –beleving.

II) De traditionele programmering en kunstbeleving trekken slechts een bepaald deel van de bevolking aan omdat ze als te statisch en stereotyperend worden ervaren. Velen beperken zich tot het ontspannen consumeren van bijvoorbeeld televisie of musicals terwijl anderen hun traditionele kunstbeleving niet geactualiseerd zien worden (cfr. De 'bevroren' kunstvorm opera). Het **'geheugen van de kunst'** moet meer zijn dan een bewaarplaats; het mag geen museum zijn waar alles in vakjes bestoft en waar je niets mag aanraken.

De Krook kan een **actieve werkplaats** worden voor kunstenaar en publiek (en dus niet 'toeschouwer'). De **ateliers** brengen een bevruchtende relatie tot stand tussen jonge kunstenaars en internationale kunstwerken. Ze voorzien in een keten van apparatuur, begeleiding, contact, productie en distributie voor artistiek talent. Het publiek wordt op zijn beurt dichter betrokken bij de diverse creatie processen. Verder kan De Krook het publiek verleiden en stimuleren om i.p.v. passief te consumeren ook te exploreren en te experimenteren met het kunstenaanbod. Hiervoor worden **nieuwe media** en het **internet** aangewend en vormen de interactieve mogelijkheden van deze en toekomstige media een prioriteit in de werking van het kunstencentrum.

Complementair aan de instanties die het culturele erfgoed zorgvuldig bewaren kan De Krook **veerkracht** verlenen aan datzelfde erfgoed. Eén enkele traditie fixeren is daarbij uitgesloten en stereotypering dient voortdurend te worden doorbroken.

Kortom: voor De Krook moeten zowel de kunstenaar als het publiek belangrijke factoren van verandering worden in de beoogde **artistieke dynamiek**. Dit betekent dat het kunstenforum doorlaatbaar moet zijn en zowel de publieke betrokkenheid als de artistieke exploratie moet kunnen stimuleren.

- De Krook maakt letterlijk en figuurlijk deel uit van de stad en situeert zich als dusdanig in de verstedelijkte regio van Parijs tot Amsterdam. Daarmee wordt ingehaakt op hetgeen er reeds is. Architecturaal kan dit gebeuren door verankering, toegankelijkheid en pleinfunctie. Inhoudelijk door integratie van thema's en werkvormen uit de interactieve en interculturele context.
- Er wordt een overlappend veld gecreëerd tussen het kunstencentrum en de omringende sociaal-culturele groepen en individuen. Deze wisselwerking zal de artistieke dynamiek binnen De Krook én in de culturele activiteit er rond kunnen stimuleren.
- De Krook moet een multi-functioneel, interdisciplinair en caleidoscopisch platform worden voor dans-, muziek- en beeldcultuur en dit met grote aandacht voor de integrale incorporatie van nieuwe media en diepgaandere exploratie van de bestaande systemen.
- De Krook is meer dan een fysiek gebouw. Het wordt ook een virtuele ruimte waarbij kunstenaar en publiek elkaar kunnen ontmoeten. De locatie aan de Waalse Krook dient dan ook via het internet verbonden te zijn met de private ruimte van de toeschouwer. Zowel de fysieke als de virtuele ruimte zijn publiek. Beide verleiden, stimuleren en prikkelen kunstenaar en publiek. Ze verbinden en bewerkstellen communicatie en doorlaatbaarheid. Het plaatst De Krook in Vlaanderen en in het WereldWijde Web, en Vlaanderen in de wereld.

0. Inleiding	6
1. Het Geheugen van de Kunst	8
1.1 Museale houding	8
1.2 Geheugen als een arsenaal aan verworvenheden en actiemiddelen	10
1.3 Chiasma, een wiskundige metafoor	13
2. Relatie tussen identiteitsdynamieken en publieke weefsels	15
2.1 Publieke ruimtes	15
2.1.1 Enkele vaststellingen:	15
a) Macro niveau: privatisering, segmentering, gemarketeerde invulling en virtualisering	16
b) Micro-niveau: infrastructuur als ‘gesloten doos’	18
2.1.2 Suggesties voor de inplanting van De Krook	19
2.2. Veerkrachtig cultureel erfgoed	22
2.2.1. Interculturaliteit : herstructureren van het lokale en het globale	22
2.2.2 Implicaties voor het cultureel erfgoed	26
a) Demusealiseren.....	26
b) Sociaal-culturele diversiteit: het exotisme voorbij.....	30
2.2.3. Suggesties voor De Krook: dynamische kruisbestuivingen	34
a) Tussen sociale groepen, regio’s en lokaliteiten	34
b) Tussen kunstvormen	35
3. De Krook, als Kunstenforum	37
3.1 Publieke betrokkenheid	37
3.2 Artistieke exploratie	40
3.2.1 Ateliers als generator van dynamiek	40
3.2.2 Een denk- en praktijktank voor Beeldcultuur	41
4. Besluit	46
Bibliografie	49
Colofon	52

0. Inleiding :

Dit studierapport gaat uit van de Vakgroep Vergelijkende Cultuurwetenschappen (Universiteit Gent), en is vanuit verschillende hoeken tot stand gekomen. In maandelijkse groeps gesprekken met wetenschappelijk medewerkers van de vakgroep werd besproken hoe *De Krook* als kunstenforum voor Dans, Muziek en Beeldcultuur complementair en vernieuwend kan zijn binnen het bestaande kunstenweefsel. Vijf licentiestudenten deden aan de hand van veldwerk en literatuuronderzoek¹ een vergelijkend onderzoek. Het Walker Art Center in Minneapolis, het Centre Pompidou te Parijs, de Brusselse Productie-ateliers en een onderzoek naar experimentele film- en videokunst situeren zich binnen een exploratie van het geheugen van de kunst. Dit veldwerk vormde de start van een onderzoek over de relatie tussen kunstbeleving, over gebruik van openbare ruimtes en identiteitsconstructies, over de rol van infrastructuur voor kunstcreatie en -beleving, over interculturalisering in kunstencentra en over de rol van nieuwe media in het huidige kunstenlandschap. Een literatuuronderzoek over de verhouding tussen cultuurbeleving en identiteitsdynamieken in onze postkoloniale en interregionale tijd oriënteerde het geheel. Deze inleiding lanceert de belangrijkste onderzoeksvragen.

In de perceptie van veel mensen maakt de zogenaamde klassieke ‘canon’ van muziek, dans en beeld niet langer werkelijk deel uit van het dagelijkse cultuurgebeuren. Dat is begrijpelijk omdat de samenstelling van de ‘canon’ en de manier waarop ze wordt gepresenteerd, vaak ver af staan van de huidige culturele ervaring. De ‘canon’ komt meestal aan bod in een gesloten context, een kunstentempel waar het publiek stevast passief aan de kant blijft staan. De kloof tussen de ‘canon’ en de 21e eeuwse toeschouwer wordt daardoor gaandeweg groter. Het uitgangspunt zou dat van André Malraux moeten zijn: *“Het culturele erfgoed is niet het geheel van de kunstwerken die wij moeten respecteren maar van diegene die ons moeten helpen leven.”*

¹ DECLERCK, Mieke, ‘Veldwerk rond het ‘Walker Art Center in Minneapolis’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

RUTTEN, Kris, ‘Experimentele Cinema in Europa’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

ROGE, Bart, ‘Het Geheugen van de Kunst’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

VANDEVYVERE, Griet, ‘Forum: onderzoek naar het Centre Pompidou in Parijs’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

VERREU, Ineke, ‘Het belang van het integreren van andere culturen in het Forum’, verhandeling 1ste lic. Vergelijkende Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

Dit betekent dat de ‘canon’ be-leefd moet kunnen worden zodat hij zin krijgt, zowel vanuit historisch als actueel perspectief.² Het onderzoek exploreert hoe we de canon op een actieve en dynamische manier kunnen interpreteren.

De meeste ‘kunsttempels’ blijken evenwel los te staan van de actuele samenleving. De gesloten infrastructuur met een podiumconfiguratie die stamt uit de Renaissance, grijpt terug naar de architectuur van de tempel en de Romeinse basilica. Deze statische structuur waarin het publiek ‘en masse’ plaatsneemt voor een voorstelling, nodigt niet uit tot artistieke configuraties die evenredig dynamisch zijn met de contemporaine cultuurbeleving. Het subversieve en reflectieve aspect van de kunsten wordt daardoor genivelleerd. De hedendaagse kunstbeleving evolueert dientengevolge steeds meer in de richting van ‘lifestyle’ i.p.v. een geëngageerde ‘civil society’. ‘Ontspannend consumeren’ is de norm geworden: onderuit zakken tijdens een avondje voor TV, maar ook tijdens een bezoek aan de schouwburg.

Deze studie doet verslag van een onderzoek naar de manier waarop een dergelijke canon tot stand komt. Zo tracht ze suggesties te doen om het louter passief consumerende publiek te reactiveren. De rol die het geheugen van de kunst opneemt, is hierbij van centraal belang. Een hedendaags kunstencentrum vormt het culturele snijpunt in een multiculturele en geglobaliseerde samenleving. De interculturele oriëntatie blijft echter meestal beperkt tot een uitwisseling van geüniformiseerde kunstproducten. Een dialoog opstarten tussen de lokaal stedelijke en de interregionale gemeenschap en hun cultuurgoed, dat is de opdracht. Vandaag wordt het Eurocentrisme van onze kunsttraditie onderkend. Dit dwingt ons met dezelfde dynamiek als we de klassieke ‘canon’ in vraag stellen de hiërarchische grenzen tussen Europese en niet-Europese kunst te breken. Te lang heeft men slechts oog gehad voor oude tradities van de niet-westerse cultuur als antwoord op het geïndustrialiseerde, ‘meer beschaafde’ Westen. In dit studierapport onderzoeken we de relatie tussen cultuurbeleving en identiteitsdynamieken vanuit een intercultureel perspectief. Daarin staan wederzijdse beïnvloeding en museale categorieën ter discussie.

² Vgl. beleidsnota voor cultuur 2000-2004, p. 17: “Erfgoed blijft enkel bestaan als de herinnering voortdurend wordt ‘hernomen’, als het steeds opnieuw fungeert in de taal, in verhalen van het heden. Dat is ook zo met muziek, theatervormen. **Het meest solide en verfijnde object is machteloos als het niet wordt verdergedragen door de gemeenschap.** Daarom ging het Volkshuis van Horta voor de bijl, tonnen neogotisch kerkmeubilair ook. We kunnen de benadering zelfs omkeren en stellen dat erfgoed wezenlijk immaterieel is. De maatschappelijke betekenis van elk object is niet beperkt tot dat object. Ze is het gevolg van een voortdurend hernomen zingeving, een mentaal en soms

1. Het Geheugen van de Kunst

Dit hoofdstuk zet de toon voor de opvatting over kunstcreatie en –beleving die we in voorliggend rapport onderschrijven. Een dynamische visie op de kunsten en op het cultureel erfgoed, staat hierbij centraal. We verklaren dit vanuit het belangrijke onderscheid tussen het verleden en het geheugen waarmee dit verleden wordt hernomen. Onder het ‘geheugen van de kunst’ verstaan we de verschillende manieren waarop we met de kunsten en het cultureel erfgoed omgaan. In onze suggestie voor De Krook wordt het geheugen in de eerste plaats als een actief instrument beschouwd. Het rapport licht allereerst deze visie toe omdat ze van essentieel belang is in het denken over een vernieuwend kunstencentrum. De consequenties van deze visie trekken sporen in de volgende hoofdstukken. Daarin wordt de concrete beleving van de kunsten in interculturele weefsels uiteengezet.

1.1 Museale houding

De geheugenfunctie wordt vaak gelijkgesteld met het bewaren en re-produceren van zaken uit het verleden. Recent onderzoek in de cognitieve wetenschappen lijkt er echter op te wijzen dat de geheugenfunctie een continu proces in ons brein is. Het houdt dan ook meer in dan louter bewaren en re-produceren. Onze visie op het verleden (en heden) is het resultaat van een voortdurende selectie, die gepaard gaat met ingebouwde kritiek en actualisering, en die maar ten dele berust op conservatie.

Echter, vanuit de overtuiging dat de geheugenfunctie - het bewaren van zaken uit het verleden en het re-produceren daarvan - één geheel vormen, wordt uiteindelijk één bepaalde visie op het verleden bevroren. Het geheugen wordt beschouwd als een arsenaal van verworvenheden dat men steeds opnieuw en zo correct mogelijk moet reproduceren. Het culturele erfgoed wordt uit de context gelicht en het ‘geheugen van de kunst’ wordt met een reeks conventies gelijkgesteld. Het culturele erfgoed wordt dus **gemusealiseerd**. Als dusdanig verloopt de beleving van het culturele erfgoed als louter éénrichtingsverkeer: aan de ene kant het institutioneel kunstenlandschap dat het culturele erfgoed bewaart en re-produceert, en aan de andere kant een uniform publiek dat de desbetreffende conventies moet aanleren om het culturele erfgoed in bevroren vorm te kunnen appreciëren.

ook fysiek gebruik: de troon van Jozef de tweede in het Gentse stadhuis is niet dezelfde als die van tientallen jaren

- In zijn verhandeling *Het Geheugen van de Kunst*³ beschrijft Bart Rogé hoe deze sacralisering van bepaalde conventies leidt tot een **sociaal-culturele** ongelijkheid in de wereld van de kunst. Hij analyseert de kunsthistorische ‘canon’ in het kader van de sociaal-culturele analyses van Pierre Bourdieu⁴: “*De gangbare kunsthistorische canon kan niet verkeerd zijn maar werkt wel beperkend, omdat, zoals Bourdieu duidelijk maakte, die canon een vast waarnemings- en waarderingsschema genereert.*”⁵ Dit vast ‘waarnemings- en waarderingsschema’ bestaande uit een cluster van conventies en methodes om die aan te leren, wordt volgens Bourdieu door de dominante sociaal-culturele groep aan andere sociaal-culturele groepen opgelegd, o.a. via het onderwijs. Deze ‘andere’ groepen beschikken daarnaast uiteraard ook over hun eigen ‘waarnemings- en waarderingsschema’. In dit opzicht wordt de zogenaamde ‘artistieke competentie’ van elk individu bepaald door zijn/haar specifiek sociaal-culturele achtergrond, en door de manier waarop deze zich verhoudt t.o.v. de sociaal-culturele dominantie in het kunstenlandschap.
- Ook op **geografisch-cultureel** vlak leidt de sacralisering van conventies tot ongelijkheid. In zijn boek ‘*Orientalism*’⁶ beschrijft Edward Saïd hoe het Oosten op die manier door het Westen wordt geëxotiseerd: “*(...) that men make their own history, that what they can know is what they have made, and extend it to geography; as both geographical and cultural entities -such locales, regions, geographical sectors as “Orient” and “Occident” are man-made (...) Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.*”⁷ Echter: “*The Oriënt is not Europe’s silent interlocutor but its silent other*”. Vanuit een Westers paradigma wordt de notie ‘verschil’ tot een hiërarchisch gegeven gereduceerd. Het Oosterse cultuurgood wordt vanuit het Westen ge-re-presenteerd en niet beschouwd als vrije vorm van culturele actie⁸.

geleden, en dat niet in de eerste plaats omdat de memel er zo heeft aangezetten.”

³ ROGE, Bart, ‘Het Geheugen van de Kunst’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001.

⁴ BOURDIEU, Pierre, La Distinction: Critique social du jugement, Minuit, Paris, 1979.

⁵ ROGE, Bart, ibid., p.12.

⁶ SAÏD, Edward, Orientalism, 1977.

⁷ SAÏD, Edward, ibid., p. 5.

⁸ Dit koloniale discours over interculturele verhoudingen werd later aangevuld (o.a. door de literatuurtheoreticus Robert J. C. Young zoals geciteerd in: ASSELBERGHS, Herman, LESAGE, Dieter, Het Museum van de Natie, van Kolonialisme tot Globalisering, Yvers Gevaert Uitgever, Brussel, 1999.) met economische motieven, nl. de complexe

Het dynamische proces van de interculturele dialoog wordt m.a.w. volledig herleid tot het statische gegeven van de culturele hiërarchisering. Peggy Phelan merkte deze in de Westerse cultuur ingebakken houding op in een artikel over het Los Angeles Festival in 1990. Daar werd het cultuuroed van verschillende culturen met elkaar geconfronteerd, maar: *“The Festival illustrated again how difficult it is to leave experience unassimilated, how precarious it is to accept difference as difference and not recuperate it into the familiar “just like” and “almost as”.*⁹ Dit ‘recupereren’ houdt in dat men zich voor de contextualisering van andere kunsttradities louter baseert op de bewarende en re-producerende functie van het geheugen.

1.2 Geheugen als een arsenaal aan verworvenheden en actiemiddelen

Meer dan een bewaar- en reproductieplaats is het geheugen echter ook een plaats waar de dingen telkens weer in andere contexten worden geactualiseerd. Méér dan een arsenaal aan verworvenheden vormt het geheugen ook een batterij actiemiddelen. Een visie op het verleden moet niet alleen worden aangeleerd, het is ook en vooral een **leerproces**. M.b.t. de notie sociaal-cultureel verschil, betekent dit dat de onderlinge relaties (i.v.m. deze visie) telkens op een andere manier configureren. Als we dit niet onderkennen, vervallen we in hiërarchisering en stereotypering .

In onze postmoderne hoedanigheid gaan we er vanuit dat elke visie op de werkelijkheid een mogelijke interpretatie is. We weten dat we de pluriforme werkelijkheid nooit volledig kunnen waarnemen en dat het beeld dat we er ons van vormen, telkens het resultaat is van wat we ervaren en van de (her)interpretatie en (re)constructie daarvan. M.b.t. deze visie op het verleden is de ‘potentiefactor’ zeer groot, aangezien we het verleden slechts in fragmentaire staat waarneembaar achten. *“Het is niet het letterlijke verleden dat ons beheerst, het zijn beelden van het verleden.”*¹⁰. Door zoveel mogelijk gezichtspunten op deze beelden in

relatie tussen het Westers kapitalisme en het (de)kolonialisme. Het globalisatieproces wordt beschouwd als niet meer dan een retorische verschuiving, een maskering van de continuïteit.

⁹ PHELAN, Peggy, *‘Here and There (The 1990 L.A. Festival)’*, in: The Drama Review, jg. 35, nr. 3 (herfst, 1991), p. 119.

¹⁰ STEINER, Georg, geciteerd bij PIETERS, Jürgen, De Honden van King Lear, Historische Uitgeverij Groningen, 1999, p. 54. (STEINER, Georg, In de burcht van Blauwbaard. Enige aantekeningen voor een herdefiniëring van het begrip cultuur, Amsterdam, 1991 (oorspronkelijk 1971).)

rekening te brengen, creëren we een **caleidoscopisch** perspectief dat optimaal bijdraagt aan onze visie op het verleden en de onderlinge relatie tussen heden en verleden.

“Een van de belangrijkste manieren waarop we iets interpreteren, is niet door het ons te herinneren zoals het was, maar door het creëren van een herinnering. (...) In 1986 schreef Frank Stella ‘Working Space’(...). Het ging over Caravaggio zoals hij ‘herinnerd’ werd in de tijd van Jackson Pollock. Niet de Caravaggio zoals hij werkelijk was, maar de Caravaggio die we ons moeten herinneren als we willen proberen het werk van Pollock te begrijpen.”¹¹ (Richard Sennett, interview Chris Dercon, 1987)

De betekenisgeving aan kunsten is expliciet caleidoscopisch: het bestaat uit ver-beeldingen die niet eenduidig in woorden te vatten zijn. De pluriforme werkelijkheid wordt literair, auditief en visueel ver-beeld. Zolang we de **kunsten als levende betekenisconstructies** benaderen, kunnen we in die ver-beelde werkelijkheid telkens andere gezichtspunten ontdekken. De kunsten kunnen we zelfs beschouwen als een ‘prospectief geheugen’: als een manier van denken die aan elke redenering vooraf gaat. Voor de Italiaanse filosoof Paolo Fabbri is dit vanuit semiotisch standpunt de kern van ‘grote kunst’: *“Visuele objecten zoals het labirint en andere beelden die we kennen uit de kunsten, bieden aan de wetenschap letterlijk en figuurlijk nieuwe gezichtspunten. Je kunt altijd naar dergelijke beelden terugkeren en er zaken in ontdekken die je eerst niet gezien of gedacht had. Een beeld kan ook functioneren als een soort prospectief geheugen. Wat mij interesseert in beelden zijn dergelijke verrassingen, die maken dat ze enerzijds ondergeschikt lijken aan het vertoog en anderzijds het vertoog lijken te verheffen.”¹²*

In *Reconceptions in Philosophy & Other Arts & Sciences* argumenteren Goodman en Elgin¹³ dat kennis zich niet enkel in een geprivilegieerd systeem zoals de taal kenbaar maakt. *‘The mind (..) is actively engaged in perception just as it is in other modes of cognition. Moreover, things do not present themselves to us in any privileged vocabulary or system of categories. We have and use a variety of vocabularies and systems of categories that yield different ways in which things can be faithfully represented or described. Nothing about a domain favors one faithful characterization of its objects over others. To choose among them requires knowing how the several systems function.’* (1988: 6-7)

¹¹ SENNET, Richard, in: DERCON, Chris, Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen, Nai Uitgevers, Rotterdam, 2001, p.42.

¹² FABBRIO, Paolo, in: DERCON, Chris, ibid., p. 141.

¹³ GOODMAN, Nelson en Catherine Z. ELGIN, Reconceptions in Philosophy & Other Arts & Sciences, Londen, 1988.

Dit discours verklaart bijgevolg de noodzaak aan **interdisciplinariteit**: de complexiteit van het leven laat zich niet in één symboolsysteem vangen. Een kunstencentrum moet zich daarom ook uitdrukkelijk profileren als een interdisciplinair forum waar de verschillende systemen en genres elkaar aanvullen.

De verschillende symboolsystemen die Goodman en Elgin onderscheiden zijn het linguïstische, het picturale en het notationele, waarbij dit laatste refereert aan de manier waarop muziek genoteerd wordt. (Cf. titel van de laatste compositie van Pierre Boulez, *Notations*). In de epistemologie die zij onderschrijven, is het begrijpen van de **verschillen en gelijkenissen tussen de drie symboolsystemen** belangrijk. Aan de hand van twee begrippen - het syntactische en het semantische - worden de symboolsystemen toegelicht. Een belangrijk verschil tussen talen en picturale systemen bijvoorbeeld is het al dan niet aanwezig zijn van een alfabet: talen hebben een alfabet en zijn dus syntactisch gedifferentieerd, picturale systemen niet. Linguïstische tekens die op dezelfde manier zijn gespeld worden daarom als syntactische equivalenten herkend. Picturale elementen kunnen wel gelijkend zijn, maar zijn nooit syntactische equivalenten. Zonder een alfabet is het onmogelijk om een onderscheid te maken tussen tekens op een syntactisch significante manier. Talen zijn daarom syntactisch gedifferentieerd, picturale of voorstellende systemen niet ('dense'). Meerduidigheid van betekenis volgt rechtstreeks uit het feit dat het picturale systeem semantisch en syntactisch niet gedifferentieerd is.

Het vertoog en beeld representeren bijgevolg aparte denkwijzen. Het beeld zegt als het ware altijd meer en minder dan het vertoog. Intelligentie zou men dan volgens Fabbri kunnen beschouwen als het vermogen om: “(...) voortdurend dingen te vertalen, om te denken en te bewegen van het ene naar het andere, wat Deleuze **‘bemiddelen’** en ook soms ‘uitdeinen’ noemt. *Echte cultuur is dus dāt! Echte grote kunst is in principe veeltalig en daarmee bedoel ik dat men in staat moet zijn zich meester te maken van verschillende denk- en tekensystemen tegelijkertijd.*”¹⁴ Deze veeltaligheid noemt Fabbri vervolgens een parabolische operatie, het doorbreken van cirkelredeneringen door steeds nieuwe vragen te stellen: “*Er is een bekende paradox van de oude Grieken die luidt: geestelijke luiheid bestaat erin dat je denkt dat je iets*

¹⁴ FABBRI, Paolo, *ibid.*, p. 143.

weet. Echte redeneringen hebben te maken met dingen die je nog niet weet. Dus met gesloten denksystemen kom je niet verder.”¹⁵

In semiotische context betekent dit dat we aandacht moeten besteden aan de **veeltaligheid** (vgl. caleidoscopisch karakter) van het teken en er ons telkens van bewust moeten zijn dat ‘aanwezigheid’ een belangrijke rol speelt bij de (her)interpretatie en (re)constructie ervan. “(...) dat als een teken, of een beeld, overgaat in een proces, er een heel andere manier van redeneren optreedt. Als ik mij bijvoorbeeld tijdens het spreken jouw aanwezigheid aantrek en me specifiek tot jou richt alsof ik je een antwoord geef zonder dat je iets gevraagd hebt, dan ontlok ik aan mezelf en aan jou een heel andere manier van redeneren. Daarom interesseert de hedendaagse semiotiek zich minder voor teksten in de vorm van vastgelegde structuren. Ze hecht een groot belang aan een of andere vorm van aanwezigheid. Ook de kunsten moeten daar aandacht aan durven te besteden. Ze moeten, willen ze overleven het begrip aanwezigheid bevorderen.”¹⁶ Een nadrukkelijke aanwezigheid brengt m.a.w. de caleidoscoop van de artistieke ver-beelding in beweging. Externe (f)actoren zorgen ervoor dat de verschillende gezichtspunten in de artistieke verbeelding steeds verder uitdeinen. De achterliggende gedachte is dat het ‘geheugen van de kunst’ een actief instrument is waarmee we de kunsten naargelang de context telkens opnieuw zin geven.

1.3 Chiasma, een wiskundige metafoor

Het ‘geheugen van de kunst’ bewaart en re-produceert niet alleen conventies, maar activeert ook het caleidoscopische karakter van de kunsten en het culturele erfgoed. Vanuit deze invalshoek geeft het culturele erfgoed aanleiding tot wisselende en uitdeinende gezichtspunten op haar geschiedenis, en tot wisselende en uitdeinende aanknopingspunten tussen haar geschiedenis en actuele betekenissen.

Het bewustzijn van het caleidoscopische karakter van de kunsten en het belang van (f)actoren van verandering, (vgl. Fabbri, parabolische operatie), noopt tot een actieve benadering van het ‘geheugen van de kunst’ om niet te vervallen in *musealisering* en stereotypering. Dit bewustzijn moedigt m.a.w. een constante (re)constructie en (her)interpretatie van artistiek materiaal aan. Zo eindigt dit materiaal niet in één bepaalde evenwichtsvorm van kunstcreatie

¹⁵ FABBRI, Paolo, *ibid.*, p. 144.

¹⁶ FABBRI, Paolo, *ibid.*, p. 145.

en -beleving maar in een wervelend geheel van wisselende evenwichtsvormen van kunstcreatie en -beleving: er ontstaat een **artistieke dynamiek**.

Deze dynamiek kunnen we vergelijken met de grafische voorstelling van het ‘chiasma-model’, een beschrijving van dynamische systemen uit de chaostheorie.¹⁷ Het **chiasma** is een wiskundige betekening en grafische voorstelling van dynamische systemen (chaostheorie). Grafisch ziet het er uit als een vlinder (cf. het Griekse X): de tijdelijke vorm die een geheel van dynamische systemen binnen bepaalde coördinaten na een zekere tijd aanneemt (Cf. kleurenkopieën in dit rapport). Dit vlindermodel geeft m.a.w. een geheel van aanknopingspunten aan die steeds verder kunnen uitdeinen. Deze wiskundige theorie laat toe steeds wisselende evenwichtsvormen te beschrijven.

Als we het geheel van dynamische systemen vervangen door verschillende vormen van kunstcreatie en -beleving, de externe factoren door de aanwezigheid van toeschouwers en artiesten, en de coördinaten door een kunstencentrum, dan krijgen we een metaforisch beeld van *De Krook*. In dit kunstenforum wordt de **actieve benadering van het ‘geheugen van de kunst’** gecentraliseerd en het artistieke materiaal bijgevolg in steeds wisselende evenwichtsvormen van kunstcreatie en -beleving ge(her)contextualiseerd.

Een artistieke dynamiek realiseren betekent dat het artistieke materiaal in een constant proces van (her)interpretatie en (re)constructie wordt opgenomen. Het caleidoscopische karakter van de kunsten wordt geactiveerd en verder uitgebreid door de aanwezigheid van externe (f)actoren. Het perspectief dat wij onderschrijven, stelt dat het ‘geheugen van de kunst’ naast een bewarende ook een actieve functie heeft. In *De Krook* wordt deze dynamiserende functie centraal geplaatst. Dit impliceert dat musealisering en stereotypering worden uitgesloten. De artistieke dynamiek bestaat uit wisselende evenwichtsvormen qua kunstcreatie

¹⁷ De ‘catastrofetheorie’ beschrijft dynamische processen. De ‘chaostheorie’ daarentegen gaat er vanuit dat zulks niet mogelijk is en beschrijft verschillende ‘chaosmodellen’ die tijdelijke structuren aangeven: een opeenvolging van momentopnames, de resultaten van dynamische processen. In *Cultuur en macht* staan de vlinder- en het spinneweb attractor model voor identiteitsdynamieken omdat ‘identiteit’ evenzeer bestaat uit een opeenvolging van momentopnames. Kunstproducten kunnen we beschouwen als vehikels van socio-culturele identiteitsdynamieken. De toepassing van het ‘chiasmamodel’ op het kunstendiscours situeren we daarom in het verlengde van de

en -beleving en kunnen we ons grafisch voorstellen aan de hand van het ‘chiasma-model.

2. Relatie tussen identiteitsdynamieken en publieke weefsels

Kunstenaar en toeschouwer zijn de externe (f)actoren die de artistieke praktijk motiveren. Beiden zijn afkomstig uit verschillende sociaal-culturele groepen en situeren zich in verschillende publieke en private weefsels. Deze verschillen erkennen, kan op sociaal-cultureel vlak een krachtige wisselwerking genereren, op voorwaarde dat deze wisselwerking kan gebeuren in een publieke ruimte die haar functie als ontmoetingsplaats herwaardeert. Zulks is de suggestie voor De Krook. In onderliggend rapport onderschrijven we de visie dat dit een tegengewicht kan verlenen aan het gevoel van culturele vervlakking en homogenisering opgeroepen door het globalisatieproces.

2.1 Publieke ruimtes

‘Publieke ruimte’ betekent ‘publiekelijk toegankelijke ruimte’: de algemene benaming voor potentiële ontmoetingsplaatsen van verschillende sociaal-culturele groepen en individuen. In een kunstenforum ontmoeten we de ‘ander’ letterlijk in de fysieke ruimte en figuurlijk in de symbolische ruimte van het kunstwerk. De huidige publieke ruimte bestaat echter uit verschillende sociaal-culturele eilandjes waaronder ook de traditionele kunstencentra, die door een afgesloten infrastructuur steeds verder vervreemden van de omringende publieke ruimte.

2.1.1 Enkele vaststellingen:

Publieke ruimtes hadden tot voor kort een belangrijke inbreng in het territoriaal uitdrukken van identiteit. Het marktplein, de kerk, het theatergebouw,.. bouwden mee aan het profiel van een gemeenschap. De relatie tussen territorium en identiteiten zoals die vroeger werd beleefd, is echter niet meer houdbaar omwille van verschillende factoren die in de volgende rubrieken (a en b) worden uiteengezet. Het is van belang om deze relatie te situeren in een theorie rond

identiteitstoepassing. (PINXTEN, Rik, VERSTRAETE, Ghislain (red.) Cultuur en Macht (Over Identiteit en Conflict in een multiculturele wereld), Houtekiet, Antwerpen, 1998, p. 39-44.)

identiteitsdynamieken. In dit rapport gaan we in op de concepten omtrent **identiteitsdynamieken** die ontwikkeld werden door Pinxten (1994, 1996) en Pinxten en Verstraete (1998). De auteurs vatten identiteit op als een constellatie van dynamieken. Deze resulteren in voorlopige identiteitsbeelden die een momentopname zijn op verschillende niveaus: het individu, face-to-face groepen en de gemeenschap.

De dynamieken van identiteit op al deze niveaus zijn bepaald door drie dimensies: persoonlijkheids-, socialiteit- en culturaliteitsdimensie. Door identiteit op deze manier op te vatten, wordt het dynamische en complexe (gelaagde) karakter van identiteit bestudeerbaar, zodat de klip van essentialistisch denken kan worden vermeden. De benadering geeft aanleiding tot een vergelijkende methode waardoor de ‘koloniale’ houding vermeden wordt en er ruimte ontstaat voor de participatie van verschillende actoren. Deze theorie laat toe om de veranderende invulling van het gebruik van publieke ruimtes te relateren aan de continu evoluerende invulling van identiteiten.

a) Macro niveau: privatisering, segmentering, gemarketeerde invulling en virtualisering

De traditionele publieke ruimtes hebben hun functie als ontmoetingsplaats gaandeweg verloren. Bijvoorbeeld: straten zijn te druk bezet door auto's en trams, kerken worden nog nauwelijks aangedaan. Dit kan deels verklaard worden door een **privatisering** die volgens Richard Sennett terug te voeren is tot in de 18de eeuw. Tijdens het ontstaan van de ‘moderne stad’ kreeg de private sfeer in de Westerse cultuur steeds meer de bovenhand. Mechanisering en uiteindelijk ook industrialisering, ontkoppelden huis en werkplaats. De stedelijke gemeenschap hechtte steeds meer belang aan particuliere vormen van vrijetijdsbeleving en werd tegelijkertijd meer heterogeen. De stedeling kreeg een groter aantal sociaal-culturele impulsen te verwerken en werd daardoor steeds selectiever in zijn publieke activiteiten. Het moedigde mensen aan zich terug te trekken in de private sfeer: ze werden naar ‘binnen’ getrokken, in het werk en in het persoonlijke leven.

We kunnen verder vaststellen dat de functie van publieke ruimtes als intersociale ontmoetingsplaats door **segmentering** van het maatschappelijke weefsel is uitgehold. Ruimtes zijn ingepalmd door een bepaalde sociaal-culturele groep (bv. pleintjes voor skaters, café's voor studenten). De publieke ruimte wordt in steeds kleinere sociaal-culturele eilandjes opgesplitst: denken we maar aan de verschillende subculturen van de huidige

jongerengemeenschap. Veelal reflecteren publieke ruimtes bijgevolg maar ten dele de sociaal-culturele diversiteit van het stedelijke weefsel waarin ze zijn verankerd. Publieke ruimtes staan maar zelden synoniem voor inclusieve terreinen die aanleiding geven tot interactie tussen verschillende gebruikers. Dit geeft aanleiding tot reductie van het interculturele weefsel waaruit identiteitsdynamieken zijn opgebouwd. Publieke ruimtes geven dan ook meestal slechts een monoculturele weerspiegeling van het maatschappelijke leven.

De uitholling van de sociale functie van publieke ruimtes wordt verder benadrukt door een beperkte publieke ruimtetoeëigening. Op veel plaatsen wordt niet langer vertoefd maar gepasseerd. Ruimtes zoals luchthaventerminals, winkelcentra maar ook pleinen (cf. ‘het Zuid’ in Gent) genereren slechts een beperkt publieke engagement, maar staan in functie van elders gesitueerde, persoonlijke doeleinden. Antropoloog Marc Augé (1995) kenmerkte deze ruimtes als ‘**niet-plaatsen**’.¹⁸ Ook deze observatie bevestigt dat identiteiten niet meer territoriaal worden opgevat.

Uit ‘*Recent Transformations of Urban Public Space*’¹⁹ (GUST, 1999) maken we op dat de publieke en private sfeer in nieuwe publieke ruimtes vaak door elkaar lopen. Ruimtes zoals winkelcentra zijn publiekelijk toegankelijk maar slechts onder bepaalde voorwaarden en voor bepaalde doeleinden. Het publieke karakter wordt er ruimtelijk gesimuleerd (bv. de centrale hal in het winkelcentrum, het ‘dorpconcept’ in pretparken) maar gaat ook gepaard met subtiele vormen van uitsluiting (bv. d.m.v. privébewaking, overdreven ‘cleaning’). De aard en aankleding van deze ruimtes zijn dan ook hoofdzakelijk geconcipieerd volgens **één bepaalde vorm van ruimtetoeëigening: consumptie**. De publieke activiteit wordt er a.h.w. gefilterd aan de hand van de zogenaamde ‘marketniches’: ‘kinderen’, ‘vrouwen’, ‘mannen’, ‘bejaarden’. Deze ‘gecontroleerde’ publieke activiteit heeft niet veel te maken met de sociaal-culturele rijkdom die de stad erbuiten te bieden heeft: de publieke activiteit is er eerder commercieel dan wel civiel. Onderlinge betrokkenheid wordt er gereduceerd tot de consumptie van oppervlakkige cultuurkenmerken zoals kledij, gadgets, design ...

De **nieuwe media** hebben de publieke ruimte uitgebreid in de virtualiteit en daarmee ook in ruimte en tijd. Daarom maken we in deze tekst bewust gebruik van de term ‘publieke ruimte’

¹⁸ geciteerd in: VAN DE BROECK, Jeroen, Ruimte Belevén, licentieverhandeling Vakgroep Vergelijkende Cultuurwetenschappen, Universiteit Gent, academiejaar 1999-2000.

¹⁹ ‘Recent Transformations of Urban Public Space’, in: DE MEYER, Dirk, VERSLUYS, Kristiaan, BORRET, Kristiaan (GUST), The Urban Condition (Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis), 010, Rotterdam, 1999, p. 88-104.

i.p.v. de term ‘openbare ruimte’²⁰. We ontmoeten de ‘andere’ niet meer louter fysiek maar bv. ook via radio, TV en het internet, waarbij we niet langer gehinderd worden door geografisch-temporele factoren. Deze virtualisering van ontmoeten is een belangrijke vaststelling die aanleiding geeft tot herconciëren van traditionele publieke ruimtes.

Uiteraard moet opnieuw rekening worden gehouden met de mate van participatie van verschillende gebruikers. Doordat de toegang tot de mondiale stroom van producten, beelden en informatie echter niet voor iedereen voor zich spreekt, ontstaat er een nieuwe stratificatie: die van ‘the haves’ en ‘the haves not’. Ook deze virtueel publieke ruimte wordt niet gekenmerkt door een onderling sociaal-culturele betrokkenheid, ook al worden steeds meer interactieve concepten uitgetoetst. De aard van de ‘ruimtetoeëigening’ wordt evenzeer gedomineerd door een gemarketeerde vormgeving en door de lokroep van de mobiliteit. TV-programma’s en websites bv., richten zich auditief-visueel vaak uitsluitend tot op kijk-, luister- en downloadcijfers berekende doelgroepen (cf. de ‘marketniches’) en sluiten daarmee het ontstaan van een virtueel sociaal-culturele dynamiek uit. Parallel met de passage in de fysiek publieke ruimte, wordt er in de virtuele ruimte heel wat heen en weer gezapt en geklikt: de ‘blik’ en het ‘oor’ hebben geleerd zich constant op het ‘volgende’ te richten.

De factoren die hierboven werden aangehaald, dragen ertoe bij dat publieke ruimtes niet meer de sociale ontmoetingsplaats zijn van weleer. Bovendien bieden ze door de gesegmenteerde invulling geen voldoende gevarieerde invulling van het sociaal-culturele weefsel van de omringende stad. Het resultaat van deze evolutie is dat publieke ruimtes daardoor het gevoel van **identiteitsverlies** bevestigen dat reeds door globalisering en migratie (cfr. Hoofdstuk 2.2.1) op gang werd gebracht.

b) Micro-niveau: infrastructuur als ‘gesloten doos’

Een concertzaal is een precieze vorm van publieke ruimte die door architect Frederic Schinkel (1781–1841) werd ontwikkeld, zich baserend op de Romeinse basilica. Traditioneel wordt deze zaal gekenmerkt door het podium (of altaar) en een toeschouwersblok. De ruimte en invulling van deze architectuur creëren een reeks conventies. Kunstwerken die buiten deze infrastructuur ontstaan en/of niet beantwoorden aan die conventies, en mensen die deze

²⁰ Beide termen betekenen in principe hetzelfde maar de term ‘openbare ruimte’ betekent eerder letterlijk de fysiek publiek toegankelijke ruimte terwijl we de term ‘publieke ruimte’ ook figuurlijk kunnen begrijpen en als dusdanig kunnen uitbreiden met de virtueel publiek toegankelijke ruimte.

conventies niet (willen) begrijpen, kunnen in deze ruimte niet tot hun recht komen. Een traditionele concertzaal kunnen we m.a.w. vergelijken met een ‘**gesloten doos**’ waarin waardevolle kunstwerken worden bewaard. De conventies waarop kunstcreatie en -beleving in deze ‘doos’ zijn gestoeld, hebben echter steeds minder uitstaans met de maatschappelijke realiteit erbuiten: het publiek wordt er steeds minder gevarieerd. In wezen moet in de infrastructuur dan ook worden gezocht naar een evenwicht tussen een sociaal-culturele dynamiek en de verschillende vormen van kunstcreatie en -beleving die deze met zich meebrengt.

Simplificatie van bepaalde vormen van kunstcreatie en -beleving, met het oog op een zo breed mogelijk publiek, leidt namelijk enkel tot fysieke en niet tot emotionele en intellectuele participatie. Als bijvoorbeeld een uitvoering van Beethoven of van Büchner door een bepaalde laag van de bevolking niet wordt gemaakt, heeft het geen zin de complexiteit ervan weg te nemen. Op die manier plaatst men ‘verschil’ (klasse, geslacht, ras, religie, seksualiteit ...) in een hiërarchisch kader en gaat men ervan uit dat de ‘ene’ ‘cultureel minder competent’ zou zijn dan de ‘andere’. Onderlinge betrokkenheid komt niet tot stand door de verscheidenheid van de kunstcreatie en -beleving vanuit een ‘god’s eye’ voor de toeschouwer te minimaliseren; wel door hem ermee te confronteren.

2.1.2 Suggesties voor de inplanting van De Krook

Vanuit deze observaties stellen we vast dat een **nieuw fysiek en virtueel ontmoetingsplaats** moet ingaan tegen de verdergaande segmentering van de publieke ruimte. Een nieuw kunstencentrum komt daarvoor in aanmerking omdat de plaats waar we kunst beleven, potentieel een plaats is waar we de ‘ander’ ontmoeten: letterlijk in de fysieke ruimte van het kunstencentrum, figuurlijk in de symbolische ruimte van het kunstwerk. De Krook kan deze vorm van ontmoeting opdrijven indien ze zich profileert als de concretisering van een artistieke dynamiek die wordt gemotiveerd door verschillende sociaal-culturele groepen en individuen. De Krook kan een hefboom worden om de socialisering en interactie te stimuleren en ervoor te zorgen dat de sociaal-cultureel geïsoleerde eilandjes worden overbrugd. Dit proces kan gestimuleerd worden op macro én op micro niveau.

Op **macro niveau** zou het kunstencentrum zich moeten inbedden in het weefsel van sociaal-culturele dynamieken. Een stadswaefsel genereert verschillende vormen van publieke activiteit, het resultaat van zowel geplande als natuurlijke processen: op plaatsen waar men bv. kan wandelen of schuilen deelt men een sociaal/functionele activiteit. Op plaatsen waar

men bv. kan participeren aan culturele activiteiten (bv. een openluchtfestival) deelt men een ‘betekenis’.²¹ De Krook kan inhaken op deze vormen van publieke activiteit door zich te integreren in het omringende stratennet en door rond het gebouw vrij toegankelijke ruimtes te voorzien die aantrekkelijk zijn voor verschillende vormen van sociaal-culturele bedrijvigheid.

*“Architectuur hangt dan ook samen met de stad. En met de herwaardering van het leven in die stad. Omdat architectuur altijd verder bouwt op wat er al is.”*²²

Een extra dimensie vormt de aanwezigheid van water, waarlangs mensen graag vertoeven (denken we maar aan de Koren- en Graslei). Jachtpaden langs de Waalse Krook (zoals bv. naar het Kunstencentrum Vooruit) kunnen de passage en het ‘vertoeven’ dan ook dubbel zo aangenaam maken. De vrij toegankelijke ruimtes kunnen zich op het dak bevinden. We suggereren daarbij de realisatie van een ‘plein’ waarbij een uitzicht op de stad Gent mooi meegenomen is. Ook de sokkel (die ten bate van de *modulabiliteit* wordt voorzien) kan een passageruimte worden. Beide zones kunnen dan functioneren als ‘**transitzone**’ tussen de stad Gent en De Krook, en geven door hun toegankelijkheid en de artistieke context, aanleiding tot ‘*performances over parades tot concerten*’. Er is geen bruske overgang tussen ‘binnen’ en ‘buiten’, er is geen finale ‘deur’: voor men het weet is men binnen of omgekeerd. De breed opgevatte toegangsruimte is namelijk tevens een ‘overlappend veld’: temidden van en samen met de meer spontane bedrijvigheid, kunnen er activiteiten georganiseerd worden door De Krook. Zo kan het kunstenforum naar buiten treden en de aanwezigen een glimp gunnen van de activiteit binnenin. Op die manier intensifieert de artistieke dynamiek in De Krook de sociaal-culturele bedrijvigheid rondom het gebouw en omgekeerd.

Een meer regelmatig vertoeven in de transitzone kan worden bevorderd door het inbouwen van **traditiemomenten** zoals bijvoorbeeld een ‘vrij podium’ elke eerste donderdag van de maand en signaalbakens (cf. het succes van de Tarzanroep tijdens ‘Over The Edges’, Gent, 2000). Via het internet kan De Krook verbonden worden met de private ruimte van de toeschouwer. De **virtuele** poort wordt fysiek vormgegeven in De Krook en maakt er als architecturaal gegeven deel van uit. Dit kunnen we eveneens opvatten als een transitzone waar

²¹ CARR, Stephen, in: CARR, Stephen, FRANCIS, Mark, RIVLIN, Leanne, STONE, Andrew, *Public Space*, Cambridge University Press, 1995 (2de ed.), p. 26-27.

²² VAN REETH, Bob, ‘*We moeten stoppen met huizekes bouwen*’, in: *Focus Knack*, 14/ 02/ 01, p. 21.

men vanuit het kunstencentrum, doorheen een virtueel-fysieke ruimte de virtuele wereld betreedt en van waaruit De Krook in Vlaanderen en in de wereld wordt geplaatst.

Ook op **micro niveau** dient De Krook zorg te dragen voor openheid naar de omgeving toe. Dat is slechts mogelijk wanneer De Krook als fysiek en virtueel gebouw doorlaatbaar is en infrastructureel op wisselende vormen van kunstcreatie en -beleving is voorzien.

Zo suggereert voorliggende studie dat de infrastructuur van De Krook de architecturale vertaling van het ‘chiasma-model’ zou moeten belichamen: een **doorlaatbaar gebouw** (als bepaalde coördinaten) met een modulaire, **caleidoscopische podiumconfiguratie** (als dynamische systemen). De kunstcreatie en -beleving binnenin het gebouw kunnen met behulp van een modulair systeem letterlijk steeds wisselende evenwichtsvormen aannemen.

We onderstrepen hierbij dat De Krook de **virtualisering** van de publieke ruimtes ernstig moet nemen. Hiermee verwijzen we niet enkel naar het ingaan op ontwikkelingen in nieuwe media maar ook op het fenomeen van ‘niet-plaatsen’ zoals omschreven door Augé. Het passerend gebruik van openbare ruimtes, het vertoeven om elders te zijn, doet het traditionele concept van publieke ruimtes bevragen. Deze nieuwe invulling kan een kunstenforum aanwenden om verfrissend met bijvoorbeeld het begrip ‘flaneren’ om te springen.

I.t.t. de traditionele kunstencentra suggereren we dat De Krook geen afgesloten entiteit zou worden, wel integendeel. Het kunstenforum ligt in het verlengde van de omringende stad en van het WereldWijdeWeb. Tussen de stad en De Krook zou er een transitzone moeten worden voorzien waar een mozaïek van sociaal-culturele activiteiten en het kunstenaanbod van De Krook in elkaar kunnen overlopen. Deze breed opgevatte toegangsruimte vervangt de ‘finale deur’, waardoor de sociaal-culturele dynamiek rondom en in het kunstencentrum permanent op elkaar inhaken. Op die manier wordt de artistieke dynamiek zowel van binnenuit als van buitenaf gemotiveerd en ontstaat er een nieuwe ontmoetingsplaats, gekleurd met onderling artistiek engagement.

2.2. Veerkrachtig cultureel erfgoed

‘Cultuur’ is een continu en vitaal proces waarin telkens opnieuw, een (her)structurering van gelijkenis en verschil optreedt in de onderlinge relaties tussen culturen, groepen, gemeenschappen en individuen. Elk cultureel profiel is in wezen een voorlopig profiel. In de huidige tijd sluimert er echter een gevoel van culturele vervlakking. Dit is empirisch te verklaren door het onvatbare van de geglobaliseerde economie en globaliserende politiek. Historisch-theoretisch heeft het zijn wortels in een statische cultuuropvatting. Het wereldwijde verkeer van cultuurproducten werkt in die zin vaak bevestigend. De multiculturele oriëntatie van artistieke platformen getuigt echter zelden van interculturalisering. Over het algemeen blijft het bij de uitwisseling van geüniformiseerde kunstproducten.

2.2.1. Interculturaliteit : herstructureren van het lokale en het globale

Het menselijke verhaal bestaat uit een geheel van verschillende geschiedenissen die elkaar eeuwenlang hebben beïnvloed. Interculturaliteit is een moderne benaming voor wat altijd al heeft bestaan, een voortdurend en dialectisch proces waarbij telkens andere culturele relaties ontstaan. De ‘bakermat van de westerse cultuur’ bv. was geen volledig originele verdienste van de Grieken, maar werd voor een groot stuk beïnvloed door o.a. Feniciërs en Egyptenaren die het Griekse schiereiland koloniseerden.

Terwijl multiculturaliteit betekent dat verschillende culturen naast elkaar leven, staat interculturalisering voor de vaardigheid om met verschillende culturen om te gaan²³. We beschouwen het dan ook als een **leerproces**. Dat wordt benadrukt door een werkwoord te gebruiken: interculturaliseren. Het verwijst naar het opzetten en stimuleren van processen binnen organisaties, diensten, artistieke praktijken ... om de diversiteit ten volle aan bod te laten komen. Interculturalisering stimuleert het werken vanuit een duidelijke visie op diversiteit die gebaseerd is op nauwkeurige en voortdurende observatie van de regio, de zorg

voor interactie met en inbreng van diverse groepen in de operationele programma's, producten en diensten. Interculturalisering brengt diversiteit bewust binnen in de organisatie omdat het een meerwaarde geeft, zij valideert de verscheidenheid en probeert die weerspiegeld te krijgen in producties, team en bestuur.

Door de globalisering wordt dit leerproces van interculturaliseren geïntensifieerd en vallen van oudsher aangenomen oriëntatiepunten weg. *“Een belangwekkend aantal culturele onderscheidingen en hiërarchieën tussen onszelf en anderen, eens verbonden met als vanzelfsprekend ervaren verschillen in de ruimtelijke locatie van rassen, culturen en naties, verliezen hun vanzelfsprekendheid (...).”*²⁴ Het gevolg daarvan is een gevoel van **culturele homogenisering of vervlakking**. In deze rubriek lichten we dit gevoel verder toe, hoofdzakelijk aan de hand van ‘The Informational City’²⁵ van Manuel Castells (1989) en ‘Moderniteit’²⁶ van Hans Mommaes (1993).

Door de **explosie van communicatie- en mobilisatietechnologieën** speelt de geografisch-temporele factor een steeds kleinere rol: culturen absorberen vanuit een meer directe bron en op steeds kortere termijn invloeden van buitenaf en omgekeerd. Deze evolutie wordt door velen als het begin van een culturele homogenisering opgevat. Economische en politieke instellingen die boven de hoofden van de mensen heen tot onvatbare entiteiten uitgroeien, concretiseren a.h.w. deze denkpiste. Zo volgt het mondiaal economische en politieke verkeer een structurele logica die niet plaats- of tijdsgebonden is. Globale netwerken vertegenwoordigen noch een land van oorsprong noch een gastland. Ze drijven op ongrijpbare informatiestromen die bewegen tussen gespecialiseerde centra die onderling inwisselbaar lijken. Zo beschrijft Manuel Castells deze ruimteontwikkeling als de ontwikkeling van een *‘space of flows’*. Deze stromen walsen in hun drang tot onvoorwaardelijke ontwikkeling over de notie cultuur heen: het noodzakelijke minimum aan lokale aanpassing heet dan globale lokalisatie of ‘glokalisatie’.

“ (...) De nationale geschiedenis en cultuur mogen geen obstakel zijn, en zeker niet op polariserende of zelfs maar dialectische wijze worden toegespitst. Ze zijn slechts varianten

²³ Over de manier waarop dit wordt aangeleerd wordt er in de werkgroep CICI (Vakgroep Vergelijkende Cultuurwetenschappen, Universiteit Gent) onderzoek verricht in verschillende domeinen van het maatschappelijk leven.

²⁴ MOMMAAS, Hans, *Moderniteit: Sporen van Maatschappelijke Transformatie en Continuïteit, Vrije Tijd en Stad*, Uitgeverij Jan van Arkel, Utrecht, 1993, p. 184.

²⁵ CASTELLS, Manuel, *The Informational City*, 1989.

²⁶ MOMMAAS, Hans, *Idem*.

van een enkel 'universale'- als in een gigantisch themapark of een shopping mall. Cultuur moet binnen museummuren blijven (...)"²⁷(Masao Myoshi, 1999)

De auteur wijst terecht op het twijfelachtige gedachtegoed waarin het cultureel lappendeken als oud en hinderlijk wordt beschouwd. Deze **statische cultuuropvatting** wordt door Hans Mommaas in 'Moderniteit' in vraag gesteld. De wezenlijke samenhang tussen mondialisering en culturele homogenisering wordt in zijn relaas sterk genuanceerd. De idee van een onvermijdelijk globaal culturele verdichting of homogenisering gaat volgens hem maar ten dele op. Hij stelt dat zowel empirische, historische als theoretische modellen aan de basis liggen van de illusie van een essentialistische cultuuropvatting:

- Empirische referenties zijn onder andere de dominantie van mondiaal gestandaardiseerde maatstaven voor de berekening en coördinatie van tijd en ruimte, de nagenoeg wereldwijde verspreiding van een abstracte geldeconomie en de dominantie van Anglo-Amerikaanse consumptie- en vermaakproducten in het mondiaal culturele verkeer.
- Het historisch model is een projectie op wereldschaal van het proces van de nationale culturele eenwording van de 19de eeuw. "*Net zoals dat voordien op nationale schaal is gebeurd, zou ook op internationale schaal een toename van betrekkingen leiden tot een internationale homogenisering van de cultuur, meer afgestemd op Westerse manieren van doen.*"²⁸
- Het theoretische model is de veralgemening binnen grote domeinen van de sociale wetenschap van het model van de natiestaat tot een universeel model van sociale integratie. De 20ste eeuwse natiestaat werd beschouwd als het *moderne equivalent van de aloude zelfvoorzienende, territoriaal gesitueerde dorpsgemeenschap*²⁹. Dit wordt vervolgens doorgetrokken tot de ontwikkeling van een supersamenleving met een mondiaal geïntegreerde politiek, economie en cultuur.

Volgens Mommaas is er in een meer fundamenteel opzicht, eerder dan van een culturele homogenisering, sprake van **een herstructurering van relaties van betrokkenheid en distantie tussen maatschappelijke groepen**. Dat zowel op nieuwe (inter-)nationale als op het

²⁷ MIYOSHI, Masao (hoogleraar Engels, Japans en vergelijkende literatuurwetenschap), in: 'Een Wereld zonder Grenzen? Van Kolonialisme, over het verval van de natiestaat, naar transnationalisme', in: ASSELBERGHS, Herman, LESAGE, Dieter, Het Museum van de Natie, van Kolonialisme tot Globalisering, Yvers Gevaert Uitgever, Brussel, 1999, p. 248.

²⁸ MOMMAAS, Hans, ibid., p. 186.

*oude regionale schaalniveau*³⁰. De manier waarop de bovenstaande historische en theoretische modellen de mondialisering opvatten als een permanent ontwikkelingsproces, namelijk als de lineaire ontwikkeling van verschillende volksculturen via een nationale monocultuur naar een mondiale supercultuur, komt niet overeen met de werkelijkheid. **Cultuur is geen statisch gegeven.** Ten eerste wijst een heropleving van regionale verschillen erop dat het proces van de nationale culturele eenwording verre van absoluut was of onomkeerbaar zou zijn. Ten tweede wijst het bestaan van *socioculturele betrekkingen en processen die het interstatelijke systeem van natiestaten doorkruisen of overstijgen* (zoals bijvoorbeeld het transnationale medianetwerk of de mondiale culturen van intellectuelen) erop dat de wereld meer is dan *een letterlijk geheel van inter-nationale verbanden*.³¹

De essentie van deze en soortgelijke nuanceringen van de homogeniseringthese ligt niet primair in de ontkenning van culturele homogenisering of standaardisering. Ter discussie staat veeleer het perspectief van waaruit processen van mondialisering worden geanalyseerd. Bestreden wordt dat mondialisering te beschouwen is als een permanent ontwikkelingsproces, dat verloopt van een lappendeken van authentieke regionale volksculturen, via (Westerse) processen van nationale culturele eenwording naar het ontstaan van een supra-nationale maatschappelijk ruimte met een eigen supranationale of mondiale cultuur. Er is een ander, meer **relationeel, contextgebonden en multidimensionaal perspectief** nodig, een perspectief dat de aandacht evenzeer vestigt op vormen van culturele distinctie, pluriformiteit en desintegratie, op subversieve culturele strategieën, op het belang van ‘plaats’ en op andere dan met de natie-staat verbonden culturele verbanden te onderscheiden.

Ook Manuel Castells plaatst het begrip cultuur in ‘*The informational City*’ in een meerdimensionaal perspectief. De transregionale netwerken en historisch bepaalde plaatsen beschrijft hij als verschillende domeinen van de menselijke ervaring. Netwerken worden gecontroleerd door de ongreepbare macht van informatiestromen. Op plaatsen wordt geleefd en vindt de sociale reproductie (vorming) plaats. Men kan dan ook niet zomaar berusten in hetgeen er door een transregionaal netwerk wordt voorgeschreven. De weerstand tegen de betekenisloosheid van het **lokale**, naast de mogelijkheden die het mondiale verkeer biedt,

²⁹ Deze beperkte uiteenzetting werd door Mommaas dieper gefundeerd in de ‘moderniseringstheorie’ zoals ontwikkeld in de context van het naoorlogse Amerikaanse ontwikkelingsbeleid.: MOMMAAS, Hans, *ibid.*, p. 189 & 186.

³⁰ MOMMAAS, Hans, *ibid.*, p. 192.

³¹ MOMMAAS, Hans, *ibid.*, p. 190-191.

nopen tot het ontstaan van alternatieve netwerken die de culturele verscheidenheid een nieuw profiel geven. Jammer genoeg blijft dit alternatief echter vaak steken in de exclusieve overbevestiging van de eigen culturele identiteit. Het gevolg daarvan is de teloorgang van communicatie tussen verschillende plaatsen en culturen (*'tribalisation'*).

Dit alles neemt echter niet weg dat de huidige politieke en economische maastromen de **culturele verscheidenheid in globaal perspectief lijken te banaliseren**: *“Hoe subversief een cultuurverschijnsel bij aanvang ook is, een geliktere variant ervan zal al snel op agressieve wijze door een of andere tak van het consumerism - bijvoorbeeld, de toeristische of de entertainmentsector - worden gerecupereerd, zoals al gebeurde met de rapmuziek, graffiti, of zelfs met de klassieke muziek en de schone kunsten. (...) De cruciale vraag - waarop echter tot nu toe geen antwoord is gevonden - (...) blijft dan hoe een evenwicht tot stand kan worden gebracht tussen de transnationalisatie van economie en politiek enerzijds, en het voortbestaan van een plaatselijke cultuur en geschiedenis anderzijds (zonder deze in musea, of door het toerisme, te mummificeren).”*³² (Masao Myoshi, 1999) Mondialisering genereert bepaalde homogeniseringsprocessen maar tast evenzeer de vanzelfsprekendheid van eens geïnstitutionaliseerde culturele verdichtingen zoals de natiestaat aan. Er treedt bijgevolg een herstructurering op van relaties van betrokkenheid en distantie tussen maatschappelijke groepen. Dat zowel op het nieuwe (inter-)nationale als op het oude regionale schaalniveau.³³ Interculturaliseren is precies dit proces dat - met zorg voor interactie - leert om te gaan met diversiteit, op lokaal en globaal vlak.

2.2.2 Implicaties voor het culturele erfgoed

a) Demusealiseren

Uit de populariteit van de 'heritage' musea (denken we maar aan Bokrijk en de verschillende volksmusea) en de grote inspanningen die geleverd worden om zowel het roerend als onroerend, zelfs immaterieel (verhalen en getuigenissen) en ondertussen ook virtueel erfgoed te bewaren, leiden we af dat **conservatie** een belangrijk aspect is van onze cultuur. Doordat op die manier slechts één benadering van het verleden wordt gefixeerd, verliest het cultureel erfgoed echter haar veerkracht. De Zwitserse filosoof Herman Lübbe linkt deze historiserende, mummificerende neiging van de **Westerse cultuur** aan de exponentieel toenemende snelheid van de industriële revolutie: *“Moderniseringsprocessen leiden niet*

³² MYOSHI, Masao, *ibid.*

³³ MOMMAAS, Hans, *ibid.* p. 192.

*alleen tot cultuurvernietiging maar bewerkstelligen tevens dat steeds meer cultuur in een hoger tempo wordt afgedankt waarmee een snel groeiend erfgoed van nieuwe relictten wordt gecreëerd.*³⁴

Het steeds snellere tempo waarin cultuur wordt afgedankt, benadrukt dat het culturele profiel nooit een uitgemaakte zaak is geweest, is en zal zijn. Deze confrontatie bezorgt velen een gevoel van **identiteitsverlies**. Via o.a. historische plaatsen, monumenten en relictten wordt er dan een connectie met het verleden gecreëerd om een zeker gevoel van samenhang op te roepen³⁵.

*“Ieder nieuw tijdperk in de geschiedenis weerspiegelt zich in het beeld en de actieve mythologie van zijn verleden, of van een verleden dat aan andere culturen ontleend is. Het toetst zijn gevoel van identiteit, van achteruitgang of nieuwe verworvenheden, aan dat verleden.”*³⁶(George Steiner, 1971)

Wanneer men echter één bepaalde benadering van dat verleden (en de historische overblijfselen) gaat **sacraliseren**, wordt het onmogelijk om onze huidige identiteit daaraan te toetsen. Als we actuele veranderingen niet samen met onze visie op het verleden in rekening brengen (cf. ‘actieve mythologie’) krijgen we nl. een steeds beperktere (re)constructie of (her)interpretatie en ontstaat er een steeds grotere kloof tussen heden en verleden. Het enige wat we dan nog met ons cultureel erfgoed kunnen doen, is het telkens opnieuw ‘**herdenken**’.

“Dit jaar bestaat Cinecittà vijftig jaar.’ Je hoort het velen al zeggen. Fantastisch, denk je dan, dat doet een mens dromen! Maar op de eerste januari hoor je ook dat de televisie vijftig jaar bestaat en dat de cinema honderd jaar zal worden. (...) De cultuurindustrie zit om een kalender verlegen. Dus nemen we de meest simpele die er is, die van de herdenkingen (...) We vragen ons dus helemaal niet af: wat is de echte betekenis van zo’n viering? Wat staat er op het spel? Is er een of andere uitdaging? Neen, we zeggen enkel: misschien gebeurt er daarna

³⁴ Lübke, Herman, in: *Zeit-Verhältnisse zur Kulturphilosophie des Fortschritts*, 1983, geciteerd in: DEKKER, Ton, ROODENBURG, Herman, ROOIJAKKERS, Gerard (red.), *Volkscultuur (Een Inleiding in de Nederlandse Etnologie)*, SUN, Nijmegen, 2000.

³⁵ Reeds tijdens de 19de eeuw probeerde men zo de zogenaamde blauwdruk van de natie staat, de ‘verdwijnende’ volkscultuur, te bewaren voor het nageslacht. Dit kwam niet enkel voort uit de Romantische wens naar een nationale identiteit maar ook uit het gevoel dat men aan de opkomende industrialisering een tegengewicht moest verlenen.

³⁶ STEINER, Georg, zoals geciteerd bij PIETERS, Jürgen, *ibid.*, p. 55.

wel iets. We vieren dus dat we aan de toekomst denken, die we te zijner tijd zullen herdenken.”³⁷ (Serge Daney, interview Chris Dercon, 1986)

Het letterlijk re-producieren van het cultureel erfgoed is **typisch Westers** en 20ste eeuws, ‘The World Heritage List’ bijvoorbeeld, is een Westers project. Zo kwam ten tijde van Mozart het letterlijk heropvoeren van oude opera’s hoegenaamd niet voor.

Deze eenzijdige reproductie van historisch-cultureel materiaal heeft nog een ander nadeel dan enkel de reductie van de betekenis ervan voor de huidige tijd: het creëert tevens een steeds groeiend aantal blinde vlekken in de geschiedenis van dat culturele erfgoed. (*“Wat we bewaren vergeten we.”*³⁸).

De Nederlandse historicus Gerard Rooijackers noemt dit **musealiseren**: *“Objecten worden (letterlijk of symbolisch) uit hun oude context gelicht en in een nieuwe museale of monumentale samenhang gepresenteerd als waardevol erfgoed”*³⁹. Dit musealiseren is een duidingsact, een mentale constructie die op de werkelijkheid wordt geprojecteerd en waarbij het sleutelwoord ‘authenticiteit’ wordt gehanteerd. Deze museale handeling is slechts één van de vele mogelijke duidingsacten en sluit bijgevolg andere mogelijke historische (re)constructies en (her)interpretaties uit. Volgens Gerard Rooijackers leidt dit musealiseren enkel tot *‘safe stories’*⁴⁰. De museale interpretatie creëert namelijk één bepaalde fictieve context voor de in wezen altijd fragmentarische historische overblijfselen. Volgens de Amerikaanse kunsthistoricus Douglas Crimp (interview Chris Dercon) bestaat deze fictie er in *“(…) dat de wereld van de dingen in het museum worden voorgesteld als een coherent en universeel systeem. Verdwijnt die fictie dan rest alleen nog een waardeloze en betekenisloze ‘hoop dingen’”*⁴¹. Het culturele erfgoed verliest m.a.w. zijn veerkracht. Door het culturele erfgoed uit dit proces van constante betekening te lichten en slechts één bepaalde betekening te fixeren, wordt onze blik op het culturele erfgoed steeds beperkter.

Hoe kunnen we nu met deze conserverende neiging omgaan ?

³⁷ DANEY, Serge, in: DERCON, Chris, *ibid.*, p. 100.

³⁸ ROOIJAKKERS, Gerard, Gerard, theoretische omkadering van de studiedag ‘Over een Hedendaagse Presentatie van het Cultureel Erfgoed’, CC Belgica, Dendemonde, 19/03/2001.

³⁹ ROOIJAKKERS, Gerard, in: DEKKER, Ton, ROODENBURG, Herman, ROOIJAKKERS, Gerard (red.), *ibid.*, p. 149.

⁴⁰ ROOIJAKKERS, Gerard, *ibid.*

⁴¹ CRIMP, Douglas, in: DERCON, Chris, *ibid.*, p. 58.

Jürgen Pieters maakte in *'De Honden van King Lear'* een onderscheid tussen een finalistische en een **perspectivistische** benadering van het verleden. Beide vertrekken voor hun visie op het verleden vanuit het heden, maar de perspectivist schenkt wel aandacht aan de gelijktijdigheid van verschillende invalshoeken. Hij "(...) *zal dat ironisch genoeg met meer respect voor de eigenheid van het verleden doen.*

Met het oog op een grondige revisie van de gangbare beelden van de geschiedenis zal hij wijzen op het bestaan van die historische details - gebeurtenissen, figuren, ideeën, teksten - die het eenduidige beeld van het finalistische model verstoren en de causale nexus ervan doorbreken."⁴² Dit doorbreken van de 'causale nexus', van de 'safe stories', toegepast op het culturele erfgoed, geeft ons meer dan één fictieve context en meer dan slechts een 'waardeloze en betekenisloze hoop dingen'.

Kunstwerken kunnen op verschillende manieren historische periodes belichten. Ze **diversifiëren** de perspectieven op historische en mythologische gegevens. Ze bieden nieuwe invalshoeken op de geschiedenis. Deze perspectivistische kwaliteit laat toe 'andere' geschiedenissen te schrijven, 'andere' stemmen op te lichten. Wanneer we een kunstwerk vanuit onze eigen sociaal historische positie beschouwen, kunnen we daarin nieuwe lagen van interpretatie ontdekken die het werk niet had toen het werd geconcipieerd. De betekenis van een werk is niet gefixeerd doorheen de tijd. Het kunstwerk functioneert verschillend in de verschillende tijdslagen. Deze verschillende functies en betekenissen worden ook telkens geactualiseerd.

Als we deze verschillende contexten, verschillende betekenisdynamieken willen begrijpen, moeten we het musealiseren omzetten in perspectivisme. Op het eerste zicht lijkt dit chaotisch, maar zoals het **chiasma**-model aangeeft, zijn er momenten te observeren waarin deze maalstroom van betekeniswissels tot evenwicht komt. Deze quasi evenwichtstoestanden creëren kunstwerken die aansluiten bij het 'nu', maar het 'toen' niet onberoerd laten. Zo voegt 'Ten Oorlog' (Lanoye en Perceval) een andere dimensie toe aan Shakespeare's koningsdrama's. De auteurs adapteren het stuk, maar reduceren het niet tot een verstelling van zestiende eeuwse thema's. Integendeel. Het is precies het dynamiseren van deze thema's dat het werk boeiend maakt. Dit revitaliserende proces maakt het mogelijk in te spelen op

⁴² PIETERS, Jürgen, *ibid.*, p. 60.

klassieke werken. De museale blik daarentegen stoot potentiële kijkers af omdat het niet inspeelt op (hedendaagse) gevoeligheden. Klassieke werken mogen echter niet in rekjes stof vangen. Een dynamische benadering betekent dan ook meer dan louter ‘ontstoffen’: het betekent tevens een **multi-facettaire en uitdeinende** visie, zowel vanuit een actueel als historisch perspectief.

Een voorbeeld van een tentoonstelling die de fictieve context van een bijeengebrachte verzameling kunstobjecten, het eenzijdige ‘museale leven’, aantoonde was ‘Birmingham’s Gallery 33’ in het Birmingham Museum and Art Gallery (1991). Via video’s, waarop de geschiedenis van vier verzamelaars werd weergegeven, werd aangetoond hoe de kunstobjecten vanuit verschillende achtergronden uiteindelijk in één context waren samengebracht. Zo wees men er op dat kunstobjecten niet zomaar voor zich spreken en dat de actuele betekenis samenhangt met de context waarin deze objecten geplaatst worden.

Bij deze wijzen we er op dat we de museale houding niet enkel situeren in kringen waar ‘authenticiteit’ hoog in het vaandel wordt gedragen. Meer veralgemeend begrijpen we de term ‘musealiseren’ als een vernauwde blik op het verleden. Een complete Bach cd-compilatie is daarvan een typisch voorbeeld. De werken worden door de compilatie uit hun historisch sociale context gerukt en als een samenhangend geheel voorgesteld. Interessant ware integendeel verschillende werken van Bach te confronteren met gelijkaardige composities uit dezelfde tijd of uit andere tijden en andere culturen. Hoe gaan andere culturen om met een fenomeen als de (Matheus) passie? Muziek is erg gevoelig aan de manier waarop het wordt geïnterpreteerd: er zijn evenzoveel verschillen in interpretaties als er uitvoeringen zijn. Het is daarom van belang om na te gaan hoe dat specifieke stuk zich verhoudt in zijn tijd toen en nu. Op deze manier kan het culturele erfgoed aan **veerkracht** winnen en aansluiting zoeken bij de hedendaagse cultuurbeleving.

b) Sociaal-culturele diversiteit: het exotisme voorbij

Het ‘exotiseren’ van de kunstcreatie en -beleving van de ‘andere’ is een andere vorm van musealiseren: de kunstproductie wordt uit de actuele context gelicht en in een exotische samenhang gepresenteerd. Zo is de term ‘Black Theatre’ bv. een verzamelnaam voor verschillende etniciteiten. In de meeste theaterproducties die daarmee worden bestempeld, wordt er echter niet zozeer expliciet een ‘etnische’ cultuur beleefd: wel de eventuele

confrontatie van oude herinneringen met de ‘moderne’ grootstad. Dergelijke adjectieven (‘zwarte’ kunst, ‘etnische’ kunst ...) plaatsen deze kunstproducties dan ook onterecht in een **historisch-reducerend** kader.

*“Door het verbannen van onze kunst uit galeries en kunstmusea naar etnografische musea, konden we buitengehouden worden uit de plaatsen waar de begrippen van kunst en kunstendiscours bevestigd worden. Zo wordt datgene wat een gemeenschappelijke mensheid zou moeten aanspreken over het leven in onze tijd gedegradeerd tot een exotisch object en een illustratie van iets dat buiten de moderne tijd bestaat.”*⁴³ (Belgisch kunstenares Everlyn Nicodemus) Werkelijk ‘respect’ hebben voor de ‘ander’ betekent meer dan er enkel voor ‘openstaan’: het impliceert dat men de ander in staat acht dynamisch en innovatief te zijn. Het oude denkpatroon waarin de Westerling zich als ‘ontwikkeld’ t.o.v. de niet-Westerling als ‘naïef’ verhoudt, zit echter diep in de Westerse cultuur ingebakken.

De 18de eeuw was de eeuw van de Verlichting, maar ook die van het zogenaamde ‘wetenschappelijk’ racisme. Grote denkers zoals David Hume, Immanuel Kant en Thomas Jefferson, bijvoorbeeld, documenteerden hun mening dat zwarten niet tot intelligentie in staat waren. Met andere woorden (die we hier van Hegel lenen) *“Afrikanen hebben geen geschiedenis en kunnen niet in moderne taal schrijven”*⁴⁴. De ‘primitieve kunst’ (en niet enkel die van de Afrikanen) werd door de Verlichte geschiedschrijving in een unilineair, **evolutionistisch** perspectief geplaatst, met als culminatiepunt de modern Westerse beschaving. Een illustratief voorbeeld is het verhaal van Marlowe in ‘Heart of Darkness’ (1902, Joseph Conrad) dat over een reis naar het hart van Afrika gaat, maar dat tegelijkertijd ook een verhaal over een reis naar de oorsprong is.

Ook tijdens en na de dekolonisatieprocessen bleef het westen deze vorm van **culturele dominantie** cultiveren. Denken we maar aan Edward Saïd en zijn discours in ‘*Orientalism*’. Dit kunnen we illustreren aan de hand van artistieke idealen zoals geconcipieerd door Westerse avant-garde figuren, bijvoorbeeld Peter Brook en Ariane Mnouchkine. Aan de hand van interculturele projecten probeerden zij een metacultureel gegeven te formuleren. Daarbij

⁴³ NICODEMUS, Everlyn, in: ‘*Hybriditeit gewogen*’, uit: Opsomer, Geert (red.), *City of Cultures: De interculturele dimensie in de podiumkunsten*: Los Angeles, London, Brussel, Montreal, VTI, Brussel, 1995.

⁴⁴ geciteerd in: MORRISON, Toni, *ibid.*, p. 301.

werd echter slechts aandacht geschonken aan de ‘pure’, ‘authentieke’ cultuur, want dat was zagezegd de tegenhanger van de Westerse ‘moderne cultuur’. De actuele kunstproductie van de niet-Westerse cultuur werd weggedacht omdat men enkel zocht naar een *culturele onschuld* die het verder ontwikkelde Westen niet langer zou bezitten.

Peter Brook bijvoorbeeld, die voor zijn befaamde ‘Mahabaratha’ (1972) met een internationale cast vanuit een Indisch ritueel op zoek ging naar een metatheatertaal, hield hoegenaamd geen rekening met het moderne Oosterse theater⁴⁵.

Nu **interculturalisering** steeds intenser wordt (cf. migratie en globalisatie) wordt het Westen van dichtbij geconfronteerd met niet-Westerse kunstenaars en met niet-Westerse noties in de ‘Westerse’ kunstgeschiedschrijving. De Marokkaans-Nederlandse auteur Hafid Bouazza bijvoorbeeld, bestookt de literaire wereld met het taaleigen van de Tachtigers die 120 jaar geleden aan de wieg stonden van de moderne Nederlandstalige literatuur.

*“Zo vertelde Bouazza in Momo, een novelle, over de eerste stappen van een kind in een taalgebruik dat was bijeengezocht uit het dertigdelige Woordenboek der Nederlandse Taal. Lang vergeten archaïsmen, zoals ritspelen of morselen, werden door Bouazza van onder het stof gehaald omdat hij de zintuigelijke gewaarwordingen zo precies mogelijk tot leven wou brengen.”*⁴⁶

Dergelijke bijdragen worden echter niet altijd geapprecieerd omdat ze aan de superioriteit van het Westerse kunstenparadigma raken. De tentoonstelling van de Britse kunstenaar Rasheed Araeen over de bijdrage van zwarte kunstenaars tot de naoorlogse Britse kunst bijvoorbeeld (‘The Other Story’, Hayward Gallery - een van de Londense cultuurtempels), werd werkelijk verguisd door onverschillige en paternalistische reacties van de pers.⁴⁷ De andere kant van de medaille is dan dat bv. een stuk als Sierens’ ‘Niet alle Marokkanen zijn dieven’ wordt bedolven onder sociologische toespelingen. Veel niet-Westerse kunstenaars hebben dan ook het gevoel dat de artistieke expressie in het Westers institutioneel kunstenlandschap beperkt blijft. *“Ik heb het idee dat ik als allochtoon in mijn eigen straatje moet blijven en het niet over iets groters mag hebben, want dan raakt de buitenwereld in de war. En dat kan niet. Ik mag*

⁴⁵ cf. BHARUCHA, Rustom, *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture*, Routledge, London, 1993.

⁴⁶ HELLEMANS, Frank, ‘Een tweede adem voor de muze’, in: *Knack*, jg. 31, nr. 11 (14/03/2001), p. 59.

⁴⁷ geciteerd in: ‘Kunst en Culturele Verscheidenheid’, SEMPLE, Maggie, in: OPSOMER, Geert, *ibid.*, p. 49.

*alleen maar antwoord geven op problemen waar zij geen antwoord op hebben.”*⁴⁸
(Amsterdams theatermaakster Marjorie Boston)

Ook de zogenaamde Westerse ‘**volkskunstenaar**’ lijkt hetzelfde lot beschoren. De kunstproducten van het ‘volk’ werden tijdens de Romantiek beschouwd als overlevende artefacten van de ware volksziel waarvan het ontstaan ergens in een ver mythisch verleden werd gesitueerd. Ze werden bijgevolg ingezet als oerwapen tegen de zogenaamde ‘asfaltcultuur’. Deze grote mythen zijn echter voorbijgestreefd, en vandaag situeert men de Westerse volkscultuur dan ook liever dichter bij huis: als kleine broer van de zogenaamde Westerse ‘hoogcultuur’. De kunstproductie van de Westerse ‘volkscultuur’ wordt bijgevolg vaak a priori beschouwd als naïef afkooksel: dus zonder eigen ‘actualiteit’. Het MOMA (Museum Of Modern Art, NY), bv., kreeg tijdens de tentoonstelling ‘High and Low: Modern Art and Popular Culture’ (1990), de kritiek te verwerken dat het voorbij ging aan “*zijn opdracht om de esthetische standaarden te bewaren*”⁴⁹.

⁴⁸ BOSTON, Marjorie, in: VAN HIER & GINDER, Dito’Dito & Transquinquennial, KunstenfestivaldesArts, Brussel, 1998.

⁴⁹ KARP, Ivan, KREAMER, Christine, LAVINE, Steven, *ibid.*, p. 31.

2.2.3. Suggesties voor De Krook: dynamische kruisbestuivingen

De Krook is complementair aan instellingen waar het culturele erfgoed ‘respectvol’ wordt bewaard. Enerzijds omdat we in deze studie de dynamiserende functie van het ‘geheugen van de kunst’ benadrukken. Anderzijds omdat in De Krook als publieke ruimte, een sociaal-culturele bedrijvigheid kan heersen die de creatieve (her)interpretatie en (re)constructie van het culturele erfgoed stimuleert. Deze visie geeft aanleiding tot verschillende en uitdeinende gezichtspunten op de betekenis van dit erfgoed, zowel m.b.t. het fragmentaire verleden als m.b.t. het pluriforme heden. Met de woorden van Gerard Rooijackers, in plaats van een instrument ‘*in memoriam*’ wordt het cultureel erfgoed een instrument ‘*pro memoria*’.⁵⁰

a) Tussen sociale groepen, regio’s en lokaliteiten

Verschillende sociaal-culturele groepen en individuen voelen zich niet langer aangesproken tot het traditioneel institutioneel kunstenlandschap omdat ze de kunstcreatie en -beleving ervan als stereotyperend ervaren: niet-Westerse kunst en ‘volkskunst’ worden vanuit de dominantie van het Westerse kunstenparadigma vaak buiten de ‘moderne tijd’ of in een sociaal discours geplaatst. Ondanks het postmoderne vernis is het nog steeds het Westerse paradigma dat de kunstenwereld overheerst. Door de stelling dat culturen slechts denkbeeldige constructies zijn, wordt de Westerse dominantie weliswaar uitgedaagd, maar dat blijft relatief: “*Zolang we het vreemde in het eigene niet herkennen*” want dan “*blijven we het slachtoffer van exotisme: het vreemde wordt gezocht ver hier vandaan, wat nabij is zou geen uitleg behoeven, zou evident zijn.*”⁵¹

De Krook kan hierin verandering brengen door daadwerkelijk te **interculturaliseren**: door de diversiteit van het maatschappelijk weefsel binnen te brengen in het artistieke landschap. Volgende voorbeelden kunnen dit concretiseren. In haar bestuur kunnen mensen uit culturele zelforganisaties zetelen, activiteiten tussen zelforganisaties uit de regio’s tussen Parijs en

⁵⁰ ROOIJAKKERS, Gerard, *ibid.*

⁵¹ ASSELBERGHS, Herman, LESAGE, Dieter, ‘*Globalisering als neokolonialisme*, Inleiding bij een catalogus voor een mogelijk museum’, in: *Het Museum van de Natie, van Kolonialisme tot Globalisering*, Yves Gevaert uitgever, Brussel, 1999, p. 16.

Moskou kunnen georganiseerd worden, .. Participatie vormt hierbij een sleutelwoord. Daarnaast werkt de Krook in de Vlaamse regio. Als dynamisch gegeven is de Vlaamse cultuur in De Krook altijd aanwezig en voortdurend in confrontatie met andere culturen uit Vlaanderen en de omringende regio's.

Vanuit, en op de 'Vlaamse cultuur' ontstaan er als dusdanig verschillende gezichtspunten of perspectieven, wat betekent dat er aan de 'Vlaamse cultuur', tegen de achtergrond van een interculturele oriëntatie een flexibiliteit wordt verleend. Op die manier kan De Krook, in Europa en erbuiten, uitstralen als meer dan een gewoon artistiek platform. Een dynamische wisselwerking betekent namelijk meer dan een loutere uitwisseling van cultuurproducten.

Uit de interculturele wisselwerking in De Krook, de confrontatie tussen verschillende culturen en hun cultuurgoed, kunnen we telkens nieuwe gezichtspunten ontdekken. De Amsterdamse auteur Emerald Beryl beschreef dit proces vanuit een persoonlijke ervaring op culinair vlak: *"Couscous met spruitjes zijn niet lekker, wel als je er suiker en komijn aan toevoegt."*⁵² De caleidoscopische infrastructuur van De Krook zorgt ervoor dat elke lokaal-stedelijke of interregionale kruisbestuiving zichtbaar wordt geaccentueerd als een opeenvolging van verschillende momentopnames. Op deze manier kan het kunstenforum op lokaal stedelijk en interregionaal vlak, invaren tegen de koers van een algehele culturele vervlakking, **veerkracht** verlenen zonder daarbij te vervallen in een 'sens unique'. Zo kan De Krook een belangrijke bijdrage leveren aan de interculturele bedrijvigheid in Vlaanderen.

b) Tussen kunstvormen

Het doorbreken van grenzen heeft niet enkel een geografische of temporele betekenis, maar heeft ook betrekking op genres en categorieën. *"Een grens is niet het punt waar iets ophoudt, maar, zoals de Grieken al inzagen, het punt waar iets ontstaat."*⁵³ Het bevragen van sociaal-culturele categorieën kan worden verdergezet in de kunsten. Verschillende tekensystemen hebben verschillende kenmerken, zoals Goodman en Elgin hebben ontleed (cfr. Hoofdstuk 1). Nochtans zijn vele verschilpunten historisch gegroeid tot conventies. Deze conventies zijn vaak ideologisch gekleurd en zijn toe aan discussie en confrontatie. De auteurs argumenteren tevens dat geen enkel symboolsysteem een geprivilegieerd statuut heeft om bepaalde begrippen, objecten of sentimenten te representeren. Het verwerkingsproces van stimuli situeert zich niet enkel in het linguïstische, maar tevens in het picturale en het notationale.

⁵² BERYL, Emerald, in: 'Van hier en ginder', Dito'Dito en Trasquinquennial, KunstenfestivaldesArts, Brussel, 2000.

⁵³ Heidegger, 'Building, dwelling, thinking', 1971.

Door verschillende systemen of praktijken te combineren, te confronteren of in dialoog te stellen, krijgen we een veellagig beeld dat toelaat te verwijzen naar de complexiteit van het leven.

Dit rapport benadrukt dan ook dat een hedendaags kunstenforum voor de uitdaging staat om van **interdisciplinariteit** een grondvoorwaarde te maken. Het doorlaatbaar maken van grenzen tussen disciplines houdt ook in dat toegang wordt gezocht met andere praktijken. Praktijken van verschillende sociaal-culturele groepen, praktijken van verschillende artistieke vormen, maar ook praktijken confronteren over de hiërarchisering van het zogenaamd Low and High Art onderscheid heen. Het doorlaatbaar maken van grenzen tussen sociaal-culturele groepen, het doorbreken van ficties gebaseerd op regionale verschillen kan niet anders dan aanleiding geven tot het opheffen van de vakjes tussen de verschillende kunstpraktijken. Dergelijke kruisbestuivingen laten toe het veeltalige '**bemiddelen**' zoals Deleuze dat omschreef, te benaderen.

3. De Krook, als Kunstenforum

Uit het voorgaande kunnen we afleiden dat een dynamische opvatting van cultuur voor interculturele bedrijvigheid kan zorgen in De Krook en het publieke weefsel waarin het zich bevindt. Verder stellen we voor dat De Krook niet alleen een letterlijk Forum wordt voor verschillende sociaal-culturele groeperingen, maar ook een publiek en artistiek platform voor Dans, Muziek en Beeldcultuur. Enerzijds suggereren we dat de betrokkenheid van het publiek gestimuleerd moet worden. Er kan ingespeeld worden op de meer subjectieve kunstbeleving: elke toeschouwer kan zijn ‘stem’ uitbrengen. Anderzijds kan De Krook zich profileren als een voortdurende exploratietocht van de kunsten. Het artistiek platform wordt multifunctioneel, interdisciplinair, caleidoscopisch en uniek in Vlaanderen als vast platform voor de nieuwe media. Ateliers kunnen borg staan voor onderling contact, exploratie en herbronning. Verder ijveren we voor een constante doorstroming van jonge artiesten en van artiesten uit verschillende sociaal-culturele groepen.

3.1 Publieke betrokkenheid

In de traditionele kunstencentra wordt het publiek telkens in hetzelfde toeschouwerblok tegenover het kunstwerk geplaatst. Er ontstaat een anonieme relatie tussen massa en kunstwerk. Na de voorstelling is er slechts de foyer waar men met vrienden wat kan napraten.

In tegenstelling tot de traditionele kunstencentra stellen we voor dat De Krook binnenin voorzien zal worden van een flexibele infrastructuur. Zowel de cinemazaal als de podiumkunstenruimte zouden moeten bestaan uit een modulaire podiumconfiguratie die de toeschouwer toelaat **verschillende focalisatiepunten** aan te nemen. In tegenstelling tot de klassieke podiumconfiguratie waarbij het publiek ‘en masse’, telkens op dezelfde manier tegenover het kunstwerk wordt geplaatst, worden in een caleidoscopische ruimte verschillende manieren van kijken en beleven ervaren. Deze confrontatie is de basis voor een publieke betrokkenheid. Eerder dan zich te laten gaan in het consumerende toeschouwen wordt men zich er bewust van zijn/haar positie als beschouwer. De relatie met het kunstwerk is telkens anders en wordt op zich dan ook meer in vraag gesteld. Naast de eigen ervaring worden ook de verschillende ervaringen van de mede beschouwers geaccentueerd. Dit vormt

een aanleiding om zowel zichzelf als het kunstwerk telkens opnieuw te evalueren en om zich een beeld te vormen van de notie **sociaal-cultureel verschil**.

*“When people enter museums they do not leave their cultures and identities in the coatroom. Nor do they respond passively to museum displays. They interpret museum exhibitions through their prior experiences and through the culturally learned beliefs, values, and perceptual skills that they gain through membership in multiple communities.”*⁵⁴.

Mensen die zich daardoor verder aangesproken voelen, kunnen in De Krook de mogelijkheid krijgen een ‘**eigen stem**’ uit te brengen en meer achtergrondinformatie te verzamelen. Op die manier worden ze werkelijk een (f)actor van verandering in de artistieke dynamiek. Verschillende programma’s komen hiervoor in aanmerking. We stellen initiatieven voor waarbij de beoordeling van het kunstenaarsaanbod in onderlinge samenspraak tussen artiest en beschouwer kan gebeuren. In De Krook kan dit plaatsvinden in de ateliers die tot experiment uitnodigen en waar be-schouwer en artiest elkaar kunnen ontmoeten in de artistieke dynamiek. Kris Rutten beschrijft in zijn verhandeling *Experimentele Cinema in Europa*⁵⁵ hoe ‘Exploding Cinema’ dit (succesvol) tot het uiterste doordrijft. In een open interactieve ruimte kan het publiek naar films kijken en is er tevens ruimte *voor discussie onder het publiek en met de filmmakers zelf*. De initiatiefnemers (overigens een vrijwilligerscollectief) vertonen in de mate van het mogelijke alles en laten de beslissing van wat al dan niet goed is over aan het publiek. Publiek en filmmakers worden uiteindelijk op dezelfde manier benaderd. *“If the audience found the work ‘boring’ or ‘bad’ we encourage them to make better work themselves.”*⁵⁶

In De Krook is er ruimte voor **debatten** en lezingen. Hier vinden activiteiten plaats die uitnodigen om in een brede sociaal-culturele context (leken, critici, kunsthistorici, artiesten ...) na te denken en te discussiëren over kunst en cultuur in De Krook. Mieke Declerck ontdekte in het Walker Art Centre bijvoorbeeld tal van dergelijke initiatieven. We citeren: *“In het kader van de ‘Public and Interpretive Programs’ worden talloze activiteiten aangeboden waarin de bezoekers aan het woord kunnen komen. De programma’s omvatten gesprekken met kunstenaars, conversaties, cursussen, lezingen, discussies en symposia. Het publiek wordt*

⁵⁴ KARP, Ian in: KARP, Ivan, KREAMER, Christine, LAVINE, Steven, *ibid.*, p. 3.

⁵⁵ RUTTEN, Kris, ‘*Experimentele Cinema in Europa*’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001, p.4-7.

⁵⁶ geciteerd bij RUTTEN, Kris, *ibid.*, p. 6.

uitgenodigd om samen te komen met vrienden, buren en andere uitgenodigde gasten om uiteenlopende onderwerpen te bespreken die aangekaart worden door het WAC. (...)

In 'Stemmen van de permanente Collectie' worden kunstenaars, critici, historici en andere professionals uitgenodigd om ideeën uit te wisselen met het publiek over werken uit de permanente collectie (...).”⁵⁷

In het documentatiecentrum en in de virtuele ruimte kunnen speciaal ontworpen **mediapakketten** worden voorzien: deze hebben vele mogelijkheden voor het experiment en de informatieverwerving. Hierbij staat de creatieve toepassing voorop, de gebruiker wordt gestimuleerd verder te gaan dan het klassieke downloaden. Op de algemeen informerende website kunnen de voorstellingen telkens opnieuw worden gelinkt aan relevante websites. Staat er bijvoorbeeld een operette van Offenbach op het programma, dan wordt er een link voorzien naar een 'site' over Offenbach of een 'site' betreffende de operette in de 19^{de} eeuw. Voor de hand liggend is de aanwezigheid van virtuele catalogi, maar er kunnen tevens mediapakketten ontworpen worden die de gebruiker toelaten zelf aan de slag te gaan en bv. te registreren, te componeren of een kritiek in circulatie te brengen. Verder kan men bv. bij het verlaten van de zaal de opvoering zelf (en eventueel meer uitgebreid bronnenmateriaal, bijvoorbeeld basistekst, interviews ...) downloaden en er een persoonlijke commentaar of bijdrage aan toevoegen.

In de 'transitzone' kan het publiek klimatiseren, om dan in De Krook betrokken te worden op de voorstellingen die er doorgaan. Zo wordt De Krook geen plaats waar men kunst komt consumeren, maar een plaats waar het publiek wordt aangemoedigd tot een creatief spel met het kunstenaanbod. Het kunstwerk kan dankzij de caleidoscopische infrastructuur gelijktijdig of op verschillende momenten vanuit diverse gezichtspunten worden beleefd. Als dusdanig ontstaat er een meer persoonlijke relatie met het kunstwerk en krijgt men een zicht op de sociaal-culturele verschillen qua perceptie. Van daaruit kan de be-schouwer worden aangemoedigd een eigen 'stem' uit te brengen op verschillende discussieplatformen en via speciaal ontworpen mediapakketten. Op die manier kan elke be-schouwer potentieel een (f)actor van verandering worden.

3.2 Artistieke exploratie

Een doorstroming van jonge artiesten en artiesten uit verschillende sociaal-culturele groepen, een constante herbronning en het aftasten van de disciplinaire grenzen zijn belangrijke stuwkrachten voor artistieke exploratie. In het huidige kunstenlandschap spelen de nieuwe media een belangrijke rol, als cultureel en als disciplinair gegeven. Een vast platform ervoor is echter onbestaande. De Krook kan ook voor de ontwikkeling van Nieuwe Media en andere vormen van Beeldcultuur een Forum zijn.

3.2.1 Ateliers als generator van dynamiek

In de openbare zone rondom het kunstenforum is er de continue aanwezigheid en doorstroming van publieke activiteit. Voor aankomende artiesten is dit een potentieel platform waar ze andere artiesten kunnen ontmoeten en waar ze een spontaan publiek kunnen vinden.

Een regelmatig ‘vrij podium’ kan het talent verder aanwakkeren en het publiek naar meer doen smaken. De artiest kan er m.a.w. klimatiseren en eventueel verder doorstromen via de ateliers. Vanuit De Krook zelf kan een **doorstroming van artiesten** uit verschillende sociaal-culturele groepen worden gestimuleerd. Bovendien situeert De Krook zich als kunstencentrum in het verlengde van artistieke instellingen en verenigingen in Gent en van de omringende regio’s: er zou bijgevolg moeten ingehaakt worden op hun initiatieven of gezamenlijke projecten opgezet worden. Zo kan het kunstenforum bijvoorbeeld een samenwerking van een artistieke Turkse zelforganisatie uit Gent met een gelijkaardige groep in Bonn op poten zetten.

In haar verhandeling *Veldwerk rond het Walker Art Centre in Minneapolis* beschreef Mieke Declerck hoe het ‘Walker Art Centre’ dit aanpakt via ‘Community Programms’. *“Het WAC werkt samen met gemeenschapsorganisaties om interdisciplinaire programma’s te ontwikkelen die een brug voorzien tussen mensen van diverse samenlevingen en organisaties in Minnesota. Gemeenschapsprogramma’s bouwen links met organisaties om wederzijdse programmeringsrelaties te creëren. (...) Een voorbeeld hiervan is de samenwerking met de ‘Native Arts Circle’. (...) Sinds 1990 organiseerden het WAC en de Native Arts Circle, het ‘Two Rivers Native American Film and Video Festival’, een jaarlijkse tentoonstelling door, voor en over ‘Natives’. Daarnaast organiseerden ze samen nog vele andere activiteiten zoals*

⁵⁷ DECLERCK, Mieke, ‘Veldwerk rond het ‘Walker Art Center in Minneapolis’, verhandeling 1ste lic. Cultuurwetenschappen, UG, 2001, p. 7.

workshops en lezingen gegeven door leden van de gemeenschap die als artists-in-residence worden gesponsord door het WAC. (...)

Het WAC heeft ook een sterke relatie met de Afro-Amerikaanse organisatie van Minnesota. (...) In het teken van de 'Black History Month' worden lezingen over hedendaagse African American kunstenaars gegeven, een collectie van African-American kunst, een Jazz Concert, African-American literatuur en gaat men op onderzoek naar de positie van de African American kunstenaar t.o.v. de 'mainstream'.”⁵⁸

Voor de doorstroming is ook **de link met het onderwijs** een belangrijk gegeven. Voor artiesten in opleiding kan De Krook een verlengstuk betekenen van de exploratie binnen de schoolmuren. De Krookse ateliers kunnen aan verschillende opleidingen gekoppeld worden en kunnen voorzien in een uitgebreide keten van apparatuur, begeleiding, contact en eventuele productie en distributie. De begeleiding kan o.a. bestaan uit een samenwerking met artiesten die hun plaats in het kunstenlandschap reeds hebben verworven, zowel op lokaal stedelijk en/of op interregionaal vlak. Voor deze mensen betekent de samenwerking met jonge artiesten tegelijkertijd een herbronning en eventueel een netwerk van nieuwe contacten. Vanuit de artistieke doorstroming en herbronning van beginnende artiesten en artiesten van verschillende sociaal-culturele groepen wordt op deze manier zowel een artistieke als intercultureel artistieke exploratie bevorderd. Dit wordt niet enkel ondersteund door de uitgebreide apparatuur en dienstverlening in de ateliers, maar tevens door de aanwezigheid van caleidoscopische ruimtes die multifunctioneel en multimediaal uitgerust zijn.

3.2.2. Een denk- en praktijktank voor Beeldcultuur

In De Krook kan een vast **platform** gecreëerd worden voor dans-, muziek- en beeldcultuur. Voor de experimentele, de documentaire film, de videokunst en de computerkunst is dit in Vlaanderen zeer pregnant. Voor de eerste twee disciplines bleek dit uit de verhandelingen van Ineke Verreu⁵⁹ en Kris Rutten⁶⁰. Tot nog toe zijn er enkel de festivals die op zich wel interessant zijn, zoals bv. Viewpoint, maar geen basis verlenen aan de werkelijke uitbouw en erkenning van deze disciplines. Uit hun verhandelingen maken we namelijk op dat een systematische ondersteuning zoals die respectievelijk in Grenoble en Wallonië⁶¹ bestaat, niet

⁵⁸ DECLERCK, Mieke, *ibid.*, p. 10.

⁵⁹ VERREU, Ineke, *ibid.*

⁶⁰ RUTTEN, Kris, *ibid.*

⁶¹ Dit kan evengoed via een low/no budget politiek zoals het initiatief van 'Exploding Cinema' bewijst. Dit initiatief steunt volledig op vrijwilligers en al het geld dat wordt verdiend vloeit rechtstreeks terug naar de groep zelf.

enkel leidt tot meer kwaliteit en publieke betrokkenheid maar tevens tot de uitbouw van een wereldwijd netwerk van contacten⁶². Hetzelfde geldt voor de virtuele kunsten. Deze vinden hun weg naar de internetliefhebber (bv. <http://www.kamagurka.com>⁶³) of eventueel sporadische festivals (bv. het internetfestival tijdens het KunstenfestivaldesArts, 2000⁶⁴) maar niet naar de mensen die op zoek zijn naar artistieke uitdagingen in het traditionele kunstenlandschap. Het internet is low-budget en ruimtelijk onbeperkt en voegt dan ook een extra dimensie toe aan het kunstenforum als artistiek platform. De Krook kan als virtueel kunstencentrum deel uitmaken van het wereldwijde virtuele kunstenlandschap en kan vanuit de fysiek-virtuele transitzone zowel de artiest als toeschouwer uitnodigen tot een verdere kennismaking met, en exploratie van het internet als creatief medium.

Video- en computerkunst vinden we sporadisch in musea. Door hun specifieke aard vallen ze echter buiten de traditionele display die niet voorzien is op de noties 'tijd' en 'onvoorspelbaarheid'. De computer- en videoinstallaties worden er vervolgens maar al te vaak in aparte hoekjes geïsoleerd waar de toeschouwer er in zijn slentergang slechts een vluchtige blik op werpt. *“Door nieuwe technologieën en van de weeromstuit nieuwe vormen van informatieverwerking, -verwerking en -verstrekking ... veranderen we ook zelf. De renaissancemetafoor van één perspectief is versplinterd in de dagelijkse realiteit én in de kunst. (...) Nieuwe media brengen diverse media samen - en over die mutatie dient gereflecteerd te worden in de opbouw van het moderne museum.”*⁶⁵ Chris Dercon wierp

(RUTTEN, Kris, *ibid.*, p. 4.). Atelier Graphoui, een animatiefilmatelier in Brussel, is dan weer een NGO en wordt vanuit verschillende domeinen gesubsidieerd (VERREU, Ineke, *ibid.*, p. 3.).

⁶² RUTTEN, Kris, *ibid.* (Uit het filmlaboratorium MTK in Grenoble ontstond een succesvol internationaal netwerk, net zoals uit het vrijwilligerscollectief 'Exploding Cinema', uit Zuid-Londen) & VERREU, Ineke, *ibid.* (in het kader van haar onderzoek naar het animatiefilmatelier Graphoui te Brussel legde zij de nadruk op het vruchtbare netwerk van onthaal-, productie- en schoolateliers in Wallonië.)

⁶³ *“Van Kama is het bekend dat hij zijn website altijd verder wil ontwikkelen, daarom dat hij iets wou doen als tv-shows maar dan in functie van het internet (...) Een show (elke week een nieuwe) wordt in blokjes van zo'n 10 minuten onderverdeeld, zodat de mensen de filmpjes kunnen aanklikken die hen interesseren. (...) In deze context is het de eerste keer in België dat zoiets gebeurt.”* Deze internetshow is tevens interactief: *“de kamagurka-site heeft zo'n vierduizend Belgische en Nederlandse bezoekers per dag. Daarvan zet een deel een dagboek op de site. Die mensen hebben we gecontacteerd om een deel van de show in te vullen. Daarnaast zal Kamagurka ook op e-mails reageren met cartoons, waarbij hij tijdens het tekenen van de cartoon commentaar geeft.”* Dit initiatief zal verder nog worden uitgebreid met een nieuw systeem *“waarbij we, gekoppeld aan de Kama-site, allerlei tekens, groepen en kunstenaars een soort open forum kunnen geven. Als er studenten afstuderen aan een filmschool, zouden ze bij ons hun filmpjes op het net kunnen zetten.”* (interview met MARIEVOET, Sven (Doggybites), in: *De Morgen*, 27/02/2001.

⁶⁴ Via performance en webcam kon men navigeren tussen een rechtstreekse context en verbeelding. Doorheen een fysieke en interactieve omgeving werd het publiek bv. actief betrokken bij de realisatie van een film, het heractiveren van een archief en bij een virtuele zwerftocht doorheen een 3D simulatie.

⁶⁵ SOETAERT, Ronald, *'De Nostalgie voorbij: Over het Museum van de Toekomst'*, in: ASSELBERGHES, Herman, LESAGE, Dieter (red.), *ibid.*, p. 86.

bijvoorbeeld de idee van een ‘time-based’ museum in de ring en maakte daarbij duidelijk dat de notie ‘tijd’ vandaag in het kunstproduct meer impliceert dan louter beweging en geluid. De nieuwe mediatechnieken maken het mogelijk zowel ruimtelijk als temporeel verschillende zaken te incorporeren, te verbinden (elementen die historisch, topografisch en esthetisch los staan van elkaar) en een eigen leven te laten leiden (eventueel via interactiviteit). Dit duidt Dercon als de mogelijke capaciteit tot groei.⁶⁶ Nog meer dan bv. eerder de performatieve kunst noopt deze capaciteit tot ruimte voor het onvoorspelbare en het materieel onbewaarbare. Bij de ‘happening’ bv. kon het museum nog altijd zijn toevlucht zoeken tot materieel vatbare componenten die meer dan bijvoorbeeld de videorecorder of de PC een symbolische meerwaarde vormen voor het gebeuren.

Daarnaast wordt ook de toeschouwer steeds meer een deel van het kunstwerk: *“De ervaring van elke toeschouwer is verschillend, want iedereen zal anders op de werken reageren en krijgt verschillende beelden voorgeschoteld. Op die manier is het moeilijk om te bepalen wat nu de juiste waarde is van het werk.”*⁶⁷ Dit leidt Kris Rutten in zijn verhandeling *Experimentele cinema in Europa* af uit het discours van Heiner Holtappels die verder stelt: *“The paradigms of value, quality and historicity can no longer be charted, thus, it is hard to predict what will remain and what will be representative in art.”*⁶⁸

Een voorbeeld zijn de ‘Klankweltkarte’ (1997) van Thomas Gerwin: ‘geluid(land)schappen’ van talloze regio’s en steden werden in kaart gebracht en kunnen door de toeschouwer gebruikt worden om te ‘componeren’. Een ander voorbeeld is de ‘camera virtuosa’ (1997) van Bruno Cohen. Deze installatie bestaat uit de setting van een kleedkamer en een scherm als semi-doorkijkspiegel. Daarop verschijnen zeven theaterscènes die de toeschouwer uitnodigen in te grijpen en te regisseren.

Zowel inhoudelijk als infrastructureel kan De Krook op deze specifieke aard van de nieuwe media inspelen. De kunstwerken zullen er niet bewaard maar opgenomen worden in een artistieke dynamiek waaraan zowel de artiest als de toeschouwer kan deelnemen. De artiest wordt in De Krook niet uitgenodigd om zijn/ haar plaats in de kunstgeschiedenis bevestigd te zien worden, maar om ter plaatse telkens opnieuw een actuele aanzet te geven tot de

⁶⁶ DERCON, Chris, *Still a Novel*, uit: *Still/Moving* (catalogus n.a.v. gelijknamige tentoonstelling in Kyoto), 05/2000.

⁶⁷ RUTTEN, Kris, *ibid.*, p. 11.

⁶⁸ HOLTAPPELS, Heiner, ‘Topocalism and the Design of Time’, in: *Lier en Boog Series*, nr. 15, 1999, p.133.

kunstgeschiedsschrijving. De toeschouwer wordt er niet in zijn consumeringsdrang bevestigd, maar uitgenodigd als be-schouwer en als mogelijke (f)actor van verandering.

De infrastructuur is multifunctioneel, multimediaal en caleidoscopisch. Een computerinstallatie kan bv. in de cinemazaal geplaatst worden en via een bepaalde focalisatie intiem en langdurig beleefd worden. Ook kan er een systeem van retourtickets worden voorzien waardoor de toeschouwer het kunstwerk op een langere termijn kan exploreren. Ook dit is een van de aspecten die Chris Dercon aanhaalde i.v.m. het ‘time-based’ museum⁶⁹. Het museum wordt vaak gezien als een ruimte waarin men een bepaald parcours moet afstappen, de podiumconfiguratie als een ruimte waarin men gedwongen wordt op één bepaalde manier te kijken. In die zin moeten we musea en kunstencentra steeds minder als ruimtelijk - en meer als temporeel gegeven beschouwen.

De podiumkunsten worden op scène aangemoedigd de grenzen van deze media en de complementaire aspecten ervan af te tasten. Zo beschreef Jürgen Pieters in *De honden van King Lear*, Guy Casiers bewerking van ‘Faust II’ bijvoorbeeld in het licht van de exploratie van de theatrale dimensie van de ‘camerablik’: “(In de termen van Laermans gesteld,) zien we links (op het scherm) mediaal geproduceerde (en dus in wezen herhaalbare) beelden die rechts (op het toneel) theatraal worden aangemaakt, hier en nu, eenmalig. Het conflict dat hier zichtbaar wordt gemaakt, raakt het wezen (en daarmee ook de constitutieve grens) van de podiumkunst. De act van de representatie wordt gepresenteerd, (...)”⁷⁰

Bij deze kan De Krook een artistieke denktank worden voor het auditief en visueel bewustzijn in een maatschappij waarop de media een grote greep hebben. Een **kritische reflectie over media** en hun rol in de maatschappij zou een belangrijk thema moeten worden in het platform voorzien voor debat en persoonlijke commentaar. Wereldwijd bestaan er reeds dergelijke platforms (bv. *Sins of Charge Media Arts in Transition*⁷¹ (WAC) en na verloop van tijd kan De Krook er met de verzamelde expertise dan ook op inhaken.

⁶⁹ DERCON, Chris, *ibid.*

⁷⁰ PIETERS, Jürgen, *ibid.*, p. 84.

⁷¹ “*Sins of Charge Media Arts in Transition*’ is een grote internationale conferentie die zich focust op de nieuwe vormen van onafhankelijke film- en videoproductie. Kunstenaars, curators, studenten en professors vanuit de hele wereld treden in dialoog over media-kunst-in-verandering. Nieuwe digitale kunst, ‘network art’ en het visuele van deze technologie komen aan bod. Een panel gaat de discussie aan met individuele kunstenaars over de invloed van de

De integratie in een artistieke context van een denktank over de technologische ontwikkelingen in een maatschappij is niet zomaar een gratuit gegeven. De artistieke reflectie is een belangrijke noot bij het maatschappelijke begrip van de technologische ontwikkeling. Mediapionier Marshall McLuhan stelde reeds: *“If men were able to be convinced that art is precise advanced knowledge of how to cope with the psychic and social consequences of the next technology, would they all become artists? Or would they begin a careful translation of new art forms into social navigation charts? I am curious to know what would happen if art were suddenly seen for what it is, namely, exact information of how to rearrange one’s psyche in order to anticipate the new blow from our own extended faculties.”*⁷²

De doorstroming van jonge artiesten en artiesten uit verschillende sociaal-culturele groepen kan in De Krook opgevangen worden in ateliers en gestimuleerd worden door een samenwerking met artistieke verenigingen en instellingen uit Gent en de omringende regio’s. Dit betekent zowel voor de nog-niet-gevestigde als de reeds-gevestigde artiesten een constante herbronning en interculturele exploratie. De podiumconfiguraties voor dans-, muziek-, en beeldcultuur worden multifunctioneel, interdisciplinair en caleidoscopisch en kunnen als dusdanig het aftasten van de disciplinaire grenzen bevorderen. Het installeren van een vaste platform voor de experimentele film, de documentaire film en de virtuele kunsten betekent voor deze disciplines een stap vooruit in Vlaanderen. Artistieke toepassingen van de nieuwe media zijn vaak niet voorspelbaar en onbewaarbaar. Als dusdanig vinden ook de video- en computerkunst moeilijk plaats in het traditionele display van het huidige institutionele kunstenlandschap. In De Krook echter, waar de actieve functie van het ‘geheugen van de kunst’ centraal zal staan, is het omgekeerde het geval.

snel evoluerende technologie die mediakunstenaars een directe toegang tot grote publieken verschaft.” (DECLERCK, Mieke, *ibid.*, p. 4.)

⁷² MCLUHAN, Marshall, geciteerd bij SOETAERT, Ronald, *ibid.*, p. 80.

4. Besluit⁷³

De Krook kunnen we ons voorstellen aan de hand van de metafoor van het ‘chiasma-model’. Hierbij vergelijken we De Krook met een geheel van coördinaten waarin verschillende evenwichtsvormen van kunstcreatie en -beleving als dynamische systemen, telkens op een andere evenwichtige manier configureren. Omdat dit gebeurt onder invloed van externe factoren - namelijk de omringende sociaal-culturele dynamiek die in de vorm van publieke betrokkenheid en artistieke exploratie verder doorsijpelt in het kunstenforum zelf - is De Krook meer dan enkel fysiek en virtueel ook qua kunstenaanbod maatschappelijk geïntegreerd. In deze context wint het culturele erfgoed aan veerkracht en wordt de sociaal-culturele diversiteit niet in een hiërarchisch maar in een constant evoluerend kader geplaatst.

Complementair aan het huidige institutionele kunstenlandschap waarin het kunstenaanbod vaak als statisch, stereotyperend en uniformiserend wordt ervaren, kan De Krook een **artistieke dynamiek** realiseren. De actieve functie van het ‘geheugen van de kunst’ wordt er gecentraliseerd en in de context van een sociaal-culturele dynamiek geplaatst. Verschillende sociaal-culturele groepen en individuen en zowel de artiest als de toeschouwer motiveren en zijn als dusdanig betrokken bij een permanente (her)interpretatie en (re)constructie van artistiek materiaal. De betekenisgeving aan kunsten is expliciet **caleidoscopisch**: de pluriforme werkelijkheid wordt literair, auditief en visueel ver-beeld en zolang we de kunsten als levende betekenisconstructies benaderen, kunnen we in die ver-beelde werkelijkheid telkens andere gezichtspunten ontdekken.

De artistieke dynamiek wordt gestimuleerd, zowel vanuit de publieke activiteit en artistieke exploratie in het kunstenforum, als vanuit de sociaal-culturele bedrijvigheid rondom

⁷³ De aard van dienstverlening is in dit verslag niet aan bod gekomen. We zijn er ons echter van bewust dat er desbetreffend een ‘kwaliteitsdecreet’ wordt uitgewerkt. ‘Kwaliteitszorg’ zal dan ook van meet af aan een belangrijke notie zijn in De Krook.

het kunstencentrum. Hieruit vloeit een **herwaardering van de publieke ruimte** voort. De Krook is doorlaatbaar en functioneert als ontmoetingsplaats.

Als **fysieke ruimte** situeert De Krook zich in het verlengde van de stad Gent, als **virtuele ruimte** in het verlengde van het WereldWijdeWeb. Transitzones zorgen voor een overlapping tussen het kunstenaanbod in De Krook en de sociaal-culturele activiteit in de omringende openbare en virtuele ruimte. Passage vanuit de stad loopt uit in de sokkel of op het dak van het gebouw en een virtuele poort maakt deel uit van De Krook als architecturaal gegeven. De ‘drempel’ is m.a.w. letterlijk en figuurlijk vervangen door een breed opgevatte toegangsruimte waarin men klimatiseert vooraleer, of nadat men de fysieke of virtuele Krook bezoekt of bezocht heeft.

Dit alles bevindt zich in het multiculturele Gent en richt zich ook op Vlaanderen en de omringende regio’s. Elke culturele wisselwerking is een dynamische wisselwerking omdat de artistieke dynamiek re-productie, en bijgevolg een gratuite uitwisseling van geüniformiseerde kunstproducten uitsluit. Vanuit de confrontatie tussen verschillende culturen ontstaan er telkens nieuwe gezichtspunten op de onderlinge relatie en het eigen cultuurgoed die dan op hun beurt weer verder uitdeinen. In deze zin kan De Krook tegemoet komen aan het gevoel van culturele vervlakking dat door globalisering en migratie wordt gevoeld.

Mondialisering genereert bepaalde homogeniseringsprocessen, maar tast evenzeer de vanzelfsprekendheid van eens geïnstitutionaliseerde culturele verdichtingen aan. Er treedt bijgevolg een herstructurering op *van relaties van betrokkenheid en distantie tussen maatschappelijke groepen. Dat zowel op het nieuwe (inter-)nationale als op het oude regionale schaalniveau.*⁷⁴ Van belang daarbij is dan ook het omgaan met de diversiteit van de samenleving. De Krook wil de verscheidenheid valideren en kan die weerspiegeld krijgen in producties, team en bestuur. Via continue procesbegeleiding kan de diversiteit binnen de organisatie aangewend worden om te leren en om het aanbod op een flexibele en permanente wijze te evalueren en bij te sturen. De Krook kan daarom ook uitgroeien tot **hefboom van interculturalisering**.

⁷⁴ MOMMAAS, Hans, *ibid.* p. 192.

Het doorlaatbaar maken van grenzen tussen sociaal-culturele groepen, het doorbreken van ficties gebaseerd op regionale verschillen kan niet anders dan aanleiding geven tot opheffen van de vakjes tussen de verschillende kunstpraktijken. Dit zet aan tot **kruisbestuivingen tussen genres, disciplines en praktijken**.

Het transparant maken van grenzen tussen disciplines houdt ook in dat toegang wordt gezocht met andere praktijken. Praktijken van verschillende sociaal-culturele groepen, praktijken van verschillende artistieke vormen, maar ook praktijken confronteren over de hiërarchisering van het zogenaamd Low and High Art onderscheid heen.

Zowel de artiest als de toeschouwer beschouwen we als (f)actoren van verandering. De Krook moet dan ook een **forum** worden voor zowel publieke als artistieke activiteit en stimuleert betrokkenheid en creativiteit. Caleidoscopische podiumconfiguraties confronteren het publiek met verschillende vormen van perceptie: de toe-schouwer treedt uit de massa en wordt een be-schouwer. Vanuit deze meer bewuste relatie met het kunstwerk wordt de be-schouwer verder uitgenodigd een eigen ‘stem’ uit te brengen, de persoonlijke creativiteit verder bot te vieren of meer achtergrondinformatie te verzamelen. Ateliers, verschillende discussieplatformen en speciaal ontworpen mediapakketten maken dit mogelijk.

In de **ateliers** kan een keten van apparatuur, begeleiding, contact en eventuele productie en distributie ter beschikking worden gesteld. Zowel ‘spontane’ artiesten die ontstaan temidden van de sociaal-culturele bedrijvigheid rondom het kunstenforum, als artiesten in opleiding kunnen zich langs deze weg verder ontwikkelen. Deze ateliers zijn tevens uitnodigend als herbronningruimte voor de reeds gevestigde artiest. Een brede sociaal-culturele doorstroming van artiesten kan tot stand komen door een samenwerking met verschillende artistieke verenigingen en instellingen uit de omringende stad en regio’s. Op het multifunctionele, multimediale en caleidoscopische platform voor dans-, muziek- en beeldcultuur kan de artiest de disciplinaire grenzen verder aftasten. De combinatie van cinemazaal - virtuele ruimte - kunstenforum en artistieke dynamiek zal in Vlaanderen een grote stap vooruit betekenen voor de verdere ontwikkeling van, en bijgevolg ook reflectie van de artistieke toepassingen van de nieuwe media.

Bibliografie

Boeken

- ASSELBERGHS, Herman, LESAGE, Dieter (red.), Het Museum van de Natie, van Kolonialisme tot Globalisering, Yves Gevaert Uitgever, Brussel, 1999.
- BOOMKENS, René, Een Drempelwereld: Moderne Ervaring en Stedelijke Openbaarheid, NAI Uitgevers, Rotterdam, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, Opstellen over Smaak, Habitus en het Veldbegrip, Van Gennep, Amsterdam, 1989.
- CARR, Stephen, FRANCIS, Mark, RIVLIN, Leanne, STONE, Andrew, Public Space, Cambridge University Press, 1995 (2de ed.).
- CASTELLS, Manuel, The Informational City, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1989.
- CORIJN, Eric, DE LANNOY, Walter, Crossing Brussels (De Kwaliteit van het Verschil), VUB Press, 2000.
- DEKKER, Ton, ROODENBURG, Herman, ROOIJAKKERS, Gerard (red.), Volkscultuur, Een Inleiding in de Nederlandse Etnologie, SUN, Nijmegen, 2000.
- DERCON, Chris, Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2001.
- DE MEYER, Dirk, VERSLUYS, Kristiaan, BORRET, Kristiaan, (GUST), The Urban Condition (Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis), OIO, Rotterdam, 1999.
- FAVOLE, Paole, Squares in Contemporary Architecture, Idea Books, Amsterdam, 1995.
- GAUNTLETT, David (red.), Web Studies (Renewing Media Studies for the Digital Age), Arnold, London, 2000.
- HINE, Christine, Virtual Ethnography, Sage Publications Ltd, London, 2000.
- KARP, Ivan, KREAMER, Christine, LAVINE, Steven (red.), Museum and Communities (The Politics of Public Culture), Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1992.
- KARP, Ivan, LAVINE, Steven (red.), Exhibiting Cultures: the Poetics of Museum Display, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1996.
- KNOPS, Guido (red.), Monumenten in 7 Levens, Koning Boudewijnstichting, 1998.
- MILES, Malcolm, HALL, Tim, BORDEN, Lain, The City Cultures Reader, Routledge, London, 2000.
- MOMMAAS, Hans, Moderniteit (Sporen van Maatschappelijke Transformatie en Continuïteit, Vrije Tijd en de Stad), Uitgeverij Jan van Arkel, Utrecht, 1993.

- OPSOMER, Geert (red.), City of Cultures: De Interculturele Dimensie in de Podiumkunsten (Los Angeles, London, Brussel, Montreal), VTI, Brussel, 1995.
- PIETERS, Jürgen, De Honden van King Lear, Historische Uitgeverij, Groningen, 1999.
- PICHT, Rebecca, STOCKMANN (red.), Are Our Eyes Targets? (Media Art History), Prestel-Verlag, Munich, 1997.
- PINXTEN, R., Culturen sterven langzaam. Over interculturele Communicatie, Houtekiet, Antwerpen – Baarn, 1994.
- PINXTEN, R. en G., VERSRTAETE (red.), Cultuur en Macht. Over identiteit en conflict in een multiculturele wereld, Houtekiet, Antwerpen - Baarn, 1998.
- RICOEUR, Paul, CHANGEUX, Jean-Pierre, What Makes Us Think? A Neuroscientist and a Philosopher Argue about Ethics, Human Nature, and the Brain, Princeton University Press, 2000.
- ROBBINS, Derek (ed.), Pierre Bourdieu, Sage Publications, London, 2000.
- SAÏD, Edward, Orientalism, Penguin Books, Harmondsworth, 1995 (1977).
- SENNET, Richard, The Conscience of the Eye (The Design and Social Life of Cities), W.W. Norton & Company, London, 1990.
- TAYAERT DE BORMS, Luc (red.), Museummakers Zoeken Vernieuwing (20 inspirerende experimenten), Koning Boudewijn Stichting, 2000.

Artikels

- DERCON, Chris, 'Still a Novel', in: Still/Moving, Kyoto, 2000.
- DAVIDTS, Wouter, 'Het Museum Buiten Spel Gezet (Over Stadstentoonstellingen)', in: De Witte Raaf, nr. 88, 11-12/ 2000, p. 17-19.
- GUNDARA, Jagdish, FYFE, Christopher, 'Intercultural Visual Literacy and Art History', in: BOUGHTON, Doug, MASON, Rachel, Beyond Multicultural Art Education (International Perspectives), Waxmann, Münster, New York, München, Berlin, p. 87-102.
- LAERMANS, Rudi, 'Bourdieu voor Beginners', in: Heibel, jg. 15, nr. 2, p. 21-45.
- MORRISON, Toni, 'The Site of Memory', in: Out There. Marginalisations and Contemporary Cultures, The Museum of Contemporary Art and MIT Press, 1990, p. 299-305.
- PHELAN, Peggy, 'Here and There (The 1990 L.A. Festival)', in: The Drama Review, jg. 35, nr. 3, p. 118-127.
- PINXTEN, R., 'Meer en tegelijk minder. Tolerantie in een Multiculturele Wereld', in: Tijdschrift voor Wetenschap en Cultuur, Utrecht: Humanistische Stichting Socrates, 1996, p. 35-40.
- ROOIJAKKERS, Gerard, 'Het Leven van Alledag Benoemen (Cultureel Erfgoed tussen Ondernemerschap en Nieuwe Technologie)', in: Boekmancahier, 1999, p.275-290.

-SEIJDEL, Jorinde, *'Beschouwen, Vergapen-Verbinden, Verdwijnen'*, in: De Witte Raaf, nr. 88, 11-12/ 2000, p. 1-2.

-TRAN, Hoa, *'Sending and Receiving Interpretations of Self (Messages from a Museum Exhibition)'*, in: RUBY, Jay, Exhibiting Culture (The Problematics of Cultural Representation in Museum Display and Exhibitions), 11/ 12/ 1998. (onuitgegeven)

-VANDE VEIRE, Frank, *'And Art is What an Artist Does (Over de Kunstenaar en zijn Publiek naar aanleiding van Camiel Winkels 'Moderne Leegte. Over Kunst en Openbaarheid)*, in: De Witte Raaf, nr. 88, 11-12/ 2000, p. 11-14.

Licentieverhandeling

-VAN DE BROECK, Jeroen, Ruimte Beleven, Vakgroep Vergelijkende Cultuurwetenschappen, Universiteit Gent, 1999-2000.

Readers

-'Het woord bij de daad (het spreken over kunst en andere culturen)', VTI, TIN, (i.s.m. Kunst en Democratie), CC Berchem, 02/ 02/ 01.

-'Van hier & ginder' (d'Ici et de la-bas'), de gesprekken, Dito'Dito Transquinquennial, KunstenfestivaldesArts, 1998.

Colofon

Studierapport in opdracht van VZW Forum
Vakgroep Vergelijkende Cultuurwetenschappen, Universiteit Gent
Prof. Dr. Rik Pinxten

wetenschappelijke medewerkers: Marijke Cornelis, Koenraad Demunter, Veerle Devos,
Veerle Donceel, Chia Longman, Ellen Preckler, Niki
Priem, Geert Vanbelle, An van. Dienderen, Tim Verbist,
Didier Volckaert

studenten: Mieke Declerck, Bart Rogé, Kris Rutten, Griet
Vandevyvere, Ineke Verreu