



Verkennd onderzoek Kunst in Opdracht in de publieke ruimte

▶ Eindrapport



COLOFON

Verkennd onderzoek Kunst in Opdracht in de publieke ruimte

jaar van uitgave: 2022

opdrachtgever

Vlaamse Overheid Beleidsdomein Cultuur
Departement Cultuur, Jeugd & Media - Platform Kunst in Opdracht
Arenbergstraat 9 1000 Brussel

opdrachtnemer

Universiteit Hasselt - Onderzoeksgroep ArcK
Faculteit Architectuur en Kunst
Agoralaan Gebouw E, 3590 Diepenbeek

onderzoeksteam

Roel De Ridder
Stefan Devoldere
Liesbeth Huybrechts
Vlad Ionescu

ondersteund door werkstudenten Lauren De Baets, Ruben Van Dessel en Bram Vanwelde

auteurs rapport

Roel De Ridder
Liesbeth Huybrechts

lay-out

Benjamin Sporken

werkgroep

Katrien Laenen
Lieve Evens
Laureline Soubry

stuurgroep

Bart Pluym
Helena Vansteelant
Carolien Coenen
Rita De Graeve

coverbeeld

Rope van Ief Spincemaille
2018-
diverse locaties

INHOUDSOPGAVE					98
COLOFON		3			
INLEIDING		6			
LEESWIJZER		8			
MANAGEMENTSAMENVATTING		10			
1. BEHANDELDE CASES		14			
1.1. KENNISDELINGSMOMENT 1: 'PRODUCTIE EN ECONOMIE'		16			
1.1.1. USE ME		20			
1.1.2. TURNOVA		24			
1.1.3. THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM		26			
1.2. KENNISDELINGSMOMENT 2: 'VIRTUALITEIT EN DUURZAAMHEID'		30			
1.2.1. TEKENEN IN VLASSENBOEK		34			
1.2.2. PAZUGOO		38			
1.2.3. ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING		42			
1.3. KENNISDELINGSMOMENT 3: 'GEBRUIK EN BEHEER'		46			
1.3.1. DWARSLIGGER		50			
1.3.2. ROPE		54			
1.3.3. REPEAT		58			
1.4. KENNISDELINGSMOMENT 4: 'BURGERSCHAP EN EMANCIPATIE'		62			
1.4.1. EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM		64			
1.4.2. GOOD/BAD/UGLY		68			
1.4.3. KONINGSKINDEREN		74			
1.5. VERWERKING STUDIEDAG		78			
2. ANALYSE VAN DE KENNISDELINGSMOMENTEN		80			
2.1. DUIDING BIJ DE ANALYSE		81			
2.2. INHOUDSANALYSE VOLGENS BEGRIPPEN		82			
2.2.1. CONTEXT EN ACTOREN		82			
2.2.2. PRODUCTIEF EN ECONOMISCH PROCES		84			
2.2.3. TIJDELIJKHEID EN TERMIJNVISIE		85			
2.2.4. TOEKOMSTGERICHTHEID		86			
2.2.5. BEHEER, DOCUMENTATIE EN TRANSFEREERBAARHEID		87			
2.2.6. PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING		89			
2.2.7. SAMENWERKING EN ROLVERDELING		91			
2.2.8. VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID		92			
2.2.9. BELEVING EN ERVARING		93			
2.3. PUBLIEKE RUIMTE, KUNST EN AMBITIES		94			
2.4. IMPLICATIES EN UITDAGINGEN VOOR FINANCIERINGSMODELLEN		95			
				3. MOGELIJKHEDEN TOT TRANSITIE EN BELEIDSAANBEVELINGEN	98
				3.1. WERKVELDEN	101
				3.2. OPDRACHTGEVERS	105
				3.3. WERKWIJZEN	108
				3.4. ROL VAN EEN PLATFORM KUNST IN OPDRACHT	113
				3.5. BELEIDSAANBEVELINGEN	115
				4. SLOTBESCHOUWING	118
				BIJLAGEN	
			BIJLAGE 1:	METHODIEK	120
				BIJLAGE 1A: SELECTIE (SLEUTEL)ACTOREN AAN KENNISDELINGSMOMENTEN	121
				BIJLAGE 1B: METHODIEK KENNISDELINGSMOMENTEN	122
			BIJLAGE 2:	RESULTATEN VAN DE KENNISDELINGSMOMENTEN - EERSTE ANALYSE	124
				SESSIE PRODUCTIE EN ECONOMIE	125
				SESSIE VIRTUALITEIT EN DUURZAAMHEID	139
				SESSIE GEBRUIK EN BEHEER	155
				SESSIE BURGERSCHAP EN EMANCIPATIE	175
				LITERATUUR	194
				HERKOMST VAN DE AFBEELDINGEN	195

INLEIDING

Dit rapport beschrijft een verkennend onderzoekstraject, met de klemtoon op 'verkennend', over Kunst in Opdracht in de publieke ruimte. De belangrijkste resultaten komen voort uit zowel methodisch gestructureerde als heel vrije en open gesprekken, tussen betrokken actoren en anderen, over twaalf onderling diverse maar tegelijkertijd inhoudelijk en procedureel geclusterde voorbeelden van Kunst in Opdracht. Sommige van die cases werden niet uitgevoerd, de meeste wel. Juist omdat het een verkennend onderzoek betreft, is er in de cases weinig sprake van vastomlijnde definities van 'Kunst in Opdracht' of 'publieke ruimte'. Sommige cases zijn plusminus zelfgeïnitieerd – en dus niet 'in opdracht' – door de kunstenaar (zoals *ROPE*, zie verder) en vallen daarom buiten een strak gedefinieerd kader van Kunst in Opdracht, maar werden wel gekozen omdat de onderzoekers verwachtten dat ze inspirerend kunnen werken voor het veld van Kunst in Opdracht. Sommige cases hebben bovendien niet letterlijk betrekking op de publieke ruimte zoals *KONINGSKINDEREN*, dat ontstond in een gesloten gemeenschapsinstelling, maar zijn eveneens inspirerend. Ze behoren mogelijk via een 'omweg' – zoals een film vertoond in een museum en die ook online te vinden is – toch tot het publieke domein). Er is altijd ten minste een link met de publieke ruimte.

Het rapport bestaat niet enkel uit een neerslag van de 'loutere empirie' van de gesprekken die plaatsvonden. Het tracht ook verbanden te leggen en vooral vooruit te kijken, naar de toekomst van de Kunst in Opdracht. Meer concreet probeert het rapport aan het einde uitspraken te doen, als een vorm van onderbouwde speculatie, over de toekomstige werkvelden (inhouden, thema's...) van Kunst in Opdracht en de toekomstige werkwijzen (methodes, trajecten, procedures...). Dat was de concrete vraag van het platform Kunst in Opdracht: het verkennen van werkvelden en werkwijzen in het licht van transitie of veranderingen die zich voltrekken in de publieke ruimte. Aanvullende daarop, en omdat dat doorheen het onderzoek aandachtspunten werden, kijkt het rapport naar de rol van (potentiële) opdrachtgevers en naar de rol van het platform Kunst in Opdracht in processen van Kunst in Opdracht.

De aanpak van het onderzoeksproces baseert zich op de cultuurhistorische activiteitentheorie (CHAT). CHAT is een theorie die leren conceptualiseert als een sociale praktijk die stevig gepositioneerd is in een culturele en historische context (Engeström, 2009). We vertaalden enkele inzichten uit die theorie in een workshopvorm die telkens bestond uit drie delen: "wat is" (hoe beweegt Kunst in Opdracht zich vandaag in de complexe transitie in de publieke ruimte?), een evaluatie van "wat is" (hoe zou het zich kunnen/moeten bewegen in relatie tot die transitie?) en een debat over de toekomst van Kunst in Opdracht.

In totaal vonden er vier workshops plaats rond vier begrippenparen, vastgelegd door de onderzoekers: productie & economie; virtualiteit & duurzaamheid; gebruik & beheer; burgerschap & emancipatie. Per workshop werden drie cases van kunst in de publieke ruimte besproken, in drie parallelgroepen met telkens een tafelverantwoordelijke en een groep van ongeveer acht gericht uitgenodigde (sleutel)actoren per case. Elke sessie startte met een plenaire lezing rond het thema door de zogenaamde 'dagexpert' en eindigde met een publiek debat.

De begrippenparen werden al in de offertefase bepaald door de onderzoekers. Met de vier paren probeerden de onderzoekers een zo breed mogelijk inhoudelijk en procedureel spectrum te bedekken, zonder exhaustief te willen zijn. Dat betekent dus niet dat alle mogelijke thema's aan bod kwamen tijdens de kennisdelingsmomenten. Mentale zorg bijvoorbeeld ontbrak grotendeels, of het vrije experiment in de kunst. De begrippen raakten sommige thema's bovendien slechts zijdelings aan, immaterieel erfgoed bijvoorbeeld, of landschap. Tegelijkertijd waren de begrippenparen 'smal genoeg' om de vier workshopmomenten een duidelijk, vooral inhoudelijk, karakter te geven.

LEESWIJZER

Onderzoeksvragen

De opdracht waarvan dit rapport de neerslag is, had als doel *“een praktijkgericht onderzoek Kunst in Opdracht in de publieke ruimte voor te bereiden [...] door middel van het opzetten en uitvoeren van een verkennend onderzoek waarbij de vraag naar het bepalen van een focus met concrete werkvelden en aanpak voor het praktijkgericht onderzoek centraal staan”*. Concreet waren er drie luiken:

1. de vraag naar een methodiek voor het opzetten van het verkennend onderzoek, met als inhoudelijk vertrekpunt *“Maatschappelijke transities die impact hebben op de publieke ruimte”*,
2. procesbegeleiding van het verkennend onderzoek, en
3. op basis van een analyse van het verkennend onderzoek aanbevelingen formuleren en een voorstel voor de focus (met concrete werkvelden) en de aanpak van het praktijkgericht onderzoek uitwerken.

Het gaat erom de verwachtingen, noden en ideeën van diverse stakeholders te capteren en verwerken in een analyse-van-onderuit, om op die manier draagvlak op te bouwen voor (aanbevelingen voor) een voorstel van praktijkgericht onderzoek. Dat laatste slaat op een (toekomstige) campagne vanwege het platform Kunst in Opdracht, meer bepaald een instrument waarmee transities in de publieke ruimte gekoppeld zullen worden aan concrete processen en projecten van Kunst in Opdracht (KiO). Het verkennend onderzoek tast bijgevolg het potentieel van KiO in de publieke ruimte af; het tracht inhouden en methodieken op elkaar af te stemmen en probeert gaandeweg vat te krijgen op de breedte van de transities die zich voltrekken in de publieke ruimte.

Opbouw van het rapport

Vooraf zijn er de inhoudsopgave, een korte inleiding, deze leeswijzer en de managementsamenvatting.

Het rapport situeert in het volgende hoofdstuk (→ Deel I, Hoofdstuk 1) de twaalf **cases** waaraan het verkennend onderzoek opgehangen werd. Het hoofdstuk gaat kort in op de motivatie van de cases.

Nog in hoofdstuk 1 is een kort verslag opgenomen van de studiedag die na de vier kennisdelingsmomenten plaatsvond, zowel vanuit het verkennend onderzoek als vanuit andere activiteiten van het platform Kunst in Opdracht (het zogenaamde 'stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte' – zie infra).

Het daaropvolgende hoofdstuk (→ Deel I, Hoofdstuk 2) bevat het eigenlijke corpus. Vertrekkende vanuit de **analyse** van wat er tijdens vier kennisdelingsmomenten die de cases aan een analyse onderwierpen besproken werd, bouwt de tekst aandachtspunten voor mogelijke werkvelden en werkwijzen op. Dat gebeurt aan de hand van begrippenclusters die per kennisdelingsmoment terugkomen en vanuit een aanhoudende vergelijking tussen de cases. Een uitgebreide neerslag van de tijdens de kennisdelingsmomenten verzamelde citaten, parafraseringen en inzichten bevindt zich in een bijlage. Het is de inhoudsanalyse en verwerking van de kennisdelingsmomenten, aangevuld met enkele illustraties, die het eigenlijke corpus vormt. Er ontstaan vrij naar Gilles Deleuze en Félix Guattari (2020, p.2) - 'lines of flight': verkenningen van begrippen en praktische mogelijkheden, inhouden of bouwstenen van inhouden die stilaan uitkristalliseren, inhoudelijke vectoren die samen een bepaalde richting aangeven, en zodoende diverse wijzen om met transities om te gaan die zich langzaam concreetiseren, energieën en vormen van *agency* die zich aftekenen...

Daarna formuleert het rapport **mogelijkheden tot transitie en beleidsaanbevelingen**. (→ Deel I, Hoofdstuk 3) Dat gebeurt als een toetsing van de opgebouwde inzichten inzake werkvelden en werkwijzen aan de huidige werking van het platform Kunst in Opdracht, met het huidige instrumentarium, de beleidscontext, ervaringen van en met opdrachtgevers... Het hoofdstuk actualiseert en operationaliseert de opgebouwde kennis, inzichten, bedenkingen, aspiraties en praktijken op vier vlakken: 1) toekomstige werkvelden, 2) werkwijzen (instrumentarium), 3) relaties met opdrachtgevers en aandachtspunten vis-à-vis opdrachtgevers en 4) de werking van het platform Kunst in Opdracht. Het hoofdstuk formuleert tot slot beleidsaanbevelingen.

Het laatste hoofdstuk bevat enkel een slotbeschouwing. In de bijlagen gaat het rapport in op de gehanteerde onderzoeksmethodiek en geeft het (zoals vermeld) een meer gedetailleerde neerslag weer van de kennisdelingsmomenten en de inhouden per kennisdelingsmoment. (→ Deel II, Hoofdstuk 1-2)

De bibliografie volgt achteraan.

MANAGEMENTSAMENVATTING

OPDRACHT **werkvelden en werkwijzen in functie van praktijkgericht onderzoek**

Dit rapport is de neerslag van een verkennend onderzoek dat praktijkgericht onderzoek omtrent Kunst in Opdracht (KiO) in de publieke ruimte wil voorbereiden. Het doel is het exploreren van concrete werkvelden en werkwijzen voor dergelijk praktijkgericht onderzoek. Daartoe zette de opdrachtnemer samen met het platform Kunst in Opdracht een methodiek op, om maatschappelijke transities in de publieke ruimte te verkennen in hun veelzijdige relaties tot kunst. De vraag was specifiek om de verwachtingen, noden en ideeën van diverse stakeholders te capteren en te verwerken in een analyse-van-onderuit, om op die manier draagvlak op te bouwen voor (aanbevelingen voor) toekomstig praktijkgericht onderzoek.

METHODIEK 1 **twalf cases over vier kennisdelingsmomenten met telkens inhoudelijke insteek**

Het verkennend onderzoek tastte het potentieel af van KiO in de publieke ruimte; het reflecteerde over hoe inhouden en methodieken op elkaar af te stemmen en probeerde gaandeweg vat te krijgen op de breedte van de transities die zich voltrekken in de publieke ruimte. Dat gebeurde praktisch aan de hand van vier kennisdelingsmomenten, met als inhoudelijke insteek telkens een begrippenpaar ('productie en economie', 'virtualiteit en duurzaamheid', 'gebruik en beheer', 'burgerschap en emancipatie'), en door middel van de bespreking en toekomstverkenning van drie cases van Kunst in Opdracht per kennisdelingsmoment. De casebesprekingen vonden plaats met in de case-in-kwestie betrokken sleutelactoren en experts. Zo kwam er naar boven hoe de cases verliepen, wat eruit de leren valt (en wat niet) met betrekking tot inhouden en werkwijzen, en vooral: met betrekking tot andere cases. Een studiedag diepte aansluitend de bevindingen uit en blikte vooruit, naar de toekomst van het platform Kunst in Opdracht.

METHODIEK 2 **analyse van de transcripties in twee fases**

Uit de transcripties van de kennisdelingsmomenten groeide aan de hand van een reeks termen een analyse die, geordend per kennisdelingsmoment, als bijlage bij dit rapport opgenomen is. De analyse vertakte in een web van aanknopingspunten en aandachtspunten voor toekomstige processen. Het corpus van dit rapport bevat de daaropvolgende kritische verwerking, als een tweede fase van de analyse. Het geeft, over de momenten heen, de wijze weer waarop KiO in Vlaanderen vandaag in interactie treedt met de termen die ook in de eerste fase van de analyse dienst deden ('context en actoren', 'productie en economie', 'ecologische en sociale duurzaamheid', 'beheer, documentatie en transfereerbaarheid', 'participatie, draagvlak en bemiddeling', 'samenwerking en rolverdeling', 'tijdelijkheid en termijnvisie', 'verwachtingen en haalbaarheid', 'budget' en 'beleving en ervaring', '(de autonomie van) kunst' en 'publieke ruimte'). Voor alle duidelijkheid: die analysetermen verschillen van de begrippen(paren) die aan de basis liggen van de kennisdelingsmomenten en de cases. De tekst vergelijkt cases, gekozen vanuit de begrippenparen, zoekt naar hiaten en betreft de hedendaagse productie van KiO op hedendaagse discoursen en gebruikt daarvoor een reeks begrippen.

CONCLUSIE **koppeling van de resultaten aan de werking van het platform Kunst in Opdracht**

Een volgende fase van de verwerking koppelde de bevindingen uit de tweetrapsanalyse aan de huidige werking van het platform Kunst in Opdracht, in een zoektocht naar concrete voorstellen wat betreft toekomstig praktijkgericht onderzoek. Dat kristalliseerde in uitspraken over transities in relatie tot:

1) **mogelijke werkvelden**

Als mogelijke werkvelden kwamen vooral 'beheer', (de geleefde dimensie van) 'tijd' en 'toekomstgerichtheid' naar voren, en in mindere mate 'zachte waarden'. Meerdere als insteek in het verkennend onderzoek gehanteerde begrippen vertaalden zich uiteindelijk niet zozeer in werkvelden als wel in bijzondere aandachtspunten: 'processen en creatie', 'budgetten', 'soevereiniteit' en 'bemiddeling'.

2) **de relatie met (potentiële) opdrachtgevers**

KiO legt inhoudelijke connecties met de thema's waarmee opdrachtgevers bezig zijn, zorgt voor zichtbaarheid van die thema's en geeft sectoren een menselijk gezicht, KiO bouwt gemeenschappen op, agendeert grondgebonden transities, en zet de doorwerking van bepaalde thema's doorheen diverse gelederen van lokale en bovenlokale overheden in gang. KiO initieert waardevolle samenwerkingen, pikt dynamieken op, diept ze uit, onderzoekt ze en gaat – vaak omdat ze interageert met aspecten van het dagelijks leven – in gesprek met niet-kunstkenners. KiO behartigt op evenveel manieren de publieke ruimte. Elke transitie kan gekoppeld worden aan een kunstproject.

3) **werkwijzen**

Het welslagen van de hierboven vermelde interacties en vormen van meerwaarde hangt niet enkel af van de betrokken kunstenaars. Er is nood aan een klimaat van bemiddeling, uitwisseling en draagvlakopbouw. Kunstenaars hebben tijd en ruimte nodig, juist om inhoudelijk te kunnen verkennen en om partnerships op te bouwen. Daarnaast is het noodzakelijk om via het faciliteren van een onderzoeksfase beter in te schatten wat er postproductie allemaal vereist is om een project van KiO te doen slagen over de lange termijn. Dat alles hoeft niet te betekenen dat procedures de facto zwaar en log worden.

4) **de rol van het platform Kunst in Opdracht**

Doorheen het onderzoek wordt het platform Kunst in Opdracht unaniem als een enorme meerwaarde voor het veld ervaren. Een sterk uitgebouwd platform kan zware processen opvangen en transities ondersteunen. Door het beperkte aantal vte's is het platform Kunst in Opdracht vandaag echter verplicht om eerder receptief en dus minder onderzoekend of in de diepte te werken. Om de wisselwerking met transities te doen slagen, is er nood aan ondersteuning van kunstenaars en aan matchmaking-in-het-algemeen. Hoewel er op korte termijn winst te boeken valt met klankbordgroepen en het verzamelen van best practices (die moeten uiteraard ook verwerkt *kunnen* worden), is een toename van het aantal vte's noodzakelijk.

De beleidsaanbevelingen die uit het rapport volgen, laten zich als volgt samenvatten:

1. **Zorg voor stimulerende condities om Kunst in Opdracht werkelijk te laten interageren met transitie en met de publieke ruimte**
2. **Laat een diversiteit aan kunstpraktijken floreren en geef die praktijken de ruimte om vragen te stellen en situaties te exploreren**
3. **Creëer de ruimte om de samenwerking met opdrachtgevers verder te verkennen en uit te werken**
4. **Respecteer het ritme van Kunst in Opdracht, de ritmes van de transitie én die van de situaties waarin Kunst in Opdracht terechtkomt**
5. **Laat toe dat de beheerskwestie al vroeg in een proces aan bod kan komen**
6. **Ga bewust om met participatie**
7. **Zet in op een duidelijke cross-sectorale ambitie**
8. **Laat ‘beheer’ en ‘tijd’ uitgroeien tot echte werkvelden**
9. **Zorg voor het degelijk documenteren van praktijken**
10. **Werk een (financieel) groeipad uit voor het platform Kunst in Opdracht**

1. BEHANDELDE CASES

Het onderzoek werd opgehangen aan vier kennisdelingsmomenten die elk drie cases van Kunst in Opdracht (KiO) behandelden. Dit hoofdstuk somt die cases op, voorziet ze van een **motivatie** (waarom werd tijdens dat kennisdelingsmoment juist die case behandeld?) en licht het wezen van de cases in grote lijnen toe. Daarnaast situeert dit hoofdstuk de vier kennisdelingsmomenten op inhoudelijk vlak.

SELECTIE VAN DE CASES (en de deelnemers aan de kennisdelingsmomenten)

De selectie van de cases gebeurde in verschillende stappen. Het platform Kunst in Opdracht (KiO) maakte een longlist; de onderzoekers probeerden die cases te koppelen aan de op voorhand vastgelegde begrippenparen – ‘productie en economie’, ‘virtualiteit en duurzaamheid’, ‘gebruik en beheer’, ‘burgerschap en emancipatie’ – om tot een shortlist te komen. De onderzoekers voegden ook andere cases toe aan de shortlist, i.e. cases die niet tot de ‘officiële’ KiO-poule behoren. De onderzoekers zetten de shortlist uiteen in een matrix met de volgende criteria om de uiteindelijke keuze te onderbouwen. Uiteindelijk speelde ook de beschikbaarheid van de sleutelactoren, met name de kunstenaars, mee in de definitieve selectie:

- uitgevoerde cases en niet-uitgevoerde cases
- verschillende ingangen m.b.t. het begrippenpaar in kwestie, bijvoorbeeld ‘gebruik’ dat centraal staat, of ‘beheer’ dat extra aandacht kreeg
- diversiteit qua kunstpraktijken
- relatie tot de publieke ruimte
- diverse netwerken van actoren
- diverse ruimtelijke contexten (stad, platteland, water ...) en een geografische spreiding
- een eventuele eigen logica per kennisdelingsmoment, bijvoorbeeld een verdeling ‘tijd - tijdelijkheid - permanentie’ bij het begrippenpaar ‘gebruik en beheer’
- de kans op het ontstaan van een boeiend gesprek tussen de diverse cases tijdens elk kennisdelingsmoment
- garanderen van voldoende projecten uit KiO-poule, ook pilootprojecten (omdat daar qua proces sowieso veel over te vertellen is door de sleutelactoren), een case uit de Meesterproef van het Team Vlaams Bouwmeester...

Na de selectie van de cases volgde een zorgvuldige selectie van (potentiële) deelnemers aan de kennisdelingsmomenten (zie bijlage 1).

KENNISDELINGSMOMENT 1: 'PRODUCTIE EN ECONOMIE'

Nieuwe kunstprojecten kunnen een context vinden in (voormalige) industriële gebieden in expliciet 'economische' plekken dus omdat juist daar nieuwe publieke ruimte geproduceerd wordt. Dergelijke contexten zijn historisch economisch, maar niet zelden ook 'actueel economisch', omdat ze ontwikkeld worden door private partijen of via publiek-private samenwerkingen. Maar niet alleen de fysieke plaats van een kunstwerk kan verwijzen naar 'economie', ook het model aan de hand waarvan het kunstwerk in kwestie tot stand komt, verhoudt zich telkens tot 'economie' en 'productie'.

De productie van kunst én de productie van publieke ruimte zijn vandaag onderhevig aan veranderingen, bijvoorbeeld doordat de nadruk ofwel al te zeer ligt op speculatie en 'financialisatie', of er juist nieuwe of alternatieve economische modellen ontwikkeld worden, zoals de coöperatie. Daarenboven: productie, zeker in de stedelijke omgeving, is een actueel thema. Via het circulaire (her)gebruik van bouwmaterialen, allerlei initiatieven in de deeleconomie en een klemtoon op de korte keten (niet in minst met betrekking tot voedselproductie), komen productieprocessen weer dichterbij de burger te staan. Bovendien vervagen de grenzen tussen wonen en werken.

Hebben die en nog vele andere mogelijke ontwikkelingen gevolgen voor de productie van kunst? Wat houdt kunstenaars bezig in verband met economische vraagstukken? En welke inspiratie heeft het begrippenpaar 'productie en economie' te bieden voor de kunst? Of omgekeerd: welke (ongekende) impulsen biedt kunst aan transitie met betrekking tot productie en economie?

DEEL 1: WAT IS

Hoe is het kunstproject in interactie getreden met thema's productie en economie in de publieke ruimte?

1. begrippenpaar publieke ruimte

waar tot publiek domein maken (erfgoed) van een voormalige economische site

begeleiden van proces van stadvernieuwing - grote nood aan publieke ruimte binnen dergelijk groot project

begeleiden van proces van stadvernieuwing - grote nood aan publieke ruimte binnen dergelijk groot project

uiterst toegankelijk project VS parichialisering (m.b.t. 'verenging' van de doelgroep)

Publieke ruimte als tussenruimte in economische transitie. Vanaf begin duidelijk dat het project een beperkte levensduur heeft. TK

EL: vraag omtrent beheer van de publieke ruimte

Het wit verven is mooi om voor de buurt 'een blanco blad' te creëren; street art is vorm van expressie en communicatie en geeft kleur aan de buurt; daarnaast was 't gedeeltelijk behouden van wat groen hier anders ook mooi geweest, vooral belangrijk in een urbane context; ev. een ruimte met gevelgroen of zo, ook nuttig i/v temperatuur

essentie is al dat er idd een publiek toegankelijke ruimte gecreëerd werd (ontmoetingsruimte + passage) proficiat!

TR: Hoe dynamiek op sociaal vlak op deze plek voor toekomst behouden na verdere fase van masterplan

EL: principe herhalen en aan gemeenschap geven en hier varianten op verzinnen door kunstenaars/architecten

Hoe not

Klink in de bal knop om eerst vervolgens op vervolgens in

Hoe in t

Voeg post-its wat reeds ver

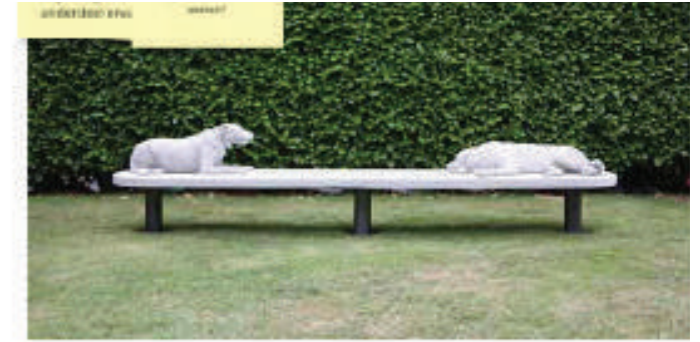
Voeg post-its over de case,



turnova.com



https://www.turnhout.be/stadsdeel/Turnova



4. actoren

Kunstenaar + ontwerper, Stad Gert, AG 2018 (nu regents, Team Vlaams Bouwmeester, bemiddelaar, projectontwikkelaars,

KL: interactie met publiek en organisaties ter plekke

Hoe is de samenwerking tussen Sarah en Roberta tot stand gekomen? Wat was de taakverdeling tussen hen? TK

2. kunst

meesterproef via Team Vlaams Bouwmeester

idee van een 'wit blad' - niet ingevulde ruimte of 'traject' tussen de wegen, welke...

tijdelijkheid en permanente vernieuwing als deel van het concept

beeldende kunst VS straatart: diverse registers van kunst (na elkaar)

1. begrippenpaar publieke ruimte

bij de twee... binnen decreet-subsidies?

rol van kunst in ontwikkelingsproject: commerciële meerwaarde creëren of maatschappelijk?

gedeelde ruimte maken voor betrokkenen: goed voor project, goed voor gemeenschap, goed voor publieke campagne, goed voor de ruimte...

kniepunt: niet te negatief zijn, er zijn altijd 'gemiste' actoren. Er zijn ook veel positieve zaken te benoemen.

in context van projectontwikkeling mag kunstbudget geen kwestie zijn; nooit te duur

marc: gemiste kansen: weinig inspiratie vanuit kunstencampus, geen overtuiging bij bestuur, geen interesse bij ontwikkelaars...

integrat in het ontw proces gebeurt proces

geen du 'kunst' e trajecto en met maal kwe

kunstbudget wordt in begin bepaald, maar betekent niet dat het dan moet starten. Wanneer is het goede moment? Moment goed kiezen in gehele timing. SD: juist om het in proces mee te nemen, om het over publieke ruimte te hebben, belangrijk om van bij begin mee te starten.

er liggen kansen voor de organisaties die naar de site verhuizen, om de site/publieke ruimte/kunst daarin te activeren.

is 'misgelopen' in 2013: alles op pauze gezet. project 'herdaan' nav financiële crisis. college was onbestuurbaar. -> complexiteit en traagheid hebben kunstproject parten gespeeld.

kunstbudget is ondertussen door communicatie-acties opgesoupeerd.

het is nooit te laat (onder het motto: beter laat dan nooit - je krijgt dan ook andere kunstprojecten)

kunst en het debat errond kan katalysator zijn voor de stad en het project

festival - die publieke ruimte als - je ziet daar t de publieke te stad - verstijgen - eren! locaties en?

actoren

eensgezindheid over betekenis en rol van is kunst een

2. kunst

te hoog gemikt en kunst werd discussie die apart niet-betro

3. context

agenda's ambities en budgetten - open communicatie

JB: druk vanuit publiek had misschien gewerkt?

Rehberger kende het kader!

JB: voor die prijs: 'landmarke'!

AVG: condities aan begin? Was er kader?

infrastructuur + water

grens van twee provincies (bovenlokale schaal) context + kunstwerk

tussen twee heeft verschillende gemeenten.

Katrien Laenen

OR: zien we het niet te romantisch in VL? in NL: nuchterder.

wat is relatie tussen ambitie en budgetten, in wereld met achterdocht?

JB: i haalba zit in

RQ: je moet openstaan voor verrassingen met kunstopdracht (domein verbeelding)

fonds nodig!

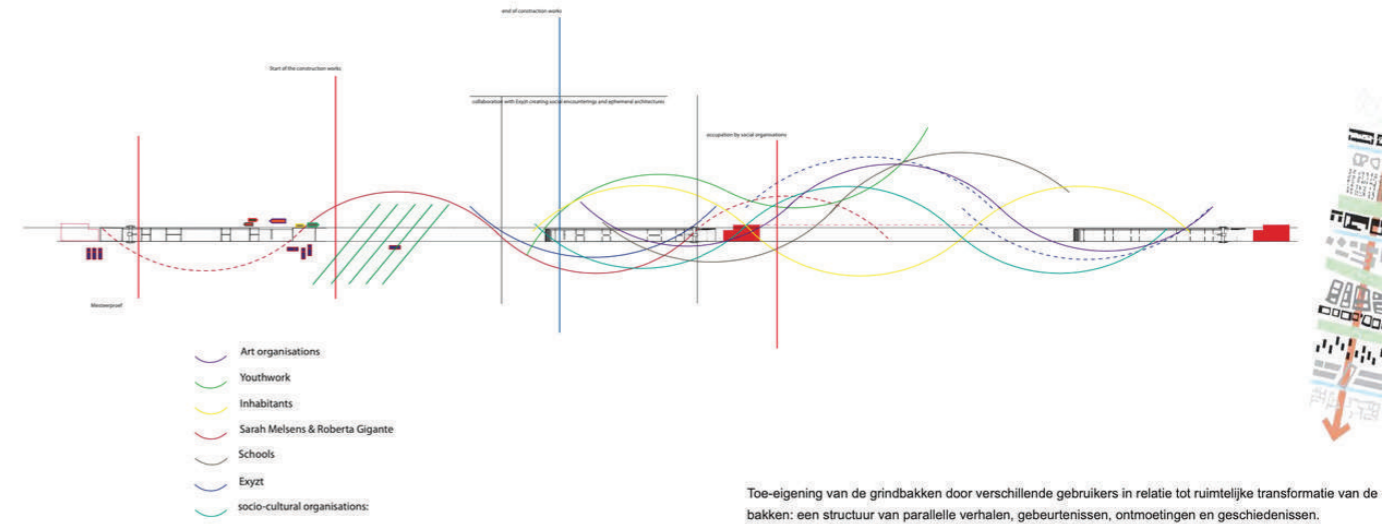
TITEL: **USE ME**
 KUNSTENAARIS: **Roberta Gigante & Sarah Melsens**
 OPDRACHTGEVER: **AG SOB (Vandaag Sogent)**
 LOCATIE: **Gent, Dok Noord**
 GEREALISEERD? **ja (2012)**
 MOTIVATIE: Het gaat om een **economische context** – zowel historisch als via een veelal op wonen gerichte stadsontwikkeling – in een (voormalig) havengebied, en de vraag hoe met een dergelijke context kan omgegaan worden. Het is een case die voortkomt uit de **Meesterproef**.

De Stad Gent ontwikkelt de site Oude Dokken, gelegen net ten oosten van het stadscentrum, als een woonzone en gemengd economisch gebied, om zo aansluiting te vinden bij het centrum. De stad tracht de aanwezige karakteristieken van het oude havengebied waar mogelijk te bewaren. Elementen zoals de betoncentrale, de gele en blauwe kraan, evenals de betonnen grindbakken (aan Dok Noord) zijn er onlosmakelijk mee verbonden.

USE ME van Roberta Gigante en Sarah Melsens kwam tot stand in het kader van de Meesterproef 2010 (vanuit het Team Vlaams Bouwmeester), die plaatsvond in Gent. De grindbakken, gezien als een intermediair tussen verleden, heden en toekomst, werden door de kunstenaar en ontwerper ingezet als een instrument dat de stedelijke transformatie van de oude dokken registreert en valoriseert. Toegankelijkheid en multifunctionaliteit staan centraal in het project. Door een eenvoudige geste, namelijk het aanbrengen van een witte, reflecterende verflaag over het beton, hebben Roberta Gigante en Sarah Melsens de plek zichtbaarder gemaakt.

Aanvankelijk dragen de grindbakken een idee van permanente transformatie in zich. Diverse registers van kunst volgden elkaar effectief op. Uiteindelijk echter werd één groep dominant wat betreft het gebruik, want tegenwoordig overheerst de graffiti. *USE ME* kwam op de wereld als een tijdelijke interventie om de publieke ruimte in de nieuwe stedelijke ontwikkelingszone te activeren. Anno 2020-21 verschuift de aandacht naar de publieke ruimte rond de grindbakken en zullen de grindbakken plaats maken voor de voet van de *Verapazbrug*.





Toe-eigening van de grindbakken door verschillende gebruikers in relatie tot ruimtelijke transformatie van de bakken: een structuur van parallelle verhalen, gebeurtenissen, ontmoetingen en geschiedenissen.



TITEL: **ZONDER TITEL** (verderop wordt naar de case verwezen als 'Turnova')

KUNSTENAAR(S): **Alberto Garutti**

OPDRACHTGEVER: **projectontwikkelaar /stad Turnhout**

LOCATIE: **Turnova (Brepolsite), Turnhout**

GEREALISEERD? **nee**

MOTIVATIE

Turnova heeft te maken met de **productie van publieke ruimte**, en met de economie achter die productie (via een publiek-private samenwerking). Dat de case niet gerealiseerd werd, kan iets bij brengen over het productieproces van kunst.

Met de ontwikkeling van de *Turnovasite*, de site rond de voormalige drukkerij *Brepols*, ontstaat een volledig nieuw stadsdeel in het hart van de Turnhoutse binnenstad. Naast de architecturale, maatschappelijke, commerciële en functionele meerwaarde die het project zal genereren, wenste het stadsbestuur de site ook een bijzondere artistieke uitstraling te verlenen. Alberto Garutti werd uitgenodigd om er een beleevingsproject te ontwikkelen. In zijn oeuvre verbindt Garutti monumentaliteit met een grote stedelijke en sociale verwevenheid.

De karakteristieken van Garutti's werk sluiten aan bij de ambities van de opdrachtgever om enerzijds in te spelen op de grootschaligheid van het project – met het ontwikkelen van een baken voor de stad – en anderzijds gevoelig te zijn voor de sociale en demografische realiteit van de site en de stad. Voor het concept concentreerde Garutti zich op het nieuwe plein en de relatie die het aangaat met zijn omgeving en gebruikers.

Met de ontwikkeling van de *Turnovasite* wordt nieuwe publieke ruimte 'gemaakt', via een publiek-private samenwerking. Kunst zorgt dan voor de zachte waarden, terwijl er met betrekking tot stadsvernieuwing in het algemeen ook het gevaar bestaat dat kunst ingezet wordt als façade, geïnstrumentaliseerd als het ware, om een proces van gentrificatie aanvaardbaar te maken. Het project van Alberto Garutti is nooit gerealiseerd omdat de verwachtingen over kunst van het stadsbestuur en de projectontwikkelaar te ver uit elkaar bleken te liggen. Dat het stadsontwikkelingstraject zelf moeizaam uit de startblokken geraakte en de transitie van de site langer duurde dan gepland, werkte het artistiek bemiddelen omtrent het voorstel van Garutti niet in de hand.



1.1.3.

THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM

TITEL: **THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM**

(in de tekst soms verkort The Banks')

KUNSTENAAR(S): **Tobias Rehberger**

OPDRACHTGEVER: **lokaal bestuur Bornem en het Agentschap Wegen en Verkeer**

LOCATIE: **2^{de} Scheldebrug, Bornem-Temse**

GEREALISEERD? **nee**

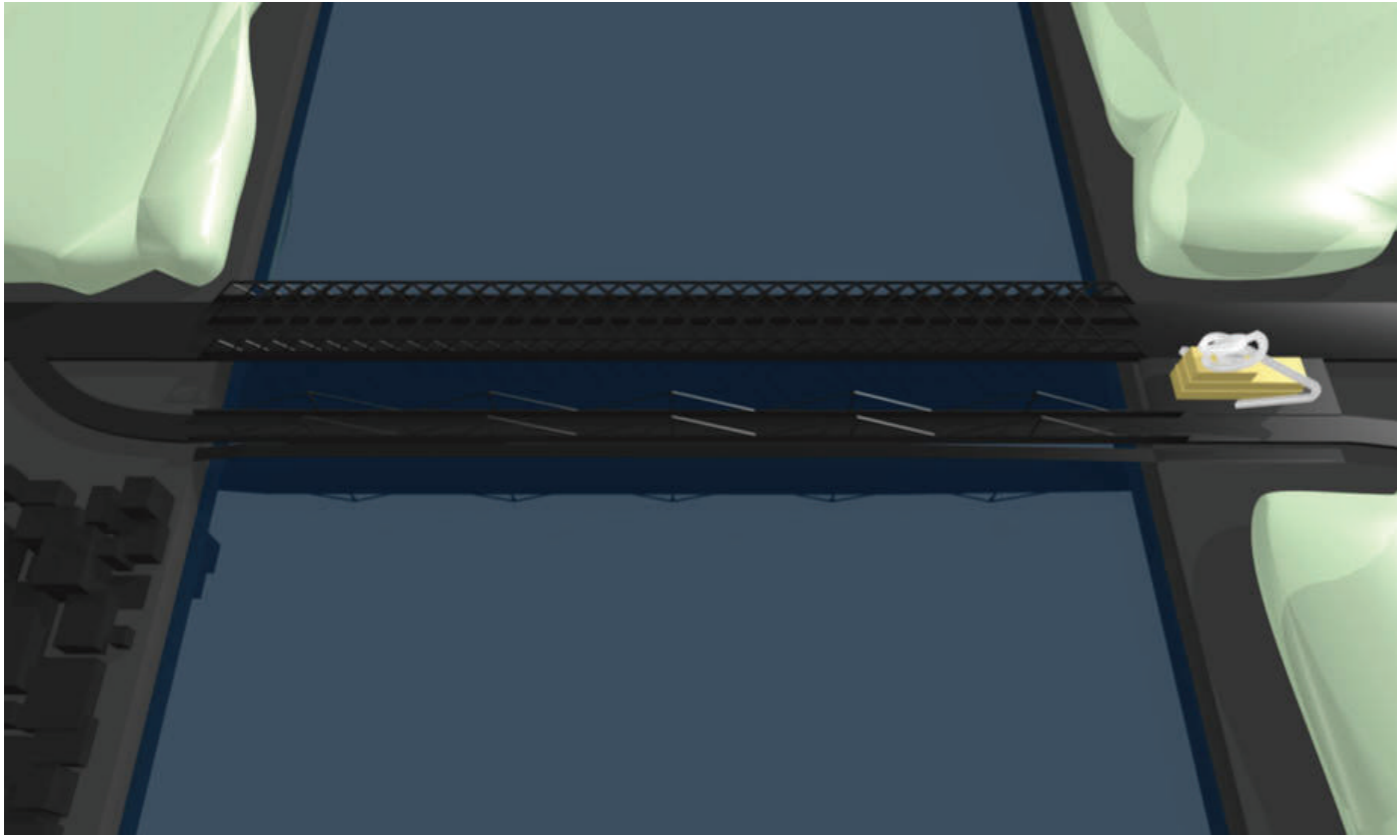
MOTIVATIE: Bij de case van Tobias Rehberger springt het grote **ambitieniveau**, van de opdrachtgever en de kunstenaar, eruit. **The Banks kon niet gerealiseerd worden omwille van budgettaire redenen**, wat van betekenis is voor de economie van de kunst-in-opdrachtpraktijk.

De opdracht bestond erin om een kunstwerk te maken dat als landmark zou fungeren voor wie de provincie (Antwerpen of Oost-Vlaanderen, al naargelang de rijrichting) binnen komt. Het zou zich verhouden tot de nieuwe brug (van Laurent Ney) en de oude brug zonder ermee in concurrentie te treden. De aandacht werd gevestigd op het contrast tussen de twee Schelde-oeveren: Temse met een meer stedelijk versus Bornem met een meer landelijk karakter. Er werd voor geopteerd om met de Duitse kunstenaar Tobias Rehberger samen te werken. Die verwijst in de titel van het werk naar een quote van Martin Heidegger (uit de Engelse vertaling van zijn beroemde naoorlogse tekst *Denken Bauen Wohnen*), over oeveren die pas dan verschijnen wanneer er een brug is die ze verbindt. Door het woordje 'not' toe te voegen aan het citaat duidt Rehberger de intrinsieke kwaliteiten van de oeveren als oeveren (met elk hun eigenheid) aan.

Het werk van Rehberger, dat zich situeert op de grens tussen het museale en het functionele, heeft niet alleen grote esthetische kwaliteiten: het slaagt er ook in om voor de toeschouwer de complexiteit van een plek en haar specifieke context te ontsluiten. In het voorstel van Tobias Rehberger werkt het dienstgebouw als een sokkel voor een 'uitzichtpad', dat zich in een expressieve beweging tussen de oude en de nieuwe brug ontwikkelt en beide met elkaar verbindt. Om het sokkelkarakter van het dienstgebouw te versterken, volgden de opdrachtgevers de instructies van de kunstenaar en werd een zwarte pleisterlaag op de gevels aangebracht, die zou contrasteren met het witte, glimmend gelakte metaal van de kronkelende constructie die Rehberger wilde aanbrengen.

Het uitzichtpad van Rehberger, dat een boeiend voorbeeld had kunnen zijn van een ambitieus kunstproject dat zich ent op een belangrijke infrastructurele drager, kon uiteindelijk om financiële redenen niet worden gerealiseerd. Enkel de zwarte pleisterlaag op het dienstgebouw geeft – voor diegenen die het weten – de oorspronkelijke artistieke ambities weer.





KENNISDELINGSMOMENT 2: 'VIRTUALITEIT EN DUURZAAMHEID'

Kunst in de publieke ruimte hoeft niet altijd tastbaar of duurzaam te zijn (in de traditionele zin van het woord): ook kunstwerken die efemer of virtueel van karakter zijn, kunnen kritische vragen oproepen, aanzetten tot ontmoeten, of publieke ruimte 'maken'. Kunst kan ook in een virtuele ruimte plaatsvinden, of er ten minste bijzondere verbanden mee aangaan. Zelfs los van een expliciet virtuele (online) context is kunst vandaag 'relationeler' dan ooit.

Duurzaamheid en klimaat zijn dé thema's van vandaag. Ruimtelijke kwesties bijvoorbeeld over bebouwde versus open ruimte zijn alomtegenwoordig. Het is voor de hand liggend dat kunstprojecten aansluiten bij die thema's, er kritische vragen bij stellen en/of een plek in de voorhoede opnemen met betrekking tot het 'aanpakken' van de thema's in kwestie. Hetzelfde geldt voor de domeinen technologie en nieuwe (virtuele) media: ze kunnen inspirerend werken of juist uitnodigen tot het maken van kritische kanttekeningen.

Of betekent duurzaamheid vooral 'zorgen voor', en kan een kunstwerk precies dát uitlokken? Gaat de ouderwetse definitie van een publieke ruimte als een de facto 'duurzame' ruimte nog op? Welke plekken verdienen het om verduurzaamd te worden?

Zowel praktijkvoorbeelden van kunst in opdracht in de open ruimte als in een stedelijke en zelfs virtuele context, spelen daarop in. In de kunstpraktijk vinden we zowel voorbeelden die de ene keer flirten met de wetenschap en de andere keer met nieuwe virtuele of andere manieren om een publiek te betrekken. Daarbij komen aspecten van duurzaamheid zowel impliciet, als expliciet aan bod.



DEEL 1: WAT IS

Hoe is het kunstproject in interactie getreden met thema's virtualiteit & duurzaamheid in de publieke ruimte?

1. begrippenpaar publieke ruimte

visioen van een bewustzijn rond ecologie en duurzaamheid

concrete link tussen een - publieke - virtuele ruimte die verbonden en een fysieke ruimte (het Atelier van de Bouwmeester)

breidte van denken en handelen naar een omvangrijk ontwerp naar voor denken en handelen maar gemeenschap voorop staan - van bestemmingsbestemming naar bestemmingsbestemming

publieke ruimte is (ook) een plek waar we kennis en ervaringen delen - de virtuele ruimte (als publieke ruimte) is daarvoor interessant en geschikt

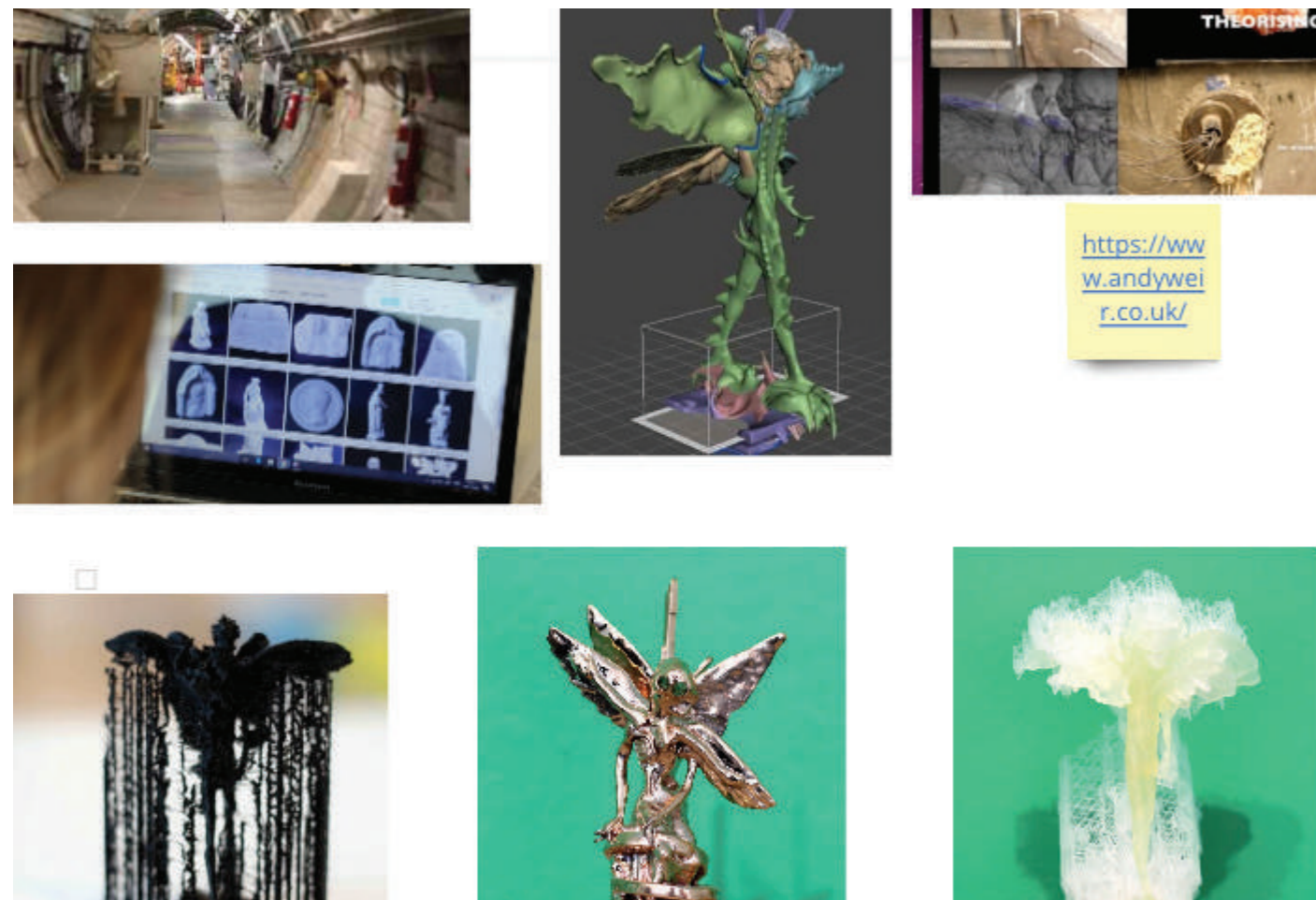
aanzet voor commons

virtuele ruimte is publieke ruimte

aanzetten tot dialoog: vlog en site om mensen rond de tafel te brengen

belang van het relationele element: virtuele ruimte is niet neutraal

ele te is bit raal de batterij van de smartphone



make a short summary of what was told and make a summary poster

1. concepts of public space

verschillende ruimtes verbinden door diagram van begraven figuurtjes

Mythes en legendes om het verhaal verder te laten gaan

stilstaan bij hoe toekomstige generaties de figuurtjes gaan vinden, is niet alleen het figuurtje maar ook het gevaarlijke element

4. actors

2. art

taalbarrière Engels

1.2.1. TEKENEN IN VLASSEN BROEK

TITEL: *TEKENEN IN VLASSEN BROEK* of, met de volledige titel, *'TEKENEN'. EEN GETEKEND VERHAAL OVER DE BROEK, BROEKKANT EN VLASSEN BROEK AAN DE SCHELDE* (in de tekst soms verkort *Tekenen'*)

KUNSTENAAR(S): Wapke Feenstra

OPDRACHTGEVER: Waterwegen en Zeekanaal NV in samenwerking met de stad Dendermonde en het Team Vlaams Bouwmeester

LOCATIE: gecontroleerd overstromingsgebied Vlassenbroek-Dendermonde

GEREALISEERD? ja (2014-15)

MOTIVATIE: Duurzaamheid vindt in het geval van *Tekenen* een weg via een zachte insteek. De case verzamelt tekeningen en verhalen van derden, en bouwt op die manier een **gemeenschap** op van zorgdragers. Zodoende brengt *Tekenen* een gebied op een heel andere, minder tastbare manier in kaart.

Wapke Feenstra realiseerde een artistiek project voor het gecontroleerd overstromingsgebied *Vlassenbroek*, waar het *Sigmaplan* van kracht is. Dat laatste heeft tot doel Vlaanderen beter te beschermen tegen overstromingen, kwetsbare ecosystemen te herstellen en recreanten in het gebied te onthalen.

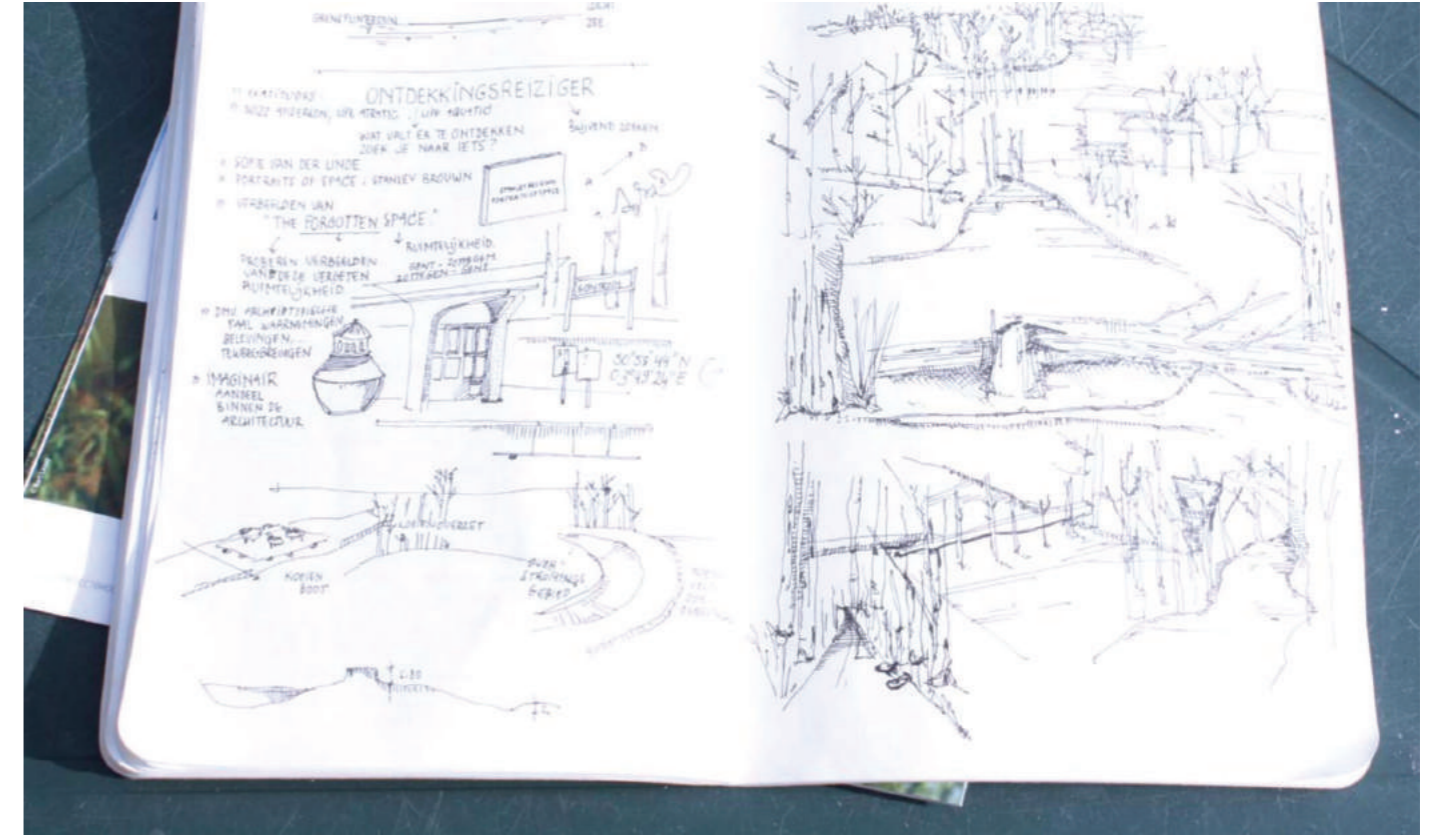
De inrichting van een dergelijk overstromingsgebied heeft een verregaande invloed op het dagelijks leven van de dorpsbewoners. De kunstopdracht werd als een voorbeeldproject door de toenmalige kunstcel (het huidige platform Kunst in Opdracht) geïnitieerd. Het doel ervan was om in de toekomst, in het kader van grote infrastructuurwerken, andere modellen dan de klassieke monumentale benaderingen te kunnen aanreiken, omdat juist die een meerwaarde kunnen zijn voor de publieke ruimte.

Wapke Feenstra bekijkt het landschap als een bron van culturele productie. Bij wijze van vooronderzoek nam ze een reeks interviews af van de bewoners. Het project zelf ontwikkelt zich over drie jaar. Rode draad is het tekenen. Terwijl ingenieurs de toekomst van het gebied uittekenen, legt Feenstra in de zomer van 2014 met kunstenaars en bewoners zowel de herinneringen aan het verdwijnende landschap als de huidige veranderingen in tekeningen vast. Ook de geologische samenstelling van de ondergrond wordt getekend. De vormgeving van een nieuwe uitkijkpost wordt in overleg met de natuurverenigingen aangezet door middel van schetsen.

Een tiental bewoners gaf opdrachten aan professionele kunstenaars. Die kunstwerken, in feite gerealiseerd binnen de opdracht van Wapke Feenstra, bevinden zich zowel bij de bewoners thuis als in het stedelijk museum van Dendermonde. Het Stedelijk museum heeft ze geïnventariseerd en neemt het beheer op zich. De opdrachten/werken vormen een spoor van verbeelding en herinnering in relatie tot het gecontroleerd overstromingsgebied.

Alle tekeningen kwamen samen in een boek, *Vlassenbroek Broekkant: A Schelde Riverscape*, en een digitale presentatie, die eind 2015 feestelijk overhandigd werden aan alle deelnemers en geïnteresseerden.





1.2.2. PAZUGOO

TITEL:	PAZUGOO
KUNSTENAARIS:	Andy Weir
OPDRACHTGEVER:	ontwikkeld in samenwerking met Z33 Huis voor Hedendaagse Kunst, Design & Architectuur in Hasselt en NIRAS (Nationale instelling voor radioactief afval en verrijkte splijtstoffen)
LOCATIE:	Mol en Dessel
GEREALISEERD?	voortgaand (2016-)
MOTIVATIE:	Duurzaamheid is in meerdere betekenissen van het woord aanwezig via de idee van lange-termijnopslag van nucleair afval . De case behandelt iets wat zich niet gemakkelijk publiek laat bespreken en wat op zich moeilijk te bevatten is (i.e. quasi-virtueel lijkt).

Het betreft onderzoek en prototypes. *PAZUGOO* is de naam van een verzameling van 3D-geprinte demonen, die fungeren als 'markers' voor de diepe geologische opslagsites voor radioactief afval. Het werk ontleent die naam aan *Pazuzu*, de Babylonisch-Assyrische demon van het stof en de besmetting, en aan het Engelse 'gooey' ('kleverig'), wat verwijst naar de hedendaagse fabricagewijze van de beeldjes. Het maken van de *Pazugoo's* gebeurt via een reeks van processen en collectieve workshops geleid door de kunstenaar. Tijdens de workshops worden bestaande figuren – meer bepaald: vrij verkrijgbare 3D-files op basis van gescande beeldjes – bewerkt tot ze voldoen aan de specifieke Pazuzumorfologie (een figuur met veel vleugels, met één hand in de lucht). Op die manier kan *PAZUGOO* telkens een lokaal kantje krijgen, door bijvoorbeeld te vertrekken van plaatselijke heiligen, martelaars of folklorefiguren.

De resulterende hybride objecten, die nu musea en galerijen gaan bewonen, werken als indices voor een ondergronds deel van het project. Dat laatste betreft heel concreet de ondergrondse opslagzones voor radioactief afval; er worden daar daadwerkelijk beeldjes begraven.

In tegenstelling tot andere voorstellen die opslagsites voor radioactief afval 'aanduiden', benadrukken de in de ondergrond geplaatste objecten de materialiteit van het afval, als deel van een 'ecologie van de toxiciteit'. Het werk gebruikt dus fictie als een methode om geschiedenis en de verre toekomst ('deep time') met elkaar te verbinden.





1.2.3. ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING

TITEL: *ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING* (in de tekst soms verkort als 'On Radical Ecology')

KUNSTENAAR(S): Johan Grimonprez

OPDRACHTGEVER: Team Vlaams Bouwmeester

LOCATIE: online (gelinkt aan het **Atelier Bouwmeester**, Brussel)

GEREALISEERD? voortgaand (2013-)

MOTIVATIE: De **virtualiteit** is als het ware in de case ingebakken, omdat *On Radical Ecology* in hoofdzaak een **vlog** is. Bovendien is **duurzaamheid** expliciet het **thema** van de vlog. De case maakt daarnaast een connectie met een 'reële' ruimte.

Het onderzoeksproject *On Radical Ecology* tast de raakvlakken af tussen ecologie, architectuur en kunst en neemt de vorm aan van een vlog of video-weblog. De website is onderverdeeld in een zestal categorieën, waaronder biotectuur, guerrilla-tuinieren en transitiesteden. Vanuit die thema's ontwikkelt Grimonprez een heterogeen denken, een media-archeologie gevoed door wat er leeft op het internet. Het onderzoek heeft dus geleid tot een 'WeTube-o-theek', een steeds aangroeiende verzameling podcasts, online tv-fragmenten, blogs en YouTube-films die voor iedereen online toegankelijk is.

Het archief wordt op zijn beurt een onderzoeksinstrument voor architecten en kunstenaars, voor beleidsmakers en opdrachtgevers, en voor allen die in de toekomst steeds vaker met ecologische vraagstukken zullen worden geconfronteerd.

Het woord 'gardening' uit de titel van het project verwijst naar de tuin als ontmoetingsplaats, maar ook naar de gedeelde biosfeer. De tuin heeft bovendien zorg en aandacht nodig om tuin te blijven. Tegelijkertijd werkt de tuin als een metafoor voor de hele vlog. Die laatste heeft immers eveneens allerlei hoekjes en kantjes waar de bezoeker zich kan in terugtrekken.

Uniek is de link met het Atelier Vlaams Bouwmeester in Brussel. Het project heeft altijd (ook) als doel gehad het Atelier, als stedelijke en publieke vitrine van het Team Vlaams Bouwmeester, op de kaart te zetten. Tegelijkertijd speelt Radicale Ecologie in op thema's die onder de titel 'Ruimte maken voor mens en natuur' het Vlaams bouwmeesterschap erg zijn gaan bepalen, met name in de periode 2016-2020.





KENNISDELINGSMOMENT 3: 'GEBRUIK EN BEHEER'

Net zoals gebouwen, straten en pleinen moeten ook kunstwerken in de publieke ruimte beheerd worden. Klassieke standbeelden zijn meestal gemaakt uit duurzame materialen en krijgen idealiter af en toe een opfrisbeurt. Het beheer ervan gebeurt of wordt vergeten, maar het behoort tot het terrein van het 'gekende'. Hedendaagse kunstwerken daarentegen laten zich soms moeilijker beheren, maar juist in dat beheer – in de zorg die het werk als het ware uitlokt – kunnen nieuwe relaties tussen kunstwerk, publiek en publieke ruimte schuilen.

Kunst in de publieke ruimte is daarnaast in staat om de verbeelding wat betreft het gebruik van de publieke ruimte – of in bepaalde gevallen van het kunstwerk zelf – te triggeren. Of sterker nog, om betrokkenheid en performativiteit te genereren en dus om relaties met contexten en actoren te laten verschuiven doorheen de tijd. Misschien is publieke ruimte niet zomaar een statisch gegeven, maar wordt ze telkens gecreëerd doordat mensen er actief bezig zijn, al dan niet daartoe aangezet door kunstwerken?

Kunst in Opdracht in de publieke ruimte raakt aan diverse maatschappelijke domeinen en schept daardoor mogelijkheden voor alle betrokken actoren, ook de gebruikers, om zich bepaalde veranderingen toe te eigenen. Dat kan gaan over deelpraktijken en nieuwe beheersvormen in relatie tot gebouwen, gronden, diensten, energie, voedsel, enzovoort... In een dergelijke democratisering van de leefomgeving schuilt ook een gevaar, namelijk de wens of hoop bij (hogere) overheden dat 'de commons het wel zullen oplossen'. Met betrekking tot het beheer van de publieke ruimte kan dat geïnterpreteerd worden als het afschuiven van verantwoordelijkheid op het publiek.

Hoe kunst omgaat met tijdelijkheid én permanentie, of ze wakker ligt van bottom-up én top-down benaderingen van zowel beheer als gebruik: het zijn die aspecten die de thema's 'gebruik' en 'beheer' relevant maken met het oog op de urgenties van vandaag die een impact zullen hebben op de publieke ruimte van morgen. Kritische vragen worden niet geschuwd, evenmin als schijnbaar utopische voorafnames op een andere toekomst.

1. begrippenpaar publieke ruimte

zeer stimulerend om het gebruik van een plek anders te bekijken, kan op heel diverse locaties worden ingezet, is niet plaatsgebonden (JV)

kans om in te breken in private ruimte en bedrijven/.....

kans om interactie aan te gaan met de producerende en economische actoren op de plek waar je aan de slag gaat > lokale verbinding

opdrachtgever betaalt louter voor het gebruik (en de interactie die daaruit volgt). Interessant! (JV)

door de tijdelijkheid ook geen aanvraag gedaan voor gebruik publieke ruimte (zou ik misschien volgende keer wel doen voor de zekerheid :-)



4. actoren

opdrachtgever moet mee gaan in het verhaal, geen vooropgestelde verwachting of doelstelling (KV)

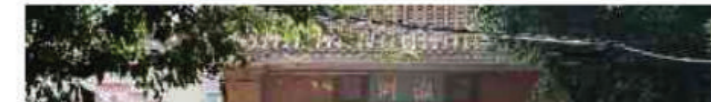
de tijdelijkheid van het project maakt dat een opdrachtgever weinig moet nadenken over beheer, lief voorziet alles zelf

verbinding aangaan met lokale actoren op vlak van productie creëert lokaal draagvlak

2. kunst

kans om met de kleine ropes te testen wat er gebeurt als de rol van de kunstenaar

waar zou het kunstwerk terechtkomen als



2. kunst

(non-listed) immovable property heritage becomes a site for art and public space

relatively easy to maintain (consolidated rules)

artwork is public space (or creates public space)

idea of permanence - the long term

issue of redundant churches and issue of villages and their current level of amenities addressed via art

social and cultural values and sense of place taken into account

Tension between the practical use and artistic use

EH It's a place to care about, that is loved by people

RDR: practical issues: artist has to let go?

RDR history repeating + community repeating?

RDR Realisation of a sense of place

EH Yes, the place evolves to the desires of people who use it (it can even be a park)

RDR lost material aspects, was this a problem? (roof)

PS: no real protest against

E: chinese

KL: none of the people of Bissuit I

4. actoren

Stefan: verbindingen tussen beleidsdomeinen?

André: politiek geladen project: weerstand kreeg ook politieke dimensie.

Pascal Gielen: hoe werken jullie aan het draagvlak/levendig houden?

Arno: er ontbreekt een bemiddelende instantie om de dwarsligger te activeren.

Elke: geslaagd, politieke dimensie: grote bezoekers zitten niet meer aan het stuur.

Arno: ik ook beetje van project - gaat over overtuiging dat je een rol te spelen hebt. Ambacht en tijd genereren voor dingen die te weinig worden gehoord. Naar de ruimte langzaam waar je de mensen kan bereiken.

Elke: verschillende gebruiksmogelijkheden mogelijk maken.

Pieterneel en Elke: rol van netwerk Aalst als vraag die sinds 2 jaar actief wordt opgenomen. ruimte voor gemeenschaps, buurtbewoners, buurtwerk. Fabrik draagvlak (indie verest naar plaatsmaken), verbinden, leren ja- zeggen aan de gemeenschap... Rol oefening is fragiel - in de loop, creëert nieuwe opportuniteiten. Mooie evolutie.

pascal: commoning als sociaal selectief: hoe gaan jullie daarmee om?

pascal: kloof tussen professionals en die waarvoor het bedoeld is.

rol van de dwarsligger hiern?

Pieterneel: opmaak van een convenant die aansluit bij oplichtbeeping en doorloopt bij uitvoering met denken in aanwezig in de stad. Het levert verhoogde dwarsligger. Rijden van de politiek.

Pascal Gielen: wat was juist de inzet?/bedoeling? maatschappelijk opzet?

Pieterneel: Verschuiwing divers samengestelde werkgroep: budget om breder te mobiliseren en programmeren.

Pieterneel: rol van advies en begeleiding?

André en Elke: dwarsligger als nieuwe verbinding tussen verschillende eeuvers -> dwarsligger (ook verwijzing naar de aard van de inwoners van Aalst).

Pascal: vastleggen

Arno: Aalst zag dwarsligger als een project dat onderzocht hoe kunst een rol kan spelen in relatie tot de realisatie van de dwarsligger. Adviesgeving voor openbaarheid, maar leidt ook naar de rol van het proces: ontwikkeling van een programma en burger expertise in de stad.

2. kunst

André: inzetten voor project Denderoeverers als kans: nieuwe stad vanop het water te zien.

Arno: de immateriële component van de dwarsligger: de blik van de stad vanop het water! niet alleen een materiële dwarsligger.

pascal: onderscheid commoning a en communiteit art.

rol van kunst in het creëren van een common?

instrumentarium/netwerk was er niet

Pieterneel: werkgroep (ouders, lokale verenigingen...) om tuin te maken, toegankelijk maken van het huis als issue.... kunnen aanvoelen van wat er leeft.

TITEL: **DWARSLIGGER**
 KUNSTENAAR(S): **Observatorium**
 OPDRACHTGEVER: **Stad Aalst en Netwerk**
 LOCATIE: **Denderzone in Aalst**
 GEREALISEERD? **ja (2017)**
 MOTIVATIE:

DWARSLIGGER is een **pilootproject**, ontstaan binnen de pilootprojecten Kunst in Opdracht 'Meer dan object', dat de **uitdaging van het beheer** op scherp stelt. Bovendien staat of valt het project met '**gebruik**'. Via gebruik of een performatieve invulling van kunst snijdt *DWARSLIGGER* de Dender aan als een nieuwe publieke ruimte.

De Stad Aalst laat een golf van stadsvernieuwingsprojecten in de nabijheid van de Dender flankeren door een kunstproject. Kunstenaarscollectief *Observatorium* kreeg binnen de pilootprojecten Kunst in Opdracht 'Meer dan object' het verzoek om de omgeving van de Dender, die dwars door het stadscentrum gaat, aan te pakken. Dat was meteen het startschot voor een samenwerking rond kunst in de openbare ruimte tussen de Stad Aalst – het Team Planning en Stadsvernieuwing en het Team Cultuur en Evenementen – en *Netwerk*, het centrum voor hedendaagse kunst in Aalst.

De stad wil haar gezicht naar het water keren en nieuwe toekomstperspectieven uitzetten op sociaal, demografisch, economisch en cultureel vlak. De Denderomgeving verschijnt daarmee als een reconversiezone van twee kilometer lang. Hoewel de eigendomssituatie van het gebied divers is, gaf de opdrachtgever geen specifieke locatie aan voor het kunstproject.

Kunstenaarscollectief *Observatorium* bouwde de *DWARSLIGGER*, een drijvend kunstwerk van meer dan twintig meter lang. Op een ponton zijn levensgrote houten letters bevestigd die de naam van het kunstwerk – D W A R S L I G G E R – uitdrukken. *DWARSLIGGER* kan verplaatst worden, hoewel hij vandaag al eventjes aangemeerd ligt op dezelfde plek); hij kan letterlijk dwars gaan liggen om de beide Denderoevers met elkaar te verbinden, en allerlei evenementen hosten. Uiteraard roept dat vragen op over gebruik, beheer en verantwoordelijkheid, tot vandaag.

Het pilootkarakter schuilt in het onderzoeken van de rol van kunst in stedelijke veranderingsprocessen. Een duidelijke uitdaging daarbij is het omgaan met de omvang van stadsvernieuwing, zowel wat betreft de ruimtelijke schaal als wat betreft het tijdsplan.





1.3.2. ROPE

TITEL: *ROPE*
KUNSTENAAR(S): Ief Spincemaille
OPDRACHTGEVER: geïnitieerd door de kunstenaar. *ROPE* wordt telkens **uitgenodigd** (door lokale besturen, kunstencentra...) voor een tijdelijke interventie in de publieke ruimte.
LOCATIE: diverse locaties
GEREALISEERD? ja, meermaals uitgevoerd (2018-)
MOTIVATIE: *ROPE* steunt heel doelgericht op **tijdelijk gebruik** en 'leeft' slechts bij gratie van een publiek. Door de tijdelijkheid valt een **beheerslast weg**. Zonder gebonden te zijn aan een locatie (zou dat een uitbreiding van het oeuvre van Kunst in Opdracht kunnen inluiden?) activeert *ROPE* publieke ruimte.

ROPE is een handgemaakt touw van 60 m lang en 28 cm dik. Het weegt 196 kg. Door die proporties is *ROPE* te groot om als touw gebruikt te worden. Toch is 'gebruik' het doel. Door te reizen en door in contact te komen met diverse mensen, wint *ROPE* steeds opnieuw aan betekenis en functie.

Het gigantische touw werd ontworpen door kunstenaar Ief Spincemaille. Spincemaille creëert ook de visuele performances in de publieke ruimte die *ROPE* telkens weer weten op te laden. Op die manier vindt er onderzoek plaats naar hoe een kunstwerk, door wisselend en steeds tijdelijk contact met lokale gemeenschappen, betekenis krijgt. *ROPE* schrijft zelf de ervaringen neer in een dagboek. Via het dagboek is *ROPE*, als een 'ongeïnformeerde buitenstaander', in staat om de bezochte situatie – lokale contexten en lokale actoren – te becommentariëren. In die zin verkeert het touw in de mogelijkheid om lokale kwesties aan te kaarten zonder er een oordeel aan vast te knopen. Het dagboek kan geconsulteerd worden via e-mail, digitale media, online (www.rope.news) en in tabloidvorm.

ROPE presenteert zich als een werk dat toekomstige voorbeelden van Kunst in Opdracht kan uitdagen op het vlak van beheer en gebruik. Het touw kan inhoudelijk in gesprek gaan met contexten en gemeenschappen, de publieke ruimte (tijdelijk) activeren, zelfs publieke ruimte maken waar er geen is. Tegelijkertijd vereist *ROPE* slechts een beperkte vorm van beheer.





1.3.3. REPEAT

TITEL: **REPEAT**
KUNSTENAAR(S): **Ellen Harvey**
OPDRACHTGEVER: **lokaal bestuur Avelgem**
LOCATIE: **Sint-Amelbergakerk, Bossuit (Avelgem)**
GEREALISEERD? **ja (2013)**

MOTIVATIE: *Repeat* kiest resoluut voor de **permanentie**, en voor **maximale gebruiksmogelijkheden** voor wat ooit een publieke ruimte was – met **minimale beheerskosten**. Zoals de functionerende parochiekerk in het verleden, heeft de ‘nieuwe’ publieke ruimte (onvermijdelijk) een eerder traditioneel karakter.

De Sint-Amelbergakerk van Bossuit (Avelgem) was al onttrokken aan de eredienst en had te kampen met bouwfysische problemen. De restauratie van de onderbenutte kerk in de kleine kern zou handenvol geld gekost hebben. Vanuit de dialoog tussen de verschillende betrokken partners werd gezocht naar de juiste manier om met dat gegeven en de plek zelf om te gaan. In het kader van een scenario van herbestemming werd kunstenaar Ellen Harvey aangetrokken, die voorstelde de kerk te transformeren tot een gecontroleerde ruïne.

Vanuit haar vaststelling dat enerzijds kwaliteitsvolle publieke ruimte in het dorp ontbreekt en anderzijds de kerk een centrale positie bekleedt in het dorpsweefsel, stript ze het kerkgebouw en laat ze het skelet overgroeien met woekerplanten. De nieuwe terrazzovloer volgt de footprint van de oude kerk en visualiseert haar geschiedenis door middel van een ‘schaduw’, gebaseerd op het silhouet van de kerkruïne zoals ze uit de Eerste Wereldoorlog kwam. Het kunstwerk kan worden beschouwd als een project dat een sociale en culturele meerwaarde creëert met behoud van de *genius loci*.

Waar kunst in de publieke ruimte vaker en vaker kiest voor een vorm van tijdelijkheid – en misschien is dat juist met het oog op beheer ook een verstandige keuze (zie *ROPE*) – daar opteert *REPEAT* heel resoluut voor de permanentie; maar dan wel permanentie met een uiterst beheersbare onderhoudslast. Bovendien kaart het kunstwerk belangrijke actuele transformaties met betrekking tot de Vlaamse dorpen aan, zoals daar zijn: de afnemende organisatorische kracht die van de katholieke kerk en het grotendeels daarmee gerelateerde verenigingsleven uitgaat, en de schaarse publieke ruimte die er in sommige dorpen nog te vinden is. Meer nog dan een kritische lezing van het fenomeen ‘dorp’, biedt *REPEAT* een plek aan die daadwerkelijk en wanneer dan ook door de dorpsbewoners gebruikt kan worden.





KENNISDELINGSMOMENT 4: 'BURGERSCHAP EN EMANCIPATIE'

Met 'burgerschap en emancipatie' staat een sociale component centraal, al kan het begrippenpaar, als het gaat over het 'gebruik' van de publieke ruimte, ook de functionele component bespelen. De publieke ruimte is geen leeg podium of lege tentoonstellingszaal. De context, ook in zijn sociale dimensie, geeft betekenis aan de publieke ruimte en reikt een gelaagdheid aan waarop kunstenaars inspelen of zich inspireren.

Hoewel een groot stuk van de westerse kunstgeschiedenis steunt op 'officiële' kunst, gecreëerd in opdracht van machthebbers en niet zelden met als doel het prestige van die machthebbers nog te vergroten, heeft kunst sinds lange tijd ook een expliciet geëngageerde kant. Kunst werpt vragen op over wie deel uitmaakt van de samenleving (politiek, symbolisch, ...) en wie niet; kunst bevraagt de maatschappelijke verhoudingen en neemt het niet zelden op voor de kwetsbaren.

Burgerschap is een breed, maar ook een gecontesteerd begrip. Want wie is burger of mag zich burger noemen?

Vanzelfsprekend zijn dergelijke vraagstukken verbonden met identiteit, gender, leeftijd, diversiteit, ... Kunst gaat daar niet op een eenduidige manier mee om, maar vertrekt steeds vaker vanuit de unieke en specifieke capaciteiten van bepaalde mensen of groepen - in uitgesproken sociaal-artistieke projecten, maar ook daarbuiten.

Eveneens wat betreft emancipatie werpen vragen rond inclusie en exclusie zich op. In het publieke leven – ook in de kunst – zijn bepaalde groepen dominant en andere niet. Is er nood aan dekolonisatie (van de kunsten) en intersectionaliteit? Hoe zit het met fysieke en andere grenzen rond bepaalde groepen en plekken – zelf opgeworpen of niet? Vragen zoals 'wat betekent het om deel te (mogen) nemen aan het publieke leven?', en 'hoe kan kunst mensen betrekken bij urgente maatschappelijke thema's?' blijven relevant. En omgekeerd: hoe kan kunst (kritisch) reflecteren op wat er zich vandaag al afspeelt in het publieke leven?

Heel wat kunstenaars gaan het gesprek aan met het politieke, meer bepaald met de relaties tussen zij die (nog) geen stem hebben en hun strijd (het proces dat gepaard gaat met het aanvechten van die situatie). Burgerschap, emancipatie en aanverwante thema's zijn op inhoudelijk vlak constant in beweging. En kunst, zoveel is duidelijk, stimuleert dat proces.

1.4.1. EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM

TITEL: *EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM* (in de tekst soms verkort als 'Ressegem')

KUNSTENAARIS: Birthe Leemeijer & David Helbich

OPDRACHTGEVER: lokaal bestuur Herzele

LOCATIE: dorpskern Ressegem (Herzele)

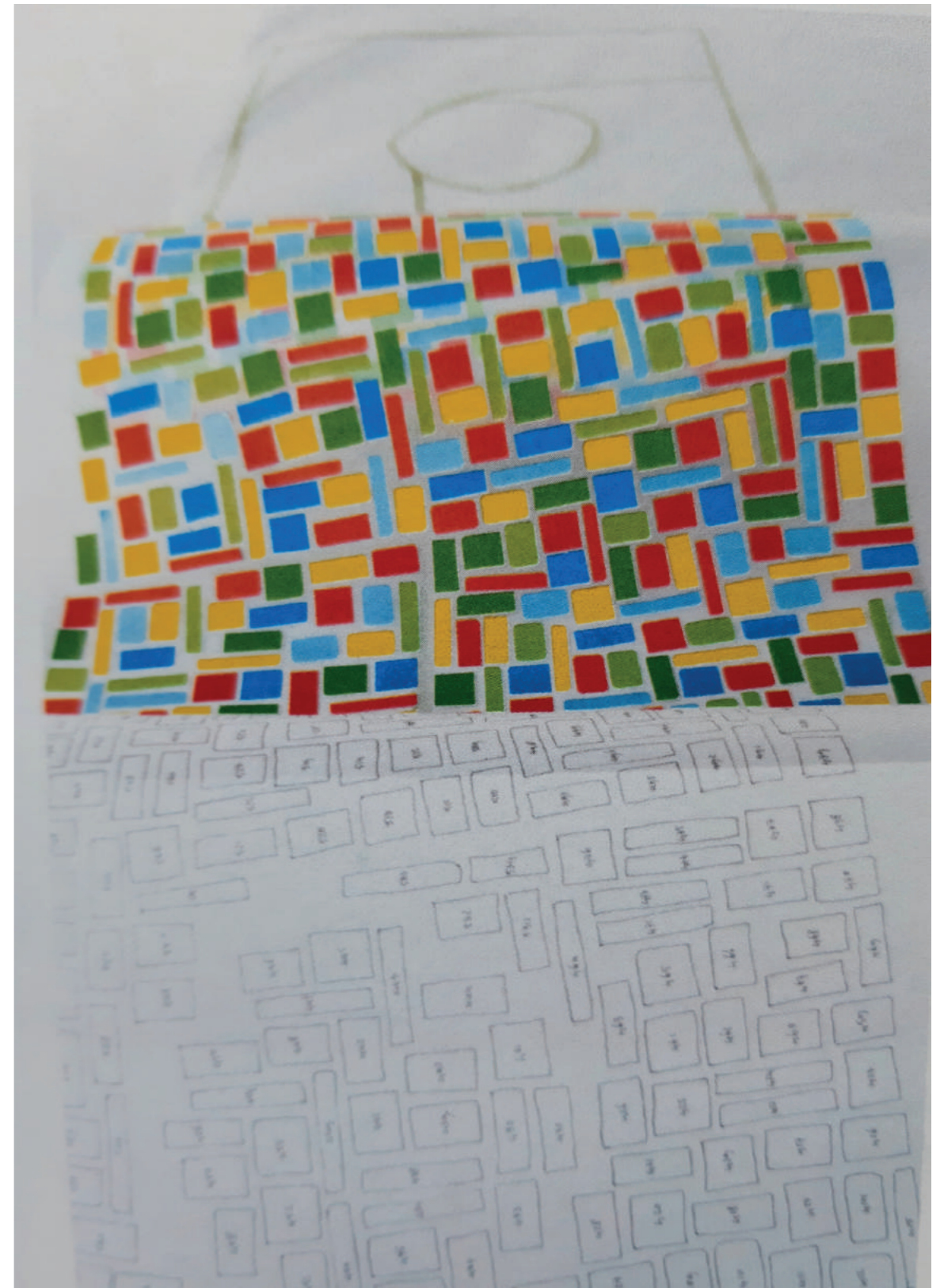
GEREALISEERD? nee

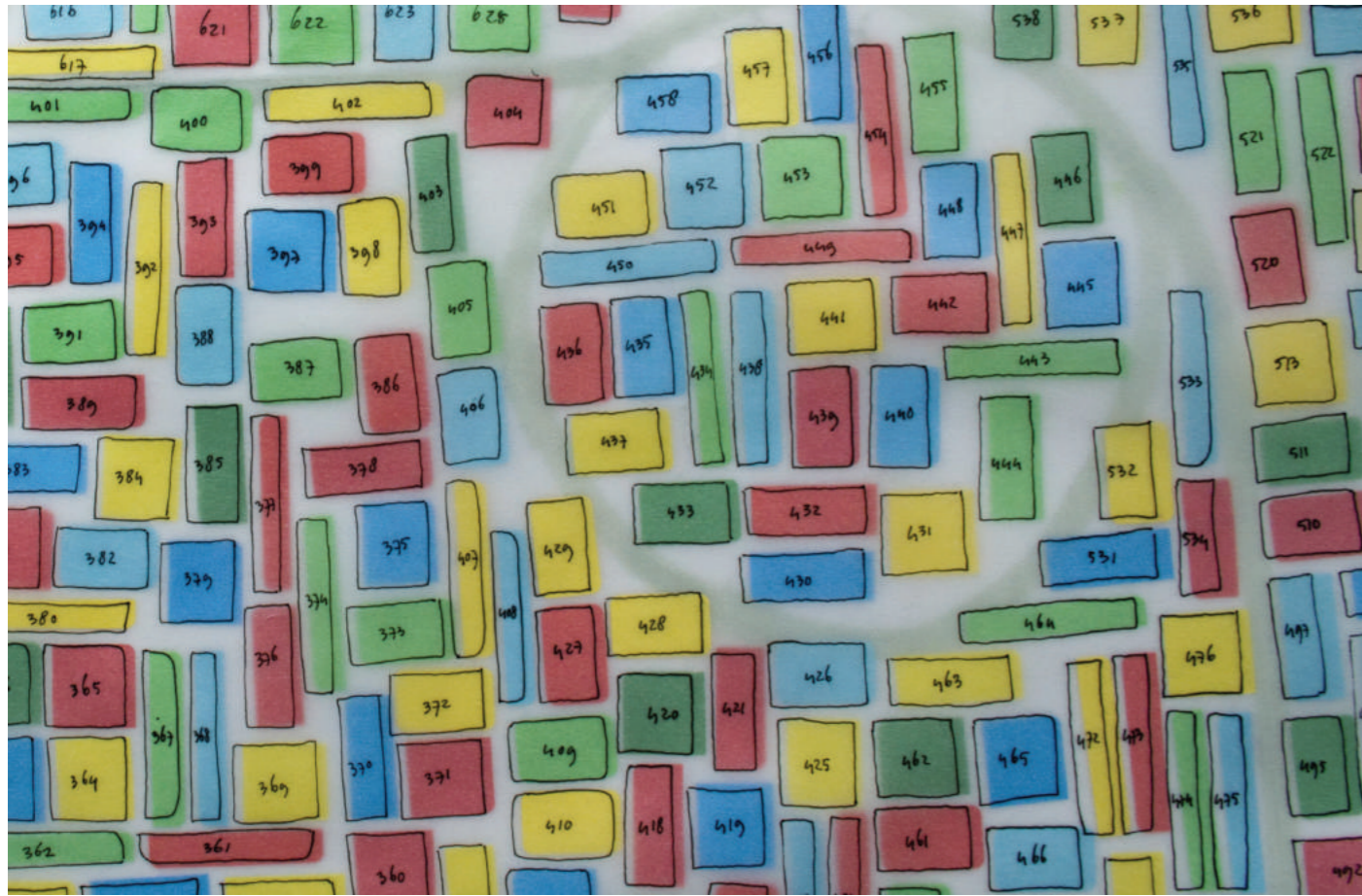
MOTIVATIE: In een **dorpse context via een kunstingreep burgerschap mediëren**, dat was het opzet. De case wilde betrokkenheid (in welke mate dan ook) representeren en zorgde ondanks de niet-uitvoering voor **inhoudelijke reflecties over kunst en participatie**.

Kunstenaars Birthe Leemeijer en David Helbich kregen de vraag om in het landelijke dorp Ressegem (Herzele) de centraal gelegen open ruimte, bestaande uit twee percelen, als uitgangspunt te nemen voor een kunstproject. De voorbije veertig jaar passeerden verschillende voorstellen voor een nieuwe invulling van de twee gronden midden in het dorp de revue. Het gemeentebestuur besliste op aandringen van een groep dorpsbewoners dat het gebied zijn open karakter zou bewaren en daarbij een publieke functie zou krijgen. Het inschakelen van kunstenaars, in het kader van de pilotoprojecten Kunst in Opdracht 'Meer dan object', gebeurde om de visies van de betrokken partijen te verruimen en ze – desgevallend – op onverwachte manieren met elkaar te verbinden.

Volledig aansluitend bij de algemene noemer van de pilotoprojecten 'Meer dan object' was er bij Leemeijer en Helbich nooit de intentie om de gronden te gaan koloniseren door middel van kunst. Ze stelden daarentegen – en dat sluit aan bij hun eigen oeuvre – een partituur voor, een notatie voor het (oer-Vlaamse) verkavelen en vervolgens gebruiken (bebouwen met gewassen) van telkens een stukje grond, met evenveel perceeltjes als er inwoners zijn in Ressegem. Het dragen van verantwoordelijkheid voor zijn of haar grondje zou gemedieerd worden door de partituur, volgens bepaalde regels dus. Daarnaast laat de partituur ruimte voor een representatie van de onverschilligheid. Het door de kunstenaars gewenste deliberatieproces over gebruik en beheer van de kleine kavels dat aangezet had kunnen worden via de partituur bleef echter uit, voornamelijk omdat de gronden privébezit bleven (maar wel met een publiek kantje; in de praktijk echter niet meer dan een soort kijkgroen).

De landelijke context en de klemtoon op de categorie 'grond' maken van *Een partituur voor Ressegem* een unieke case binnen de Kunst in Opdracht. Hoewel er uiteindelijk niets uitgevoerd werd dat als dusdanig leesbaar is voor een publiek, is *Ressegem* vanaf de start een garantie gebleken voor diepgaande reflecties – vanwege alle betrokken actoren – over publieke ruimte en burgerschap.





1.4.2. GOOD/BAD/UGLY

TITEL: **GOOD/BAD/UGLY**
KUNSTENAARIS: **Karl Philips**
OPDRACHTGEVER: **geïnitieerd door de kunstenaar**
LOCATIE: **GOOD/BAD/UGLY heeft 'gekampeerd' in de nabijheid van enkele kunstencentra**
GEREALISEERD? **ja (2012)**
MOTIVATIE: **Het haast 'opeisen' van publieke ruimte kadert binnen GOOD/BAD/UGLY in een bredere kritiek op bepaalde economische mechanismen. Het is een case die heel geëngageerd is, letterlijk aanstuurt op een vorm van emancipatie, en tegelijkertijd heel artistiek is. GOOD/BAD/UGLY reisde rond en is daarom uitdagend met betrekking tot Kunst in Opdracht.**

GOOD/BAD/UGLY is een project dat door kunstenaar Karl Philips zelf geïnitieerd werd. Het valt strikt genomen buiten de poule van de Kunst in Opdracht. Het bestaat uit drie mobiele units – *The Good*, *The Bad*, en *The Ugly* – waarin deelnemers aan het project een tijd lang verbleven, als nomaden langs Vlaamse wegen en op de terreinen van enkele kunstencentra. De tijdelijke nomaden (kunstenaars, ontwerpers, activisten) lieten zich sponsoren door bedrijven via advertenties op de wagens – de mobiele units verwijzen voornamelijk sterk naar traditionele reclame-aanhangwagens.

In feite was *GOOD/BAD/UGLY* een hands-on onderzoek naar het basisinkomen, omdat de sponsoring juist voldoende opbracht om te kunnen overleven. Tegelijkertijd werd er steeds publieke ruimte bezet – het was de tijd waarin de Occupy-beweging het nieuws haalde – zowel om er te wonen/verblijven als om er te adverteren. Het werk van Philips staat bol van dergelijke productieve spanningen.

Het nomadische karakter van *GOOD/BAD/UGLY* houdt overigens op zich al een kritiek in. Het wonen/verblijven wordt namelijk losgetrokken van de grond en van de huidige financialisering van grond (en daarmee van het wonen). Karl Philips associeert zich in meerdere van zijn werken met voyageurs en foorreizigers – mensen trouwens die in Vlaanderen vaak moeite hebben met het vinden van goede standplaatsen. De vrijheid en de vindingrijkheid die gepaard gaan met het ontsnappen aan regels en conventies trekken Philips aan. Hij stelt daarmee cruciale vragen over wonen, werken... leven kortom, en ook over de publieke ruimte die ons nog rest.





1.4.3. KONINGSKINDEREN

TITEL:	KONINGSKINDEREN
KUNSTENAARIS):	Els Dietvorst
OPDRACHTGEVER:	Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap – Vlaams Infrastructuurfonds voor Persoonsgebonden Aangelegenheden (VIPA) voor de afdeling Gemeenschapsinstellingen
LOCATIE:	<i>Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten), Mol</i>
GEREALISEERD?	ja (2005; publicatie(s) en film in 2004)
MOTIVATIE:	In KONINGSKINDEREN, wellicht één van de meest openlijk geëngageerde cases binnen de KiO-poule staat een plaatselijke gemeenschap helemaal centraal. Hun leefwereld wordt onverbloemd weergegeven, en krijgt via publicaties en een film ook buiten de gesloten gemeenschapsinstelling een zichtbaarheid.

De Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg in Mol is een jeugdinstelling voor opvang van jongens van twaalf tot achttien jaar oud die in een problematische opvoedingssituatie verkeren of een crimineel feit gepleegd hebben. Op basis van de opdrachtformulering werden acht kunstenaars uitgenodigd om tegen vergoeding een basisconcept te ontwikkelen: Walter Daems, Els Dietvorst, Honoré d'O, Jimmie Durham, Jusuf Hadzifejzovic, Philip Huyghe, Pierre Mertens en Shanglie Zhou. Een selectiecommissie weerhield de voorstellen van Els Dietvorst en Jimmie Durham, voor respectievelijk de afdeling De Hutten en de afdeling De Markt.

Els Dietvorst startte eind 2003 met een reeks enquêtes en workshops met de jongens van de gesloten afdeling De Hutten. Die vonden hun neerslag in het boek *KONINGSKINDEREN*, dat voor en door de jongeren is gemaakt, en in een videodocumentaire. Beide werden in november 2004 in het Antwerpse Museum voor Hedendaagse Kunst (M HKA) aan een breed publiek voorgesteld. Tegelijkertijd stelde Els Dietvorst op basis van de enquêtes een kleurenpalet samen voor het schilderen van de kamerdeuren van De Hutten.

Het werk van Dietvorst in Mol laat zich kenmerken door een doorleefde reflectie op het fenomeen van de jeugdinstelling en de architectuur daarvan. Het is uitgesproken geëngageerd zonder ooit te vervallen in eindimensionale kritiek. Dietvorst geeft een stem aan de jongeren van de jeugdinstelling en treedt in dialoog met het personeel, experts ter zake, en – via de publicatie(s) en de film waarin *KONINGSKINDEREN* resulteerde – het publiek.



door Els Dietvorst *Koningskinderen*



Welke kleur koppel je aan je lievelingsbezigheid in De Hutten?

Welke kleur koppel je aan je favoriet moment van de dag?

Welke kleur koppel je aan jezelf?

BLOED-ROOD	INDISCH-ROOD	LIPROOD	SCHAAM-ROOD	ROZE	TOMAAT-ROOD	HELROOD	TERRA-COTTAROOD	BORDEAUX	KERSEN-ROOD	ORANJE	STEENROOD
SAPGROEN	APPEL-GROEN	GRAS-GROEN	APPEL-BLAUWZEE-GROEN	OLIJF-GROEN	JUNGLE-GROEN	AVOCADO-GROEN	PISTACHE-GROEN	LEGER-GROEN	MOSGROEN	MELOEN-GROEN	BLADGROEN
OKERGEEL	GOUDGEEL	BANAAN-GEEL	CITROEN-GEEL	BEIGE	SAFRAAN-GEEL	KANARIE-GEEL	ZOMERGEEL	RIETGEEL	GIFGEEL	POST-IT GEEL	FLUOGEEL
HEMELS-BLAUW	MARINE-BLAUW	ZEEBLAUW	KOBALT-BLAUW	INKTBLAUW	HELBLAUW	GRIS-BLAUW	PAARS-BLAUW	GLASBLAUW	VIOLET-BLAUW	LISBLAUW	AZUUR-BLAUW
KAKBRUIN	LEGER-BRUIN	AARDE-BRUIN	HOUTBRUIN	ROEST-BRUIN	NEGER-BRUIN	ANTRACIET-GRUIS	LICHTGRUIS	BLAUW-GRUIS	ZWART	WIT	

Welke kleur koppel je aan je grootste droom?

1.5. VERWERKING STUDIEDAG

Op 26 oktober 2021 organiseerden het platform Kunst in Opdracht en de UHasselt een studiedag in Brussel, ter afronding van het (publieke luik) van het verkennend onderzoek. Eerst was mei 2021 het streefdoel qua datum, maar door coronamaatregelen werd dat onmogelijk. De studiedag vond plaats in de KVS in Brussel.

De studiedag blikt via bijdragen van de UHasselt-medewerkers terug op de vier kennisdelingsmomenten en de belangrijkste bevindingen daarvan. Het belangrijkste doel echter was het *vooruit* kijken en het verbreden van de blik op de mogelijkheden van Kunst in Opdracht in de publieke ruimte. Concreet stond centraal wat kunst in de publieke ruimte vermag, voorbij de 'klassieke verschijningsvormen', voorbij het louter op kaart zetten van een plek (en daarmee de 'identiteit' van de opdrachtgever) en voorbij het loutere verfraaien van de omgeving. Het platform Kunst in Opdracht schetste zelf de instrumenten daartoe en vergeleek de aanpak met wat er in het buitenland gebeurt omtrent Kunst in Opdracht in de publieke ruimte. In eerste instantie houdt dat in: het expliciteren van *verbreding* van Kunst in Opdracht naar de publieke ruimte. In tweede instantie betekent het: het onderzoeken van het potentieel om kunst (in de publieke ruimte) in interactie te laten gaan met *transities* die zich voltrekken. Want, naar aanleiding van huidige maatschappelijke veranderingen en transitieprioriteiten rond klimaat, economie, wonen, samenleven, mobiliteit, energie, ... staan de Vlaamse overheid en de lokale overheden voor enorme uitdagingen. Dergelijke transities hebben een effect op de publieke ruimte, op het vlak van planning, inrichting, vormgeving, gebruik, beheer ... De cases besproken tijdens de kennisdelingsmomenten maakten de relaties tussen Kunst in Opdracht en diverse transities binnen de publieke ruimte al tastbaar.

Passend in de logica van het hele verkennend onderzoek, had de studiedag bijzondere aandacht voor de 'netwerkopbouw'. Daarom was het belangrijk om de studiedag *fysiek* te laten plaatsvinden (en daarom het uitstel naar een latere datum). Diverse actoren in het veld – opdrachtgevers, kunstenaars, bemiddelaars, onderzoekers ... – kregen een uitnodiging en daagden ook op. Voor de diverse actoren was het bovendien zinvol om van het platform Kunst in Opdracht de laatste update met betrekking tot het stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte te horen (zie ook hoofdstuk 3, bij werkwijzen). Nog een aandachtspunt dat aansluit bij het netwerk van actoren is het toenemende belang van en de toenemende aandacht voor een uitdrukkelijk *intersectorale* werking van Kunst in Opdracht. Uiteraard heeft het platform Kunst in Opdracht daar een rol in.

Het programma van de studiedag bestond uit de toelichting van een eerste verwerking van de bevindingen van de kennisdelingsmomenten door de UHasselt. Op de verwerking van de begrippenparen 'productie en economie' en 'virtualiteit en duurzaamheid' gaf Elke Vanempen van ILVO Vlaanderen en de VUB een antwoord/reflectie in de vorm van een lezing; Sigrig Bosmans (Stad Mechelen) en Willy Thomas (ARSENAAL/LAZARUS) deden hetzelfde voor de begrippenparen 'gebruik en beheer' en 'burgerschap en emancipatie'. Daarna volgde een debat over het verbrede repertoire van Kunst in Opdracht, met Ciel Grommen (kunstenaar), Sofia Saavedra Bruno (ontwerper, onder andere KU Leuven), Hicham Khalidi (Jan Van Eyck Academie) en Nathalie Van Ceulebroeck (AP Hogeschool). De moderatie lag bij de UHasselt.

In de namiddag stelde het platform Kunst in Opdracht haar platformwerking en het nieuwe stimuleringsinstrument voor. Daan Symons (Stad Genk) presenteerde de Genkse burgerbegroting en Bram Vandemoortel (Architecture Workroom Brussels – AWB) het Open-Ruimteplatform. Daarna volgde opnieuw een debat, deze keer (vooral) over de werking van een/het platform. Deelnemers aan het namiddagdebat waren: Roeland Dudal (AWB), Danielle van Zuijlen (Kunsthof Gent) en Ruben Bellinkx (kunstenaar). Gert De Keyser van het Agentschap Natuur & Bos was uitgenodigd, maar moest verstek geven. UHasselt stond weer in voor de moderatie.

Een volledige neerslag van de studiedag zou dit rapport te ver leiden. Het volgende overzicht geeft daarom kort die elementen weer die aanleunen bij of aanvullend zijn op de rest van het rapport.

Een van de doelen van de studiedag was het inzicht geven in meerdere perspectieven, vooral in dat van de kunstenaar en dat van de opdrachtgever, maar bijvoorbeeld ook in niet-westerse perspectieven (en daarmee in het besef dat omarmen van begrippen als 'multiperspectiviteit' op zich niet zaligmakend hoeft te zijn).

Voor AWB is cultuur een hefboom voor cultuurverandering. Volgens hen hebben transitievraagstukken verbeelding nodig. Dat ligt heel dicht bij het opzet van het hele verkennend onderzoek. Maar hoe meer transities ter sprake komen, en hoe meer er gesproken wordt over omvangrijke processen, hoe meer – zo lijkt het – de kunstenaars zich geïnstrumentaliseerd voelen. Dat komt in het voormiddagdebat duidelijk aan bod. Maar kunstenaar Ciel Grommen vermeldt dadelijk enkele mogelijke hulpmiddelen om een dergelijke instrumentalisering te vermijden. Zij heeft het over het opnemen (of opeisen) van de *tijd* om ervaringen op te doen, om geraakt te worden. Op die manier 'verandert er iets' in (de relatie tot de situatie vanwege) de kunstenaar. Dat 'iets' komt heel oorspronkelijk van de kunstenaar én het is een reactie op de situatie waarin de kunstenaar zich bevindt. Naast de tijd om ervaringen op te doen is ook de mogelijkheid om vragen te *blijven* stellen cruciaal voor de betrokken kunstenaars.

De atmosfeer van de zwaardere Kunst-in-Opdrachtprocessen lezen kunstenaars soms als 'technocratisch', 'toebehorend aan architecten en planners en resultaatgerichte intermediairen'. Een focus op begrippen zoals processen, planning, communicatie, participatie, connectiviteit, 'stedelijke of regionale schaal'... kan bedreigend overkomen voor (sommige) kunstenaars.

Tegelijkertijd doen er misverstanden de ronde, zoals over participatie. De reacties van kunstenaars daarop kunnen ongenueanceerd zijn, alsof 'participatie' in elk geval allesomvattend en allesbepalend zou zijn. Dat hoeft niet het geval te zijn. Participatie moet zelfs helemaal geen impact hebben op kunst zelf, al kán het natuurlijk wel (maar wordt in bepaalde gevallen gepercipieerd als allesomvattend en allesbepalend van zodra het ter sprake komt). Nathalie Van Ceulebroeck zegt daarover heel terecht: *"participatie kan ook conflictueus zijn. Maar dan moet er wel transparantie en terugkoppeling zijn. Ruimte voor conflict is belangrijk."*

In het licht van de tussenkomsten tijdens de studiedag is het wellicht heel zinvol om te blijven redeneren in termen van (en te blijven werken aan) een cultuur waarin kunst haast een natuurlijke reflex wordt wanneer het over transities gaat. Het normbevragende vermogen van kunst erkennen en uitspelen (zonder in de vallen van de instrumentalisering te trappen) verrijkt die cultuur. Maar kunstenaars hebben dan de vrijheid en de tijd nodig om te wroeten en uiteindelijk het verschil te maken.

2. ANALYSE VAN DE KENNISDELINGS-MOMENTEN

2.1.

DUIDING BIJ DE ANALYSE

Het onderzoek vertrekt in belangrijke mate van de volgende vraag: hoe kan Kunst in Opdracht (KiO) zich kwalitatief verhouden tot de publieke ruimte en de transities die er eigen aan zijn? De onderzoekers gebruikten de Cultuurhistorische Activity Theory (CHAT) om te leren rond KiO als sociale praktijk binnen telkens een culturele en historische context. Het verkennend onderzoek bekeek kunst in relatie tot een specifieke context, een set van actoren en bepaalde transities. Het onderzoek vond in belangrijke mate plaats doorheen vier workshops (kennisdelingsmomenten), in telkens drie delen:

1. 'wat is?': hoe beweegt KiO zich vandaag ten opzichte van complexe transitie in de publieke ruimte?
2. 'evaluatie': hoe zou KiO kunnen bewegen?
3. een debat over de toekomst.

Het onderzoek bekeek vier begrippenparen (productie en economie; virtualiteit en duurzaamheid; gebruik en beheer; burgerschap en emancipatie) en telkens drie cases per begrippenpaar. Dat gebeurde telkens in drie parallelgroepen met een tafelverantwoordelijke en plusminus acht (sleutel)actoren per case, en via een plenaire lezing per thema. Op die manier werden twaalf cases van nabij onderzocht en waren er vier introductielezingen en vier debatten over de toekomst.

De inhoudsanalyse leverde een aantal aandachtspunten op die inspirerend kunnen werken op het vlak van projectopzet en beoordelingen, voor de werkvelden en de werkwijzen. De inhoudsanalyse (zie bijlage) gebeurde aan de hand van de volgende begrippen of sets van begrippen: 'context en actoren', 'productief en economisch proces', 'tijdelijkheid en termijnvisie', 'toekomstgerichtheid', 'beheer, documentatie en transfereerbaarheid', 'participatie, draagvlak en bemiddeling', 'samenwerking en rolverdeling', 'verwachtingen en haalbaarheid', 'beleving en ervaring', 'financieringsmodel'. De volgende paragrafen overlopen kort de inzichten die de onderzoekers vergaarden rond elk aandachtspunt en gaan eveneens in op 'kunst/kunstenaars', 'publieke ruimte' en 'ambities'.

Als de komende paragrafen inspringen ten opzichte van de hoofdtekst, dan wijst dat op een illustratie vanuit één van de twaalf casebesprekingen, telkens aangegeven met de naam van de case.

2.2. INHOUDSANALYSE VOLGENS BEGRIPPEN

2.2.1. CONTEXT EN ACTOREN

Wat betreft 'context en actoren' treedt KiO, meer algemeen, in dialoog met:

- een **plek**, bijvoorbeeld een industriële context,
- een **proces**: dan gaat het over de maatschappelijke betekenissen doorheen processen zichtbaar maken en die kritisch bediscussiëren,
- een **thema**: bijvoorbeeld circulariteit, en de betekenis van dergelijke complexe thema's navigeerbaar te maken voor betrokkenen,
- uiteraard heeft Kunst in Opdracht zelf een uitgesproken economische dimensie. (Kwesties met betrekking tot **budgetten** van KiO worden apart besproken, na de inhoudelijke resultaten.)

Wat is de uitdaging? **Er vindt veel onzichtbaar werk plaats, met veel actoren; maar er is vaak niet de tijd of de middelen zijn er niet om het begrip kunst een plek te geven.**

In de meeste van de besproken kunst(-in-opdracht)trajecten was er minstens een trio actief van kunstenaar, opdrachtgever, bemiddelaar (af en toe in de hoedanigheid van een curator), waar de derde rol soms samenvalt met die van de kunstenaar, zoals bij *ROPE*. De rol van KiO werd gezien als **verschillend van zomaar 'probleemoplossend'** ten aanzien van bepaalde uitdagingen in de publieke ruimte. Er wordt eerder verwacht dat KiO via het opstarten van een waarachtige dialoog een bijdrage zal leveren over betekenissen in verband met transitie die plaatsvinden in de publieke ruimte. KiO...

1. **verbreedt dat debat, inspireert (ook andere velden dan de kunst zelf),**
2. **bouwt een engagement voor de toekomst,**
3. **betreft diverse actoren in diverse contexten.**

Het blijkt uitdagend te zijn om KiO-projecten die opereren in en in relatie tot de transitie volledig te realiseren, maar ze zijn altijd waardevol als:

- **de totstandkoming, het proces, evenwaardig wordt beschouwd met het resultaat,**
- **ze zichtbaar blijven** gedurende (en na) het proces, zodat ze niet verdwijnen in een complexiteit van menselijke en niet-menselijke actoren, een gebrek aan tijd of middelen ...
- **ze een gesitueerde, relationele en communicatieve aanpak hanteren, nieuwe verbanden aangaan** en eventueel een effect hebben op lokale praktijken, een lokale cultuur, lokale samenwerkingen, ...
- **ze een artistiek en mogelijk experimenteel karakter** hebben dat andere projecten kan inspireren.

Daarnaast, specifiek in relatie tot **context** werkt KiO om:

- vat te krijgen op het wezen van een plek, en dan eerder de kwalitatieve, betekenisvolle, menselijke aspecten ervan – zie *REPEAT*, *Ressegem*, ook *DWARSLIGGER*... Dat gebeurt via een **vertaalslag**, via het tastbaar of haast tastbaar maken van dat wat veelal onzichtbaar blijft – zie *REPEAT*, *Ressegem*, *KONINGSKINDEREN*...
- relaties, impliciet of expliciet, tussen kleinere schaalniveaus en grotere dynamieken weer te geven, te onderzoeken, te intensifiëren ...
- werkelijk publieke ruimte te ontsluiten door bepaalde contexten te *herkennen* en *erkennen* als publieke ruimte,
- processen op te zetten op of over bepaalde plekken zodat er een dynamiek ontstaat die mogelijk afstraalt op andere domeinen.

2.2.2. PRODUCTIEF EN ECONOMISCH PROCES

In relatie tot het thema *productie en economie*, werd de **rol van KiO** gedefinieerd als het verbreden van de betekenissen van economie en productie met betrekking tot publieke ruimte.

USE ME “Het is de bedoeling dat het geen dokken meer zijn, maar dat het woongebied gaat worden. De tijdelijke invulling van de grindbakken, maar ook andere tijdelijke invullingen, hadden als doel om mensen opnieuw mentaal bezit te laten nemen van de ruimte” – Iris Van den Abbeel (Stad Gent).

Wanneer betrokken in transitie, schakelt KiO zich in in economisch processen en productieprocessen. De rol die KiO kan spelen, ligt in het vatten van de betekenissen van processen, die bevattelijk maken voor verschillende actoren, en erover in dialoog gaan. Er worden (minstens) vier strategieën gehanteerd, met name betekenissen...

- blootleggen,
- bekritisieren/in vraag stellen,
- in gang zetten,
- leven/belichamen

Met dat laatste wordt bedoeld wat er bij *GOOD/BAD/UGLY* gebeurt. Het in vraag stellen en de kritiek worden er ‘geleefd’, gedurende een lange periode. *GOOD/BAD/UGLY* stelt niet alleen een ‘andere’ economie voor, maar praktiseert of belichaamt die ook (en botst op de grenzen ervan).

PAZUGOO creëert een publiek debat over huidige problematieken gerelateerd aan onder meer energieproductie. Door de lokale verankering van het project verandert het op lokaal niveau de dynamiek omtrent nucleair afval.

Uitdagingen, los van budgettaire kwesties die later aan bod komen, zijn het verder versterken van de mogelijkheden om **andere vormen van economie en productie te verkennen via kunst**. Op een andere wijze, via de insteek ‘beheer’, werden bijvoorbeeld de commons uitvoerig besproken, met name tijdens kennisdelingsmoment 3. Maar er zijn andere ingangen in het raakvlak (nieuwe) economie-kunst, los de commons. Een andere uitdaging, die misschien de scope van dit onderzoek overstijgt, is de constante **afweging tussen mogelijk gentrificerende effecten van kunst** (in opdracht), of de medeplichtigheid aan gentrificatie enerzijds, **en het opkrikken van het (inhoudelijke) niveau van stadsvernieuwingprojecten**, bijvoorbeeld via publiek-private samenwerkingen, anderzijds. Met betrekking tot die laatste kwestie gaat dit rapport op meerdere plaatsen (zoals hier net boven) in op het erkennen en in kaart brengen van brede netwerken van actoren, en (impliciet) de mogelijkheden tot bemiddeling en afstemming die daaruit voortvloeien.

2.2.3. TIJDELIJKHEID EN TERMIJNVISIE

KiO ontwikkelt zich af en toe in een tijdelijke vorm (of als een platform dat tijdelijk gebruik als het ware faciliteert – zie *REPEAT, DWARSLIGGER...*). Dat laat experiment toe in relatie tot een plek, een proces, een thema. Soms blijft en soms verdwijnt het tijdelijke project, wat kan leiden tot zowel tevredenheid als ontevredenheid. Het lijkt nodig om de idee rond die tijdelijkheid in te bedden in een **langetermijnvisie**. Dat roept enkele **vragen en uitdagingen** op:

- hoe kunnen we de tijdelijke kwaliteiten die het KiO-project creëert in de publieke ruimte uit handen geven, opdat ze verder kunnen ontwikkelen? Kan er al in een vroege fase gewerkt worden aan een visie óp en een praktijk ván beheer met betrekking tot latere fases (in het bijzonder, ná oplevering)?
- wat is de visie op wat mensen later van het KiO project terugvinden? welke benadering hanteert KiO voor documentatie doorheen tijd, wie documenteert? Is het een gedeelde verantwoordelijkheid?
- hoe kan je in KiO zorgzaam omgaan met het verbinden én loskoppelen van lange- en kortetermijndoelen in complexe contexten, bijvoorbeeld met betrekking tot reconversieprojecten?
- daarbij aansluitend: welke methodologieën laten ruimte voor toeval, ambiguïteit in KiO, maar tegelijkertijd voor visievorming en een zekere structuur in de tijd?
- hoe kan ervoor gezorgd worden dat het ritme van een KiO-procedure meer afgestemd kan worden op lokale ritmes?

PAZUGOO is het tegenovergestelde van tijdelijkheid. Het is een project dat zowel de generaties nu als toekomstige generaties wil bewust maken van de nucleaire problematieken. Het mede-organiserende kunstinstituut gaat door naar het volgende project, terwijl het vorige (in het veld) nog blijft doorlopen. Dat is een moeilijke kwestie.

De ene keer is permanentie een kwaliteit (*REPEAT*), de andere keer is uitgesproken tijdelijkheid een kwaliteit (*ROPE*). Niet toevallig werden de cases *REPEAT* en *ROPE* behandeld in verband met het begrippenpaar gebruik en beheer. Wat betreft *tijd* manifesteert zich vooral de relatie met *beheer*. Nadenken over gebruik en beheer zorgt voor het expliciteren van de tijdsdimensie.

Pilootprojecten hebben een (procedurele) eindtijd, ze streven naar een afronden, terwijl in *Ressegem* de lokale situatie nog geen einde toeliet. Algemeen is er nog altijd een zekere focus op eindresultaten, en minder op processen. Juist KiO in de publieke ruimte kan daar verandering in brengen, althans, dat is het gevoel in meerdere sessies.

2.2.4. TOEKOMSTGERICHTHEID

In relatie tot het thema *virtualiteit en duurzaamheid* werd KiO gedefinieerd als een wijze om een dialoog aan te gaan rond betekenissen in verband met de toekomst.

PAZUGOO bijvoorbeeld bediscussieert kerncentrales en afval; het project co-creëert met een lokale gemeenschap een verzameling 3D-geprinte demonen, die begraven worden als 'markers' voor diepe geologische opslagsites van radioactief afval.

Hoe doe KiO dat? KiO treedt in dialoog met een...

- thema:
 - bijvoorbeeld ecologie of landschap,
 - bijvoorbeeld het 'virtuele' in de zin van ongekende betekenissen,
- proces: via een kunstproces dat een engagement opneemt met betrekking tot de toekomst.

KiO verzamelt en creëert betekenissen in heden, verleden en toekomst. Dat betekent dat er aandacht moet zijn voor voor- en nazorgtrajecten (postproductiefase) waar vandaag niet altijd de tijd, de mensen en de middelen voor zijn.

KiO neemt de rol op om aandacht te vestigen op de toekomst (duurzaamheid, potentie). Dat betekent niet één definitie opleggen, maar wel onderhandelen over de betekenis ervan via dialoog en zo betrokkenheid creëren. De toekomstgerichtheid vraagt ook om voortdurende actieve **vertaling naar andere actoren, contexten, tijden, schalen...** Dat is een aspect waar vaak geen mensen, tijd en middelen voor zijn, en dus een **uitdaging** voor het veld. Ook voor andere thema's dan toekomstgerichtheid en duurzaamheid is het stokken van die doorvertaling een uitdaging.

USE ME: De kunstenaars vonden ecologische duurzaamheid – een deel van de vraag van de opdrachtgever had daar expliciet mee te maken – niet de essentie van het werk. Ze zagen het werk eerder in de zin van **toeëigening, het registreren van activiteit, openheid en flexibiliteit**. “[Het wit verven van de grindbakken] was een manier om een instrument te creëren dat een nieuwe gebruiker kan registreren. Zowel historische sporen, die zichtbaar zijn in de plekken die niet geveerd zijn, als nieuwe toeëigeningsprocessen zouden zich dan aftekenen op dat witte blad” – Sarah Melsens.

REPEAT is een bewust langdurige geste voor de lokale gemeenschap. De kunstenaar creëert publieke ruimte in het dorp, voor de lange termijn. Ze getuigt zelf van verantwoordelijkheidszin en verwacht dat gebruikers en omwonenden ook een verantwoordelijkheid zullen opnemen. Er ontstaan vragen naar meer comfort in wat voor het overige een sobere en harde ruimte is – zij het dat er 'zachte' waarden en herinneringen aan vasthangen. Hoewel de comforteisen (sanitair, bescherming tegen regen) in een bepaalde lezing haaks staan op de integriteit van het kunstwerk, zeg Ellen Harvey: “Laat het los”. In haar ogen is het werk van de gemeenschap, en als de gemeenschap er plannen mee heeft, dan is het beslissen over de afloop daarvan volledig aan de gemeenschap.

2.2.5. BEHEER, DOCUMENTATIE EN TRANSFEREERBAARHEID

In relatie tot het thema *gebruik en beheer* werd KiO gedefinieerd als een manier om al dan niet langdurige relaties tussen diverse mensen en bepaalde zones of plekken te onderzoeken en eventueel te bestendigen.

REPEAT herhaalt op meerdere vlakken de werking van een parochiekerk in een klein dorp. Het is een kerkruïne die herinnert aan WO1 en die het gemeenschapsvormende en zelfs zingevingsgerelateerde aspect van een parochiekerk verderzet, als een publieke ruimte in een betekenisvol kader.

Hoe doet KiO dat? KiO treedt in dialoog met:

- een thema: gebruik en beheer als bewuste, inhoudelijke insteken,
- een proces, en dan op het eerste gezicht de meer prozaïsche dimensies daarvan,
- inhouden en processen die zorgen voor (of die ten minste inspiratie geven aan):
 - een ander, meer relationeel, (tijds)afhankelijk, contingent ... begrip van kunst,
 - vernieuwde of hernieuwde *praktijken*, ook buiten het loutere domein van de kunst (deelpraktijken allerhande, commons, coöperaties ...).

Wat is de **uitdaging**? KiO gaat gepaard met grote hoeveelheden energie, van allerlei actoren. De bestaande procedures laten niet altijd toe dat die energie optimaal ingezet wordt met betrekking tot de lange termijn van het werk. Daarnaast ontstaan er discussies over artistieke controle op lange termijn versus het loslaten van het artistiek concept (zie de quote van Ellen Harvey in de sectie 'toekomstgerichtheid', hierboven).

In KiO vindt vaak een **verschuiving plaats van een centrale beheersactor naar meerdere zorgende actoren**. Dat vergt een zorgvuldige **programmatie van verantwoordelijkheden**.

- **in de breedte:** beheer vindt mogelijk het best cross-disciplinair plaats, op zijn minst tussen kunstenaar, bemiddelaar en opdrachtgever, en in dialoog met actoren uit de complexe context waarin het project functioneert,
- **in de tijd:** KiO-projecten kunnen al tijdens een voorbereidingsfase uitnodigen tot beheer door anderen in de toekomst,
- **geografisch:** KiO-projecten kunnen uitnodigen tot beheer op andere locaties,
- beheer is gemakkelijker te realiseren in een afgebakend project, maar geregeld zijn de projecten breed en uitgestrekt in de tijd, of vergen de technologische dragers bijzondere aandacht (zoals bij *On Radical Ecology*).

PAZUGOO start met lokale bewoners in Mol-Dessel bewust te maken van een globale problematiek, maar uiteindelijk heeft het kunstproject een globale scope. “If the project evolves further, I am curious to see how it can form a connection with other sites and how these buried objects can make a connection, so that you can make sort of a diagram around the earth” – Andy Weir.

REPEAT en *ROPE* zijn, hoewel heel verschillend, projecten met een kleine beheerslast. Bij *REPEAT* was het beperken van de beheerslast een heel duidelijke insteek, zelfs een *conditio sine qua non*. In feite beperkt *REPEAT* de noodzaak van menselijke beheersprocessen (in theorie, want de structuur blijkt niet onfeilbaar te zijn).

Ressegem, als het uitgevoerd was, was heel erg bepaald door een vorm van beheer, namelijk het verbouwen van gewassen op twee akkers.

ROPE leeft bij gratie van transfereerbaarheid. Documentatie maakt integraal deel uit van het project via het dagboek van *ROPE*. In feite is dat niet anders bij *KONINGS-KINDEREN*, maar daar is het door de bijzondere context en het ontbreken van een stevig netwerk in de gemeenschapsinstelling zelf niet vanzelfsprekend om het kunstwerk via het schenken van een boek en postkaarten aan elke nieuwe bewoner – nochtans een eenvoudige act – te laten doorleven. Ook *TEKENEN IN VLASSENBOEK*, *On Radical Ecology*... staan of vallen in belangrijke mate met documentatie. Helaas wordt niet (elke fase van) elk proces goed gedocumenteerd, omdat het bijvoorbeeld tijdens die fase niet doordringt dat juist die fase het documenteren waard is. *Good/Bad /Ugly* bijvoorbeeld had (achteraf gezien) welgevaren bij een bepaalde documentatie van de gesprekken met mogelijke sponsors, want juist daar hield zich ‘de revolutionaire act’ op. **Frederic Geurts** zei over die gesprekken tegen Karl Philips: ‘**Op het moment dat je dat aan het doen bent, ben je wel écht iets aan het doen in de echte wereld**’.

Documenteren is bijgevolg een duidelijke uitdaging, en vooral: goed inschatten wat precies het beste gedocumenteerd kan worden.

Cases zoals *DWARSLIGGER*, die zoeken naar een grote gedragenheid door grote en diverse gemeenschappen die zich idealiter nog heel lang zullen ontfermen over het werk, brengen discussies teweeg over de commons. Het potentieel van gemeenschappelijk beheer van een als gemeenschappelijk bezit gepercipieerd werk kwam meermaals ter sprake tijdens de sessies. Het lijkt erop dat KiO wat dat betreft pionierswerk kan verrichten. Met betrekking tot *DWARSLIGGER* wordt het bouwen van een gemeenschap – zie bijvoorbeeld het boek *Commonism* van Pascal Gielen en Nico Dockx (2018) – even belangrijk ingeschat als het werk zelf.

2.2.6.

PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING

In relatie tot het thema *burgerschap en emancipatie* werd KiO gedefinieerd als het geven van een stem aan hen die vandaag niet of weinig gerepresenteerd zijn en als het aanklaarten van bepaalde situaties (eventueel gekenmerkt door een graad van onrechtvaardigheid).

EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM wil de betrokkenheid of niet-betrokkenheid vertalen in de bezaaiing en begroeiing van twee braakliggende akkers in het dorpscentrum, en stelt daartoe eerst een partituur op.

Hoe doet KiO dat? Het treedt in dialoog met:

- de zoektocht naar meer *inclusieve processen* van kunst,
- de *dialogerende werking van een kunstwerk zelf*,
- de ruimere leef- en systeemwereld:
 - door die te inspireren,
 - door kritische vragen te stellen.

Wat is de *uitdaging*? KiO slaagt er niet altijd in om de urgenties en de noodzaak die gevoeld worden door de kunstenaar (en de bemiddelaar) te communiceren met opdrachtgevers, lokale politici, lokale contexten in het algemeen... Dat wekt wrevel op bij de kunstenaar en doet projecten soms stranden.

KiO is in staat om participatie *breed* op te zetten:

- in dialoog met inwoners, overheden, organisaties,
- zonder expertise los te laten, en met erkenning te verwerven voor de belangrijke rol van KiO in (publieke) transitie.

KiO is in staat om *participatie* op te zetten met een horizon die ver in de toekomst ligt. Participatie vindt vaak plaats in het heden, maar het kan zich verhouden tot het verleden en de toekomst. Draagvlak heeft daarom niet alleen te maken met draagvlak voor het kunstwerk zelf, in het hier en nu, maar ook met draagvlak voor het meedenken en -werken aan de zorg die in de toekomst nodig zal zijn (zie hierboven, bij ‘beheer’).

In *Pazugoo* had participatie te maken met het bewust maken van nucleair afval via een culturele omweg of een cultureel narratief (de mythische figuren). Via een virtuele inventaris in musea wordt aangeduid waar er precies figuurtjes begraven liggen, wat een aanzet is voor een dialoog over de toekomst. “*We hebben een workshop gedaan met de lokale bewoners van Mol en Dessel, waar er een tijdelijke opslag is van nucleair afval. Die mensen zijn bekend met het afval, maar ik weet niet of ze zich ervan bewust zijn dat er iets bestaat als ‘nucleaire cultuur’. Zij zien het als normaal dat ze dit afval en deze industrie hebben*” – Sigrid Eeckhout.

In de case *Ressegem* was het het opzet om de graad van betrokkenheid of niet-betrokkenheid van burgers te vertalen in een zaaipatroon, via een partituur. De vertaling door de kunstenaars van betrokkenheid naar een artistieke act kan gelezen worden als een antwoord op een vrees, namelijk de vrees dat er anders een inhoudelijk nuance en een artistieke subtiliteit verloren zouden gaan. Als participatie op zich het doel is, dan gaat dat ten koste van artistieke kwaliteit, zo is de vrees (niet alleen in de bespreking van de case *Ressegem* overigens, ook tijdens de studiedag bijvoorbeeld). Participatie hoeft helemaal geen directe impact te hebben op het *werk*; participatie kan beperkt blijven tot het niveau van het *proces*.

Participatie vraagt dus om een zorgvuldige uitrol en om duiding omtrent doelen en verwachtingen. Dat zijn bijkomende **uitdagingen**. Een andere uitdaging heeft te maken met **bemiddeling**. Niet zelden wordt bemiddeling onderschat of eerder eng begrepen. Meerdere van de besproken cases vragen daarentegen juist om een 'brede' bemiddeling en een bemiddeling doorheen de tijd. Een 'brede' bemiddeling kan bijvoorbeeld inhouden: een bemiddeling tussen plekken met eigen regimes en habitussen, zoals in het geval van **KONINGSKINDEREN**. Daar was er een vertaling van de gesloten gemeenschapsinstelling naar de kunstinstelling (M HKA) via de gelijknamige film. Op zich is **KONINGSKINDEREN** een minder 'relationeel' project, omwille van het eigen regime van de gemeenschapsinstelling, maar er is duidelijk sprake van bemiddeling tussen regimes, schaalniveaus en 'bourdieuse velden'. In de sessie over **DWARSLIGGER** is er eveneens sprake van een meer overdrachtelijk begrepen *bemiddeling*, in de zin van de nood aan een permanente bemiddeling tussen het werk en het (potentiële) publiek. Zoals bij **KONINGSKINDEREN** moet die brede bemiddeling niet noodzakelijk gebeuren door een traditionele bemiddelaar. De kunstenaar neemt een rol op, de opdrachtgever, in het ideale geval een breed collectief waarin burgers betrokken zijn...

2.2.7.

SAMENWERKING EN ROLVERDELING

Met betrekking tot KiO is het belangrijk om duidelijke **rollen** te articuleren. Dat biedt mogelijkheden om:

- de rol van de **kunstenaar** vroeg in het proces te definiëren en te communiceren aan alle betrokkenen, om te voorkomen dat kunst instrumenteel ingezet wordt,
- **een diversiteit** aan rollen te definiëren die een diversiteit aan perspectieven op een traject mogelijk maakt,
- **horizontale** samenwerkingen op te zetten, gebaseerd op communicatie, openheid en flexibiliteit van rollen,
- de rol te definiëren van de actor die het project zal **verduurzamen**, bijvoorbeeld een kunstinstelling, een lokale groep,
- een enge visie op rollen te vermijden, wat **onderhandeling** mogelijk maakt.

USE ME creëerde een wit canvas, een *white cube*, om kunstenaars, maar ook andere actoren, de vrijheid te geven kunst en interactie te produceren in een laagdrempelige, openbare, stedelijke context. Het creëerde verbinding tussen het individuele en het collectieve niveau.

DWARSLIGGER steunt in grote mate op samenwerkingen. De voorbereidingen binnen de pilootprojectprocedure leidden tot samenwerkingen tussen diverse stedelijke diensten én Netwerk Aalst. Die samenwerking kende een continuïteit die de *DWARSLIGGER* oversteeg. Daarnaast was het goed geweest moest er ook een samenwerkingsverband van burgers opgebouwd zijn tijdens de voorbereidingsfase, om later een draagvlak voor het werk en *gebruik* van het werk te garanderen. Dat gebeurde niet en het werk leed in zekere zin onder de vluchtigheid van onder andere het lokale bestuur (wat op veel plaatsen voorkomt).

Samenwerkingen tussen kunstenaar en ontwerper gaan van 'quasi onbestaand', zoals in het geval van **KONINGSKINDEREN**, waar kunstenaar Els Dietvorst graag advies had verleend aan de ontwerper van (een nieuwe vleugel van) een gemeenschapsinstelling en dat wellicht ook zinvol was geweest, tot intense samenwerking zoals **REPEAT** waarbij het project zonder een betrokken ontwerper niet uitgevoerd had kunnen worden.

Eventuele **uitdagingen** die voortkomen uit 'samenwerking en rolverdeling' lijken samen te vallen met al eerder genoemde uitdagingen over actoren, tijd, beheer...

2.2.8. VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID

In KiO is het belangrijk om aandacht te hebben voor verwachtingen:

- **over de rol van kunst**, wat het gemakkelijker maakt om te navigeren tussen rollen,
- **over de ambitie en de inhoud van kunst** omdat het duidelijk maakt wat niet haalbaar is binnen een individueel KiO project, maar wat kan op langere termijn, met andere actoren. Via samenwerking met die andere actoren, moet in een KiO-project niemands ambitieniveau zakken,
- **gekoppeld aan procedures zoals pilootprojecten**, waar het werken aan een brede cultuur van samenwerken tussen diensten, hoge ambities en kwaliteitseisen, tot de verwachtingen kunnen horen, en waar die verwachtingen op hun beurt de druk opdrijven voor de betrokkenen,
- **wat betreft communicatie en pers**, omdat het niet altijd eenvoudig te controleren is hoe projecten op publieke fora en in de media terecht komen. Een bewustwording van de kracht van communicatie – en die kracht kan zowel voortstuwend als ziekmakend zijn – is een eerste stap,
- **wat betreft de haalbaarheid van het project**: politiek en publiek kunnen uitermate volatiel zijn (zie Bax, Gielen, leven 2015). Met het oog op de lange termijn en het welslagen van een project zijn soms diverse partners nodig (lokaal bestuur, burgers, ...) om het werk in leven te houden – logistiek, organisatorisch, qua herstellingen – en om het een geloofwaardigheid te laten houden. Een werk *incon-tournable* maken is niet eenvoudig.

USE ME: De groendienst van de stad zorgde voor een deel van het budget, en daar hoorde de verwachting van het opleveren van iets 'groens' bij. KiO stuurt in veel gevallen aan op een geïntegreerde visie, waar diverse budgetten aan bijdragen.

Een eerste **uitdaging** in verband met 'verwachtingen en haalbaarheid' die zich opdringt, heeft te maken met de mogelijke **instrumentalisering** van kunst. Het kan een verwachting zijn bij opdrachtgevers bijvoorbeeld dat kunst iets gaat oplossen, terwijl het potentieel van kunst groter is dan louter dat. Het is een thema dat vaker aangehaald wordt, ook tijdens de studiedag. Daarnaast is er de uitdaging van het voeren van een **goed proces**, maar die kwam al via andere ingangen naar voren.

2.2.9. BELEVING EN ERVARING

KiO gaat verder dan de waarde van beleving, placemaking en private of universele claims rond de toekomst. KiO wil niet zelden een **alternatieve ervaring oproepen, betekenislagen toevoegen, vragen** opwerpen, ...

KiO creëert daartoe een **mentale verbeeldingsruimte** waarin diverse blikken op de betekenissen in verband met transities in de publieke ruimte in dialoog treden met elkaar. Die dialoog speelt een cruciale rol in het vormgeven van een **gezamenlijk (en altijd divers) beeld** van de toekomst, en mogelijk ook van toekomstige solidariteit (commoning).

PAZUGOO connecteert onzichtbare elementen. Het stelt vragen als: Hoe kan een uitdaging van vandaag gecommuniceerd worden in functie van de toekomst? Hoe verbeelden wat zo lang gaat blijven? Het creëren van bewustwording via verbeelding, gebeurt niet via onmiddellijke actie, maar vraagt tijd. *"The nuclear waste is a monument on its own and it is something we don't see. The artwork can bring these things together. On the one side you have these visual figures in the expo, on the other side you have these buried figures. These will be connected through myths or stories. So you have the waste which is a monument on its own and the figures in the expo, both are not enough on their own so there is this story needed to connect these two"* – Andy Weir.

KiO beperkt zich niet tot mentaal verbeelden en samen op een of andere manier werken aan de toekomst. Bepaalde werken zoals **DWARSLIGGER, ROPE, REPEAT, GOOD/BAD/UGLY** zijn uitgesproken performatief en introduceren een lichamelijke dimensie. **Tekenen in Vlassenbroek** ontwikkelt zelfs een *praktijk* met leken. In meerdere van die cases heeft de kunstenaar gewerkt aan een *narratief* als verbinding met een lokale dimensie. KiO slaagt er op die manier in om de immateriële bouwstenen van een context of situatie (verlangens, aspiraties, bezorgdheden ...) aanwezig te stellen en ermee aan de slag te gaan.

De daarbij aansluitende uitdaging laat zich samenvatten als 'kunst kunst laten zijn', en verschilt niet noodzakelijk van de niet-instrumentalisering van kunst of het voeren van een goed proces.

Alvorens over te gaan naar de verwerking van de laatste stappen van het onderzoek en de algemene besluiten, is het zinvol om stil te staan bij enkele uitgesproken inhoudelijke bevindingen, en daarna bij de zakelijke consequenties. Uit de twaalf cases en de vier introducties zijn lessen te trekken met betrekking tot publieke ruimte an sich, kunst (en kunstenaars), ambities en financieringsmodellen.

Doorheen KiO in de publieke ruimte wordt er publieke ruimte – al dan niet tijdelijk – *gemaakt* (zie het originele opzet in *Ressegem*, het originele opzet van de *Tweede Scheldebrug*), *ontsloten* (*REPEAT, ROPE*), *opengebrouwen* (eveneens *REPEAT*), *ontdekt* (*DWARSLIGGER, ROPE*), *verstoord* (eventueel *ROPE* en *Good/Bad/Ugly*)... In meerdere gevallen is KiO *onderzoekend* ten aanzien van publieke ruimte.

Een **uitdaging** is om KiO werkelijk **onderzoekend** te laten zijn **met betrekking tot publieke ruimte** en dat **door te vertalen** naar andere velden en sectoren.

KiO slaagt erin om mentale kwesties bloot te leggen. Kunst (in opdracht) op haar beurt zet mentale processen in gang, bijvoorbeeld rond immaterieel beheer, immaterieel gebruik – zie de introductie van Pascal Gielen tijdens kennisdelingsmoment drie, in de bijlage. Kunst in de publieke ruimte is een genereus gebaar (Ellen Harvey), en mag ook heel fragiel en feilbaar zijn (*ROPE, KONINGSKINDEREN*). **Meerdere malen klinkt er tijdens de sessie de eis om het debat over artistieke kwaliteit te blijven voeren.** Kunst in Opdracht zal altijd een evenwichtsoefening blijven – gelukkig? – tussen artistieke soevereiniteit (Arno van Roosmalen) en een zekere dienstbaarheid.

Els Dietvorst zegt – goed beseffend dat het onpopulair is – dat Kunst in Opdracht maar beter niet bij de jonge onervaren kunstenaars terecht komt. Voor KiO in de publieke ruimte geldt dat wellicht des te meer. Er zijn andere manieren om jonge kunstenaars te steunen. KiO vraagt te veel van een kunstenaar. Tegelijkertijd is Els Dietvorst ook binnen een context van KiO in de eerste plaats *kunstenaar*, en een kunstenaar vertrekt volgens haar altijd vanuit een noodzaak:

“Het gaat om de noodzaak van de kunstenaar om iets te doen, om iets te volgen, om iets te maken. En dat is bij mij altijd het belangrijkste geweest: uw artistieke noodzaak waar dat je van vertrekt. Ik denk dat dat eigenlijk het belangrijkste woord is”.

Diverse ambities m.b.t. KiO komen aan bod tijdens de sessies. En dat kunnen grote ambities zijn. Vanuit de case *DWARSLIGGER* ontstaat er bijvoorbeeld de vraag naar een nieuw Vlaams beleid rond kunst in de openbare ruimte. Wouter Hillaert legt tijdens het vierde kennisdelingsmoment de idee van een **cross-sectoraal fonds** op tafel. Dat daar muziek in zit, bewijst in feite Els Dietvorst, die aangeeft dat de kunstenaar bepaalde voelsprietten heeft om een situatie te doorgronden (zie haar zesjarig werk in de Brusselse wijk Anneessens), maar niet het (maatschappelijke) gewicht om werkelijk op transitie te wegen. **Er zijn nog kruisverbanden** te leggen, zoals tussen kunst en welzijn. KiO heeft daarin misschien een actieve rol te spelen? Dat is een **uitdaging**.

Verder is er een vraag náár, of de **uitdaging** ván, het scheppen van **stimulerende condities, opdat vrijplaatsen gecreëerd kunnen worden**. De tegenhangers ‘in de tijd’ van die vrijplaatsen zijn even belangrijk, zoals de heterochronie de tegenhanger is van de heterotopie. **Voor kunstenaars** leidt dat tot condities die toelaten om met vertrouwen en rugdekking situaties te leren kennen, urgenties te ontdekken en benoemen, de geest van de plek te vatten, de verbeelding vrij te laten werken, dingen te laten groeien, mislukken eventueel, ... om partnerschappen en collectieven op te bouwen, iets teweeg te brengen, en om de herbemiddeling tussen leefwereld en systeemwereld (Trienekens & Hillaert 2015) te bewerkstelligen.

Deze sectie ten slotte behandelt wat de implicaties op het vlak van financiering inhouden, in relatie tot de al vermelde eisen en verwachtingen, zoals daar zijn: een kwalitatieve relatie aangaan met de transitie in de publieke ruimte, het proces een zichtbaarheid geven, interdisciplinariteit of transdisciplinariteit (Doucet & Janssens 2011) nastreven, doorheen de tijd en over diverse schaalniveaus werken, *embedded* zijn in een ruimtelijke context en een netwerk van actoren... – zie de eerste sectie van het volgende hoofdstuk voor een volledige lijst van de geformuleerde uitdagingen.

Het nastreven van de geformuleerde ambities en verwachtingen gaat, voortbouwend op de resultaten van de kennisdelingsmomenten, beter gepaard met een financiering afgestemd op de **lange termijn** en **interdisciplinaire samenwerking**, eerder dan met een thematische en sterk tijd- en locatiegebonden aanpak.

USE ME had een beperkt en vooral te versnipperd budget ter beschikking vanuit de stad. Is er geen mogelijkheid om een meer flexibel of coöperatief bedrag te voorzien? Er was wel een gemeenschappelijk budget voor de architect en de kunstenaar, wat samenwerking en coherentie van het werk bevorderde.

Uit de sessies blijkt op meerdere momenten dat de budgetten vandaag krap zijn om ‘volledige processen’ te voeren, en dat dergelijke ‘volledige processen’ belangrijker zijn dan het eindresultaat alleen. KiO heeft in meerdere gevallen nood aan een uitgebreid tijdspad. Is het denkbaar om budgetten voor een conceptfase, met het uitwerken van een ‘match’ of ‘matches’ tussen opdrachtgever, opdracht, bemiddelaar en kunstenaar, een realisatiefase en een postproductiefase expliciet zo te benoemen of zelfs te oormerken? Gezonde inschattingen maken over wat een fase na productie moet behelzen is niet eenvoudig, zelfs binnen een pilootproject. Dat bewijst *DWARSLIGGER*; de logistiek om het kunstwerk in gebruik te houden is erg zwaar in die case.

KiO-projecten die willen inspelen op transitie in de publieke ruimte, zoals de transitie die gepaard gaat met 'beheer' en die de tekst hieronder nog verder zal toelichten, vergen een vorm van *commoning*. Pascal Gielen benadrukte in de sessie over *DWARSLIGGER* dat *commoning* nooit door de overheid geïnitieerd kan worden, maar een overheid kan wel de voorwaarden creëren waarbinnen dergelijke processen kunnen ontstaan. Er lijkt een vraag te ontstaan naar vormen van beheer en zorg door een gemeenschap, zonder dat die zorg zich exclusief beperkt tot één kunstwerk. Dat impliceert dat *commoning* (eventueel in een *light*versie) andere budgetten en arbeid aanspreekt en in relatie staat tot andere domeinen. Anders gesteld: het direct aan kunst gerelateerde proces hoeft niet cross-sectoraal te zijn, maar het kan wel gelinkt worden aan een breder, cross-sectoraal proces dat gericht is op gemeenschapsvorming. Echter, gemeenschapsvorming rond een kunstwerk gedijt mogelijk goed wanneer er middelen toegekend worden vanuit een conceptfase en vanuit een post-productiefase.

Redeneren vanuit de impact op de systeemwereld, zoals Wouter Hillaert voorstelt, opent potentieel nieuwe financieringsmogelijkheden. *GOOD/BAD/UGLY* is daar in feite een helder voorbeeld van: bedrijven sponsoren en tegelijkertijd is het project te lezen als een commentaar op de financialisering van het wonen en het leven.

KiO lijkt te vragen om een werking over diverse schaalniveaus heen, zoals al eerder (bij 'toekomstgerichtheid') aan bod kwam. Gesitueerd en relationeel werken, vraagt een meer lokale verankering, wat implicaties heeft op budgettair vlak en meer concreet op waar de middelen vandaan komen. Tegelijkertijd zijn transities niet enkel lokaal gedefinieerd, maar werken ze eveneens op een bovenlokaal tot zelfs internationaal niveau. Op het vlak van internationale implicaties en samenwerkingen – iets wat overigens wel gebeurt als het gaat over KiO in Vlaanderen, zeker wat betreft de keuze van kunstenaars – is er nog een groeimarge voor KiO.

Bovendien is het van belang om aandacht te hebben voor de financiering van het belangrijke *backstagewerk* dat gepaard gaat met KiO-projecten over schalen (lokaal tot globaal) en tijd heen. Een dergelijke aanpak vergt een grondige investering in het KiO-kernteam, zodat het team antennes kan uitzetten die zowel thematisch als geografisch ondersteunen. Dat helpt bij het uitbouwen van netwerken die nodig zijn om KiO-projecten telkens van een gepast kader te voorzien (inhoudelijk, qua draagvlak, ...) en zo de wisselwerking met transitie mogelijk te maken.

3. MOGELIJKHEDEN TOT TRANSITIE EN BELEIDS-AANBEVELINGEN

Doorheen de kennisdelingsmomenten werden de volgende begrippenparen onderzocht aan de hand van cases en introductielezingen: 'productie en economie', 'virtualiteit en duurzaamheid', 'gebruik en beheer', 'burgerschap en emancipatie'. Het was de verwachting dat de begrippenparen zouden werken als ingangen om het over transitie in de publieke ruimte te hebben, niet in het minst met (potentiële) opdrachtgevers, en dat er aanleidingen zouden ontstaan om (potentiële) opdrachtgevers te stimuleren om de stap naar KiO in de publieke ruimte te wagen. De begrippenparen werden aanvankelijk zo gekozen omdat het met acht begrippen mogelijk is om een heel breed inhoudelijk en methodologisch spectrum te bedekken, dat zodanig zou vertakken dat er raakvlakken zouden ontstaan met de diverse interesse- en werkingssferen van de opdrachtgevers.

Hieronder recapituleert de tekst de uitdagingen die volgen uit het vorige hoofdstuk, en tracht die te ordenen. De uitdagingen, volgend uit de brede humuslaag die de cases (en de analyse daarvan) vormen, worden in de volgende paragrafen samengebracht met de vraag naar de werkvelden en de vraag naar de werkwijzen – aangevuld met een vraag naar de rol van en de mogelijkheden tot samenwerking met opdrachtgevers, en de vraag naar de rol van het platform Kunst in Opdracht. Dat alles, met steeds de focus op het potentieel dat transitie bieden, vormt het web van vectoren dat leidt tot de beleidsaanbevelingen aan het einde van het hoofdstuk.

de belangrijkste uitdagingen zijn...

...wat betreft processen en bemiddeling:

- een goed proces voeren:
 - zonder instrumentalisering van kunst/kunstenaars
 - met een 'volledige' realisatie (van de beoogde doelen)
 - met veel aandacht voor bemiddeling:
 - tussen opdrachtgevers en kunstenaars: opdrachtgevers voelen de urgenties die de kunstenaar soms heel scherp aanvoelt misschien niet of minder aan
 - tussen lokale habitussen en de wereld van de kunst
 - tussen lokale en bovenlokale ritmes
 - tussen het kunstwerk en het publiek
 - tussen artistieke controle op lange termijn en een vorm van loslaten, of tussen langetermijnvisie en kortetermijndoelen die eventueel afwijken
 - met een optimale inzet van de energie van de diverse actoren voor de lange termijn, inzake draagvlak bijvoorbeeld

...wat betreft het veld:

- het creëren van stimulerende condities, opdat:
 - er meer kruisverbanden tussen sectoren ontstaan
 - er tegelijkertijd een debat over artistieke kwaliteit gevoerd wordt en blijft gevoerd worden
 - de meerwaarde van een onderzoekende houding ten aanzien van publieke ruimte omarmd wordt
 - de gecreëerde meerwaarde, onder andere op het vlak van publieke ruimte, niet alleen omarmd wordt, maar ook doorvertaald naar andere sectoren – en uitgedragen

...wat betreft budgetten:

- voorkomen dat de financiering van projecten te krap blijft om ‘volledige’ processen te voeren
 - met aandacht voor het mogelijk maken en onderling afstemmen van de diverse fases (conceptfase, realisatiefase, postproductiefase)
 - met aandacht voor het mogelijk maken van interdisciplinariteit en uitwisseling tussen sectoren
 - met aandacht voor het vele werk achter de schermen, niet in het minst door het platform Kunst in Opdracht, juist om trajecten in verband met transities te doen slagen

...wat betreft bijzondere aandachtspunten:

- **participatie** steeds goed duiden en er zorgvuldig mee omgaan
 - de **documentatie** van cases uitbouwen, ook in verband met tijdelijke interventies – dat kunnen sprekende vormen van lokale creativiteit zijn
 - het vele (vooralsnog) **onzichtbare** werk in Kunst in Opdracht waarderen
 - al vroeg nadenken over **beheer**

Eerst behandelt de onderstaande tekst de receptiegeschiedenis van de op voorhand gekozen begrippen(paren) doorheen het onderzoek. Op de mogelijkheden om in dialoog te treden met een opdrachtgever gaat de tekst daaronder, in een aparte sectie, in. Later komen de methodieken die wenselijk zijn om KiO te realiseren en de werking van het platform Kunst in Opdracht aan de beurt.

Aan het einde volgen de beleidsaanbevelingen. Die zijn vanuit de analyse van het vorige hoofdstuk en de verdere verwerking in dit hoofdstuk gegroeid. Omwille van de aandacht van het onderzoek voor zowel werkvelden als werkwijzen, en omwille van het erg open karakter (op methodisch vlak) van de kennisdelingsmomenten, bestrijken de aanbevelingen diverse registers. Sommige aanbevelingen behandelen eerder voorwaarden voor Kunst in Opdracht, andere eerder het procesverloop of de bemiddeling. Nog andere hebben te maken met inhoud en kennisdeling en er is er ook één dat ingaat op organisatie en budgetten.

3.1.

WERKVELDEN

Het onderzoek ging van start met vier begrippenparen, naar voren geschoven als hypotheses of mogelijke toekomstige inhoud voor Kunst in Opdracht. De acht begrippen resoneerden de ene keer sterk tijdens de kennisdelingsmomenten en de studiedag, en de andere keer amper. Doorheen het onderzoek was er in bepaalde gevallen bijgevolg sprake van een hertaling van de begrippen, soms subtiel, soms ingrijpend. De volgende paragrafen, waarvan de titels telkens verwijzen naar de resulterende, in bepaalde gevallen dus hertaalde begrippen, schetsen de vertaalslagen die plaatsvonden tijdens het onderzoek.

oorspronkelijk begrippenparen	op basis van de kennisdelingsmomenten weerhouden of geamendeerde begrippen	op basis van verdere reflectie gesuggereerde begrippen
productie		processen + creatie
economie		budgetten
virtualiteit		zachte waarden
duurzaamheid	toekomstgerichtheid	
gebruik	(de geleefde dimensie van) tijd	
beheer	beheer	
burgerschap		soevereiniteit
emancipatie		bemiddeling

figuur: de receptiegeschiedenis van de begrippen doorheen het onderzoek

BEHEER

Van alle behandelde begrippen is ‘**beheer**’ wellicht datgene dat doorheen het onderzoek het vaakst werkelijk deel uitmaakte van de discussies, en dat op de meest heldere wijze raakvlakken creëerde met opdrachtgevers. Zowel in prozaïsche zin als in een meer overdrachtelijke zin was beheer een item. Tot die tweede categorie behoort het ‘immaterieel beheer’, zoals Pascal Gielen dat introduceerde tijdens kennisdelingsmoment 3, evenals allerhande verwijzingen naar en gedachten bij het fenomeen van de commons.

‘**Beheer**’ vertoont raakvlakken met een transitie van ‘hebben’ naar ‘gebruiken’ (zie de hele deeleconomie, cohousing en coöperatieven, allerhande ideeën over onze verhouding tot de natuur ...), de transitie van objecten naar zorgende netwerken (zoals uitvoerig beschreven in de *Science & Technology Studies* en alle daardoor beïnvloede sociale wetenschappen en *humanities*), en, nog algemener, ideeën over gesitueerdheid, een toenemende klemtoon op de performatieve dimensie van de cultuur en de samenleving in het algemeen: het ‘doen’ dat bijvoorbeeld tegenover het metafysische ‘zijn’ komt te staan, enzovoort. De begrippen ‘immaterieel gebruik’ (zingeving) en ‘immaterieel beheer’ (zorg) sluiten daar rechtstreeks bij aan.

TIJD

Bovendien zette 'beheer' gesprekken in gang over **tijd, tijdelijkheid en permanentie**, wat niet vreemd is. Beheer, als alledaagse handeling, vindt plaats in de tijd en in de ruimte. In de katholieke Kerk in België is de lokale kerkfabriek verantwoordelijk voor het beheer van het *tijdelijke* – het materiële kerkgebouw dus. 'Beheer' situeert elk kunstwerk in een reële, tastbare, door mensen bezielde context, en in de tijd. Het is belangrijk om 'tijd' dan vooral te begrijpen als de niet-abstracte, 'geleefde' dimensie van tijd. Verwijzend naar Clifford Geertz introduceerde Jeremy Till (2009) een 'dikke' definitie van tijd in het architectuurdiscours: *thick time*. Daarin komen diverse 'regimes van tijd' samen (cyclische tijd, persoonlijke tijd ...) en staat *de ervaring* van tijd centraal. Naar het verleden verwijst Till als naar 'ervaringen', en naar de toekomst als naar 'hoop'. Tijd is bijgevolg geen abstract fenomeen, maar iets dat werkelijk **'geleefd'** wordt en altijd verbonden is met het heden. Zo begrepen relatieren heel wat kunstwerken aan 'tijd', ook als ze tijd niet expliciet thematiseren.

REPEAT en *ROPE* reikten antwoorden aan op de (beheers)vragen gesteld door *DWARSLIGGER*. Voor *DWARSLIGGER* is de beheerskwesitie en het in gebruik houden van het werk een duidelijke uitdaging. *REPEAT*, dat expliciet koos voor een statische permanentie, en *ROPE*, dat expliciet koos voor een dynamische en gesitueerde tijdelijkheid, maken elk op hun manier en juist door heel bewust met het begrip tijd om te gaan duidelijk dat goed beheer een haalbare kaart is. In het geval van *REPEAT* laten de kunstenaar en de opdrachtgever het werk na oplevering in grote mate los. Ze geven het aan de gemeenschap en daar stoppen – in theorie – de zorgen. De gemeente doet eventueel wat (klein) onderhoud op tijd en stond en *that's it*. In het geval van *ROPE* vraagt de aard van het werk telkens om een sterke interactie met de kunstenaar. Kunstenaar, *ROPE* en de lokale situatie zorgen samen voor altijd weer een andere, bewust tijdelijke dynamiek.

TOEKOMSTGERICHTHEID

'**Duurzaamheid**' liet zich doorheen de kennisdelingsmomenten vertalen als '**toekomstgerichtheid**', om een te enge blik op ecologische duurzaamheid te vermijden. Hicham Khalidi benadrukte bovendien tijdens de studiedag de ecologische crisis en de mate waarin die voor ongelijkheid zorgt. Het ene (ecologie) is verbonden met het andere (maatschappelijke ongelijkheid), wat op zich al aantoonde dat 'ecologische duurzaamheid' een te eng begrip is in het licht van transities in de publieke ruimte en de rol van kunst in relatie daarmee.

ZACHTE WAARDEN

Voor de andere begrippen geldt dat ze niet heel nadrukkelijk aanwezig waren in de diverse gesprekken. Ze kwamen ter sprake, maar groeiden niet uit tot echte thema's. Wat wel regelmatig terugkwam, is hoe **zachte waarden** (sociale erfgoedwaarden, betrokkenheden, netwerken van zorg, interesses, affecten ...) een rol spelen in of in relatie tot een kunstwerk, en hoe het kunstwerk daardoor werkelijk van het dorp, de omwonenden... is. "*Kunst kan op emoties inspelen en op die manier iets intermenselijks teweegbrengen*" (Sofia Saavedra Bruno tijdens de studiedag). Belangrijk was dan vooral (tijdens de kennisdelingsmomenten) de **artistieke vertaling** van die zachte waarden, de stempel van de kunstenaar, zoals in het voorbeeld van *REPEAT*. Op een meer procesmatig niveau was er een gelijkaardige reflex met betrekking tot *Ressegem*. Betrokkenheid, die lokaal dadelijk verkeerdelijk begrepen werd als een vraag om de facto participatie in de zin van co-productie, werd **door de kunstenaars vertaald** in een interventie in de publieke ruimte – althans, dan was het opzet.

SOEVEREINITEIT EN BEMIDDELING

Als het over kunst gaat, lijken 'zachte waarden' en een zekere **soevereiniteit van de kunstenaar** samen te gaan. Of ten minste: de vraag naar een zeker evenwicht tussen zachte waarden, doorgaans verbonden met een lokale context, en de eigenheid van een kunstpraktijk dringt zich op. Tegelijkertijd is er een relatie tussen 'soevereiniteit' en '**bemiddeling**', als een update (door Arno van Roosmalen) van het traditionele paar autonomie en participatie. Bemiddeling is dan breed bekeken, voorbij de rol van het leggen van verbanden tussen een opdracht en een kunstenaar. Bemiddeling relateert hier bijvoorbeeld ook aan de verbanden, op lange termijn, tussen een werk en een publiek. De begrippen 'soevereiniteit' en 'bemiddeling' dekken samen een groot segment van het KiO-veld, zowel op het niveau van de inhouden als op het niveau van de werkwijzen, en vooral op het raakvlak van beide. Ze roepen minder de connotatie van tegenstrijdigheid op die op discoursniveau bestaat (bestond?) tussen autonomie en participatie, of tussen autonomie en engagement. Met andere woorden: een ruim begrip van bemiddeling brengt op een schijnbaar minder bedreigende manier elementen van lokale netwerken en lokale aspiraties binnen in het debat; minder bedreigend omdat bemiddeling het wezen van de kunstpraktijk in kwestie veelal intact houdt, en het niet zomaar laat 'besmetten' door externe factoren.

PROCESSEN, BUDGETTEN EN CREATIE

De termen ‘productie’ en ‘economie’ kwamen duidelijk aan bod tijdens de kennisdelingsmomenten. Maar om preciezer te zijn, werden ze vertaald als ‘processen’ en ‘budgetten’. Het is het moeilijk om het inhoudelijke zomaar strikt te scheiden van het procesmatige – zie ook ‘soevereiniteit’ en ‘bemiddeling’. ‘Processen’ en ‘budgetten’ zijn aandachtspunten voor alle cases van Kunst in Opdracht.

Meer inhoudelijk gezien kunnen transitie in de zin van ‘een andere visie op economie’ mogelijk gevat worden in de term ‘beheer’. *Commoning* bijvoorbeeld was een duidelijk item tijdens de gesprekken over beheer. Een andere wijze om transitie met betrekking tot ‘productie’ in de ruime zin van het woord te duiden is het begrip ‘creatie’, waarmee ‘productie’ een expliciet inhoudelijke, artistieke en enigszins vrije invulling krijgt. Op die manier ontstaat er toch een onderscheid tussen het eerder procedurele (processen, budgetten) en het meer expliciet inhoudelijke (creatie).

ONTWRICHTEND?

Tijdens de studiedag vroeg kunstenaar Ruben Bellinx om ruimte te laten voor “meer ontwrichtende dingen”, die “niet te lief” zijn. Als we – onder meer – door die bril naar de bovenstaande potentiële werkvelden kijken, dan sluit op het eerste gezicht vooral ‘soevereiniteit’ aan bij de mogelijke verwachtingen van kunstenaars. ‘Soevereiniteit’ verwijst bovendien minder naar een transitie op zich, en meer naar een *aandachtspunt* bij het omgaan met transitie. ‘Zachte waarden’ zoals hierboven beschreven, ‘tijd’ en ‘bemiddeling’ relateren ook aan kunstpraktijken, al zijn die termen iets ‘braver’. De overige werkvelden, namelijk ‘processen’, ‘budgetten’, ‘toekomstgerichtheid’, ‘beheer’ *kunnen* uiteraard aan kunstpraktijken gelinkt worden, maar lijken in eerste instantie eerder vernetwerkt, gedeeld of relationeel, procesmatig inderdaad (dus minder verbonden met kunst *op zich*). De toevoeging van ‘creatie’ zorgt al voor wat meer evenwicht.

De oorspronkelijke reeks van acht was op (eventueel) ‘emancipatie’ na evenmin potentieel ontwrichtend. De mogelijke inhoudelijke scherpte van emancipatie zit in ‘soevereiniteit’, bijvoorbeeld wanneer die soevereiniteit zou slaan op de autonomie van bepaalde personen of groepen die nog een emancipatiestrijd voor de boeg hebben, en in zekere zin ook in ‘bemiddeling’, in dit geval begrepen als rechtstreekse – eventueel ongefilterde – relaties tussen een werk en een publiek, of tussen het lokale en de wereld van de kunst.

3.2.

OPDRACHTGEVERS

MEERWAARDE VOOR OPDRACHTGEVERS

Dat er werkelijk KiO geproduceerd wordt, heeft in grote mate te maken met opdrachtgevers – zonder opdrachtgevers geen KiO. KiO doet uiteraard iets terug voor de opdrachtgevers. Zoals bij *PAZUGOO* gaat KiO in heel wat gevallen vlot voorbij de loutere representatie of rechtstreekse interpretatie van een fenomeen (in dit geval nucleaire cultuur) en voegt het een laag toe (in dit geval mythologie en volkskunde), terwijl er een **inhoudelijke of thematische connectie** blijft bestaan met de dagelijkse bezigheden van de opdrachtgever. Er zijn voorbeelden van KiO die een **gemeenschap bouwen** of die diverse gemeenschappen samenbrengen rond een kwestie. Dat gebeurt in het geval van *PAZUGOO*, maar ook in dat van *TEKENEN IN VLASSENBOEK*, waar Wapke Feenstra lokale kunstenaars betrok op een overstromingsgebied. Daar blijft het niet bij, want de kunstenaars produceren op hun beurt werk dat ook buiten de plek zelf een plaats krijgt en daarmee – via een meervoudige omweg weliswaar – zorgt voor **zichtbaarheid van datgene waar de oorspronkelijke opdrachtgever mee bezig is**. *REPEAT* en *On Radical Ecology*, vervolgens, zetten niet zomaar een plek op de kaart, **maar agenderen ruimtegerelateerde transitie en verhouden zich tot andere vormen van ruimtegebruik** (hergebruik, een plek connecteren met de virtuele ruimte). *REPEAT* gaat in dialoog met een heel dorp, inclusief de zachte waarden ervan (gevoel van plaats, thuisgevoel ...), zonder dat er sprake is van een eenvoudige identitaire reflex of rechttoe-rechtaan promotie van een locatie. En doordat *On Radical Ecology* de etalages van het Atelier van de Bouwmeester inzet, op die erg zichtbare locatie tussen het Brusselse Centraal Station en BOZAR (Paleis voor Schone Kunsten), krijgt het een tentoonstellingskarakter, maar dan gekoppeld aan een tentoonstelling die zich verderzet in de virtuele ruimte. Bovendien kent dat laatste werk een **inhoudelijke doorwerking** omdat het **thematieken** behandelt die binnen het Team Vlaams Bouwmeester nadien alleen maar aan belang wonnen. *DWARSLIGGER* faciliteerde voor de opdrachtgever **waardevolle samenwerkingen** (tussen stadsdiensten en een kunstencentrum), en *KONINGSKINDEREN* biedt voor de toeschouwer (van de film) of de lezer een unieke **blik achter de schermen** van een gemeenschapsinstelling, door de ogen van de bewoners eerder dan vanuit de institutie zelf. **De wijzen waarop KiO meerwaarde kan genereren voor opdrachtgevers zijn legio.**

HEDENDAAGSE KUNSTPRAKTIJEN

Inhoudelijk gezien gaat KiO voorbij de loutere communicatie met de buitenwereld en voorbij het zich inschrijven in een discours. Er zijn voorbeelden van KiO die een bepaalde **inhoud agenderen**, en ervoor zorgen dat iets niet enkel besproken maar ook behandeld of zelfs geleefd wordt (zie *TEKENEN IN VLASSENBOEK, PAZUGOO, On Radical Ecology...*). Het doorwerken van KiO bij burgers, soms op het niveau van het dagelijkse leven, heeft te maken met een repertoire dat de afgelopen decennia sterk verbreed is. KiO betreft meer en meer **kunstpraktijken** in plaats van louter kunstenaars. De praktijken in kwestie vertakken zich, raken aan lokale dynamieken en brengen dingen teweeg (soms onverwacht). KiO slaagt er op die manier in om die aspecten die moeilijk te vatten zijn in meer pragmatische trajecten (zoals stadsvernieuwing, instrumenteel opgevatte burgerparticipatie ...) alsnog in rekening te brengen. Het kan dan zowel over zachte waarden zoals betrokkenheid en sociale erfgoedwaarden gaan (zie *REPEAT, Ressegem ...*) als over meer wetenschappelijke inhouden (zie *PAZUGOO, On Radical Ecology*). De meeste, zoniet *alle*, in dit rapport behandelde kunstpraktijken slagen erin om in gesprek te gaan mét of om iets teweeg te brengen bij niet-kunstkenners. Dat is juist zo omdat de praktijken doorgaans raken aan het dagelijkse leven en omdat ze de meer prozaïsche dimensies van gebruik, beheer en tijd omarmen in plaats van ze te veronachtzamen. Er is een afleesbare tendens in de kunst om processen te benadrukken in plaats van enkel een vermeend 'autonoom centrum' van de kunst. Tegelijkertijd blijft KiO voldoende kritisch, wat zich toont in de vele vragen die KiO rechtstreeks opwerpt of onrechtstreeks oproept. **Kortom, juist hedendaagse kunstpraktijk slagen er op diverse wijzen in om met transitie aan de slag te gaan.**

PUBLIEKE RUIMTE

Het is bijgevolg niet vreemd dat KiO in de publieke ruimte effecten heeft op de publieke ruimte. KiO **'ontdekt'** nieuwe publieke ruimte, **maakt** publieke ruimte, **duidt ze aan, beklemtoont ze, stelt ze open, claimt ze**, zorgt voor (langdurige) affectieve relaties of **zorgrelaties** waarin een **breed collectief betrokken** is ... Dat is duidelijk meer dan het loutere verfraaien van de publieke ruimte. **KiO neemt een onderzoekende houding aan ten opzichte van de publieke ruimte en zorgt voor nieuwe, uitgebreide en verrassende perspectieven op de publieke ruimte.**

WERKEN AAN EEN CULTUUR

Communiceren over de kwaliteiten en de (onder andere) inhoudelijke meerwaarde van KiO is één ding met betrekking tot opdrachtgevers, ook al liggen die kwaliteiten niet zelden voorbij de traditionele verwachtingen (van opdrachtgevers). Daarnaast klinkt er vanuit diverse hoeken een vraag om sensibilisering van potentiële opdrachtgevers die verder reikt dan dat. Tijdens de studiedag zeggen kunstenaars dat opdrachtgevers hen nog vaak zien als (naïeve) visionairen – met 'visionair' pejoratief of schertsend bedoeld – of als 'narren'. Vooral de niet-persoonsgebonden sectoren zouden zich inlaten met dergelijke clichés, terwijl juist in die hoeken heel wat van de in dit rapport aangehaalde transitie behartigd worden. Nog naast een bewustzijn met betrekking tot de kunstenaar en zijn of haar zijn en kunnen, dringt een bewustzijn (bij opdrachtgevers) van hoe processen van KiO verlopen zich op. Dat kan gaan over tijd, zoals de tijd die nodig is (evenals de middelen) voor de kunstenaar om een situatie te leren kennen, of de consequenties van permanentie en tijdelijkheid (zie de kunstwerken van moment 3, met *DWARSLIGGER, ROPE* en *REPEAT*) ... Het kan ook gaan over verantwoordelijkheden ná de projectperiode en het belang van het uitklaren van die verantwoordelijkheden voor het project in kwestie ten einde is. Binnen de werking van het stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte is het zo, dat er garanties voor de opvolging van het werk na realisatie moeten zijn. **Samengevat is het belangrijk dat er gewerkt blijft worden aan een cultuur van KiO, waarin kunstenaars en opdrachtgevers kunnen floreren en waarin individuele attitudes en kwalitatieve collectieve processen elkaar blijven versterken.**

KIO ALS MATCH TUSSEN OPDRACHTGEVERS EN REPERTOIRE

Het voorgaande geeft aan dat er voor opdrachtgevers heel wat potentiële houvast is, of ten minste een casuïstiek die vertrouwen scheidt, om transitie die zich voordoen te (laten) koppelen aan kunstpraktijken. Daardoor wordt het haalbaar om KiO te faciliteren die voorbij een identitaire, PR- of verfraaiingsreflex gaat. Hedendaagse KiO laat dergelijke insteken los, maar de kans is groot dat ze nadien terugkomen, als *effecten* van kunst deze keer. Vooral bij de pilootprojecten en andere wat groter opgezette trajecten, waar veel aandacht en middelen veil waren voor het voeren van brede processen en het betrekken van diverse actoren, was dat duidelijk. Dat hoeft geen toegeving op het vlak van kunst te betekenen; het vormt juist een aanleiding om de wisselwerking tussen opdrachtgevers en een uitgebreide repertoire van KiO verder te onderzoeken en te ontplooien. Een teveel aan pragmatisme is niet bevorderlijk (zie *Turnova*, waar het kunstproject verdween in de schaduw van de projectontwikkeling), maar een productief evenwicht tussen proces, inclusief bemiddeling, enerzijds en soevereiniteit – van de kunst/kunstenaar, maar mogelijk ook van andere actoren – is zeker denkbaar.

Wouter Hillaert: *“Ik zie een aantal interessante kunstpraktijken ontstaan die net twee velden proberen [te verzoenen]... van iemand die uit het theater komt en met rituelen bezig is en de zorgsector als een belangrijke partner ziet [...] En daar is, denk ik, nog heel veel werk rond, [...] maar de bruggen ontbreken soms [...] Er is iemand die daar moet tussen bemiddelen. En soms denk ik [...] installeer gewoon een cross-sectoraal fonds.”*

Het potentieel is er, zoals Wouter Hillaert in zijn openingslezing van kennisdelingsmoment 4 aangaf, om kunst in bepaalde gevallen deelachtig te maken aan maatschappelijke processen, en om op die manier transities te voeden, terwijl kunst er ook door gevoed wordt. Als een eventueel tijdelijk collectief van menselijke en niet-menselijke actoren, als *assemblage*, springt kunst van het ene, lokale, naar het andere, bovenlokale, schaalniveau.

Uiteraard moet er voldaan zijn aan bepaalde voorwaarden voordat iets dergelijks mogelijk is, voordat kunst zich op die manier kan ontwikkelen. Dat houdt in: **een basis voorzien waarop de uitwisseling kan groeien**, ook de bemiddeling-in-overdrachtelijke-zin, en waarop een politiek draagvlak kan groeien, zonder dat tegenover dat laatste sowieso een spectaculaire zichtbaarheid moet staan. Het zichtbaar en voelbaar maken van een dergelijke basis en de bijhorende uitwisseling, laat staan het uitbouwen ervan, kan **niet enkel bij de kunstenaar** liggen. Door de betrokkenheid van een (publieke) opdrachtgever, het platform Kunst in Opdracht, waarschijnlijk een bemiddelaar ...is KiO altijd een gedeeld iets – wat de artistieke insteek van de kunstenaar ook is (autonoom, minder autonoom), want sociologisch gezien is KiO altijd vernetwerkt.

In relatie tot *Turnova* bijvoorbeeld moest de meerwaarde van KiO voortdurend verdedigd worden, niet in het minst door de projectbegeleider van het ruimtelijke traject, omdat die in contact stond met de beslissende actoren (stad, ontwikkelaar).

Het voorzien van een dergelijke basis betekent:

- het klimaat scheppen voor een **bemiddeling in brede zin** – dat betekent ook: op tijd en stond bemiddelingsopdrachten delegeren aan bijvoorbeeld een lokaal collectief – en dus voor **projectregie** over de concept-, realisatie- en postproductiefase heen,
- **uitwisseling en draagvlakopbouw** mogelijk maken, waardoor het haalbaarder wordt om aandacht te schenken aan realisatie en opvolging, en om indien wenselijk uitwisselingen ná de traditionele oplevering gaande te houden (in relatie tot bijvoorbeeld *PAZUGOO* en *ON RADICAL ECOLOGY* is dat heel relevant),
- **de kunstenaar tijd en ruimte geven** om (inhoudelijk) te verkennen, om partnerschappen te ontwikkelen als dat aan de orde is. Het heeft te maken met het ontwikkelen van een vrijplaats (in de tijd en de ruimte). De huidige instrumenten laten het installeren van een dergelijk breed fundament niet altijd toe, omdat ze bijvoorbeeld een tijdsbestek opleggen waarbinnen een project afgerond moet zijn en waarbinnen alle budgetten besteed moeten worden,

- kansen creëren om desgevallend een **onderzoeksfase te faciliteren**: een voorstudie op het niveau van het proces, om onder meer na te gaan welke rollen er in een latere fase ingevuld moeten worden en hoe. Bijvoorbeeld: is het al mogelijk om inschattingen te maken over het beheer na oplevering? Is het nodig om extra inspanningen te doen in functie van een populair draagvlak of op het vlak van communicatie? Dat kan parallel lopen aan fases van projectdefinitie en selectie van de kunstenaar. Of het kan samen met de kunstenaar gebeuren.

Traditioneel is er vooral aandacht voor de voorbereidende fase en de conceptfase, en minder voor realisatie en postproductie. Het is niet vanzelfsprekend om opdrachtgevers financiële engagementen te laten nemen voor de latere fases (zie hierboven, bij ‘opdrachtgevers’, voor argumenten om dat toch te bewerkstelligen). Daarbij komt: de cultuur van ‘veel stappen zetten’ en dus veel geld laten stromen naar het voeren van processen is er niet in Vlaanderen. Wel is er die aandacht voor de voorbereiding en de selectie van de kunstenaar.

Het huidige Vlaamse **stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte**, dat werkt met een projectoproep (oproepen in 2021 en 2022), laat echter toe om meer stappen in rekening te brengen. In het kader van de relancemaatregelen (na corona) van de Vlaamse Regering kunnen publieke actoren, mits ze een samenwerkingsverband aangaan, financiële ondersteuning aanvragen voor een kunstopdracht in de (semi-)publieke ruimte. Het doel van de oproep is uiteraard het verlenen van een kunstopdracht aan een professionele kunstenaar. Het wezen van de interventie kan divers zijn: tijdelijk, permanent, materieel, immaterieel, bewust vergankelijk... Het instrument is gebaseerd op een ‘experimenteel reglement’. Meerdere indieners kwamen met een project dat uitdrukkelijk over transities handelt¹.

1: Zie <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/nieuws/relanceplan-ruim-950000-euro-voor-16-kunstopdrachten-de-publieke-ruimte> voor de lijst van projecten van de eerste oproep. Projecten als Tuin van Eten: een verhaal van inclusie met voedsel als hefboom van Mechels Miniatuur Teater/ARSENAAL en Kunst op de ILVO-Onderzoekskouter als verbinding tussen maatschappij en wetenschap van het Instituut voor Landbouw- en Visserijonderzoek sluiten duidelijk aan bij transities/transitiedenken. Zie <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/platform-kunst-opdracht/ontdek/stimuleringsinstrument-kunst-opdracht-de-publieke-ruimte> voor meer uitleg over het instrument.

MATCHMAKING BIS

Het voorgaande lijkt te suggereren om de hele omkadering en de procedures van KiO zwaarder te maken (en logger), maar dat hoeft niet het geval te zijn. Zware en logge procedures zouden kunstenaars kunnen afschrikken, terwijl een langere procedure de mogelijkheid biedt om het hele verloop op te delen in fases en het geheel zo toch behapbaar te maken².

Er opent zich een keuze. De kunstenaar die zich comfortabel voelt in een zwaarder proces en die vindt dat er op die manier een gewenst effect te sorteren is, die kan effectief meer en vroeger in het traject in kwestie betrokken worden. Zoals Ciel Grommen aangeeft tijdens de studiedag vergroot dat waarschijnlijk de kans dat de kunstenaar serieus genomen wordt. Voor de kunstenaar die zich juist *niet* comfortabel voelt in zware en eventueel participatieve trajecten, bestaat de mogelijkheid dat *anderen* het brede proces voeren en dat de kunstenaar vooral met het maken van kunst bezig kan zijn. Zoals elders vermeld, eveneens vanuit de studiedag, is instrumentalisering van kunst en de kunstenaar te vermijden. Ook de kunstenaar die enkel in een realisatiefase en een deel van de conceptfase betrokken is, moet kritische vragen kunnen stellen. Doorvertaald houdt dat in: het beschikbaar zijn van **instrumenten** die rekening houden met een diversiteit aan kunstpraktijken (meer en minder participatieve praktijken bijvoorbeeld). Daarnaast is **matchmaking** cruciaal, en een degelijke voorbereidende fase.

Het potentieel van een opdrachtgroep die een kunstenaar aanschrijft en verwacht dat die kunstenaar sterk betrokken gaat zijn in het brede, sociale traject blijft overeind – zeker als de groep haar best doet om de kunstenaar zich goed te laten voelen in haar gezelschap. Maar dat hoeft niet het ideaal of het enige model te zijn.

2: Boeiend als referentie is hoe de stad Zürich samen met de wooncoöperaties aan toekomstige woonprojecten werkt. Meerdere recente publicaties laten zien dat de coöperatieve woonprojecten op architecturaal vlak enorm kwalitatief zijn. Tegelijkertijd groeit het coöperatieve (beheers)model uit tot een voorbeeld voor bepaalde actoren in België, Nederland en het Verenigd Koninkrijk (hoewel er historisch gezien op de meeste plaatsen ooit coöperaties bestonden). De architecten die wereldwijd het meest opzien baren met hun coöperatieve woonprojecten – de Zwitserse Tsjech Miroslav Šik (*1953), de Zwitser Peter Märkli (*1953) ...– zijn absoluut geen voorstanders van participatie; Šik bijvoorbeeld is een leerling van Aldo Rossi (1931-1997), de Milanees die juist bekend stond om zijn uitgesproken autonome houding. In Zürich is het zo dat de coöperaties alles wat betreft beheer en procesvoering op het niveau van de coöperatie zelf (voorbereidingen, het bekomen van de grond, de werkwijze en de spelregels van de coöperatie, afspraken met de stad ...) strikt gescheiden houden van de architectuurwedstrijden (als er gemeentegrond meer gemoeid is, wat meestal het geval is, dan verplicht de stad het organiseren van een architectuurwedstrijd) en van het architectuur- en bouwproces. Met andere woorden; de processen en de ontwerpen zijn beide voorbeeldig, maar hun netwerken overlappen slechts in beperkte mate. De architect kan werken op die manier die voor hem of haar comfortabel aanvoelt en wordt niet noodzakelijk belast met een zwaar (bemiddelings)proces.

INITIATIEF BIJ DE KUNSTENAAR

Aanvullend daarop is er een vraag van kunstenaars die uit eigen beweging aan een traject willen beginnen. Strikt genomen is er dan geen 'opdracht-van-buitenaf' en dus geen 'Kunst in Opdracht', maar het daagt het veld van de Kunst in Opdracht wel uit om te verruimen. Tijdens de studiedag was er de tussenkomst van Ruben Bellinkx, de kunstenaar die zelf met een ambitieus idee rondloopt – een autoweg die in de zee loopt – en die zoekt naar mogelijkheden, samenwerkingen, plaatsen, middelen ... om dat te realiseren.

Door verder te evolueren naar een oproepsysteem, zoals nu al het geval is met het stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte, ontstaan er wellicht meer mogelijkheden om aspiraties van lokale groepen, kunstenaars, opdrachtgevers ... zich kenbaar te laten maken en ze een zekere *gravitas* en ondersteuning te verlenen.

DIVERSE PROFIELEN, DIVERSE TRAJECTEN

Het is zaak dat verschillende kunstpraktijken en verschillende profielen van kunstenaars *meedoen* aan KiO, wellicht in verschillende trajecten. Het bewaken van die diversiteit, wat zowel ten goede komt van opdrachtgevers die rond bepaalde transitieën willen werken, als van de kunstpraktijk die op heel diverse manieren kwaliteit te bieden heeft, behoort in zekere zin tot het takenpakket van het platform KiO waarop de volgende sectie ingaat.

In feite formuleert dit rapport vooral *voorwaarden* voor trajecten, eerder dan letterlijke stappenplannen. Het betreft een verkennend onderzoek. Meerdere pilootprojecten werden behandeld, en de feedback daarop heeft te maken met nuances, met aandachtspunten in verband met institutionele versus lokale ritmes (*RESSEGEM*), of met meer aandacht die nodig is om kunstwerken werkelijk in contact te brengen met een subject dat er zorg voor zal dragen (*DWARSLIGGER*). Het format van de pilootprojecten op zich lijkt te werken en levert goede resultaten op, bijvoorbeeld op het vlak van samenwerkingen tussen actoren.

De behandelde niet-pilootprojecten waren meestal 'omgevingsgerelateerd' (als in gerelateerd aan de inhouden die het departement Omgeving zou behandelen): stadsontwikkeling, infrastructuurwerken, natuurbescherming, klimaatadaptatie, herbestemming van onroerend erfgoed, bouwdoSSIERS van grote instellingen... Mogelijk kan daar een onderscheid ontstaan tussen trajecten waarin het traject op zich leidend is, omwille van stevige procedures uit de eigen praktijk waarop opdrachtgevers terugvallen, en trajecten waarin kunstenaars meer mee de krijtlijnen kunnen uitzetten. In het eerste geval is de match met de kunstenaar cruciaal, en dus de praktijk van de bemiddeling. Een goede kunstenaarskeuze zorgt ervoor dat transitieën werkelijk omarmd kunnen worden op het niveau van de kunst én dat opdrachtgevers geprikkeld worden om daadwerkelijk (meer) aandacht te schenken aan kunst. In de eerste plaats overtuigt de bemiddeling de opdrachtgevers misschien zelfs om de eerste stappen te zetten inzake KiO. De bemiddelaar schat in in welke fase van het lopende traject welke stappen inzake kunst ondernomen worden, toont mogelijkheden op het vlak van kunst(praktijken) aan de opdrachtgever, enzoverder.

Tegelijkertijd weerklinkt dus de vraag naar processen waarin de kunstenaar meer betrokken is in voorbereidende fases en eventueel in de nazorg. Uiteraard zijn er gradaties en tussenvormen mogelijk ten opzichte van de strak geregisseerde trajecten met aan het stuur regisseurs uit bijvoorbeeld administraties waarop een bemiddelaar inspeelt. Het zal lonen om de tweede, meer vrije, categorie verder te onderzoeken. Hedendaagse kunstpraktijken bevatten immers niet zelden procesmatige elementen. Ze zijn vertrouwd met participatie, beheer, *commoning*; ze zijn zich bewust van de complexiteit van het gegeven 'tijd'... Het is misschien net in de vrijere trajecten dat er mogelijkheden ontstaan om tegemoet te komen aan de geformuleerde voorwaarden inzake het stimuleren van onderzoek naar transitie, draagvlak, beheer, het bewust omgaan met tijd...? Uit de oproepen van 2021 en 2022 van het stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte valt wellicht veel te leren in verband daarmee.

3.4.

ROL VAN EEN PLATFORM KUNST IN OPDRACHT

Het verkennend onderzoek was geen evaluatie van het platform Kunst in Opdracht, noch van de individuele cases, maar wel een onderzoek naar toekomstige werkvelden en werkwijzen. Het was onvermijdelijk dat tijdens de vele gesprekken en debatten in het kader van dit onderzoek de werking en de (gewenste) rol van het platform Kunst in Opdracht aan bod kwamen. De werking van het platform Kunst in Opdracht wordt unaniem uitermate positief geëvalueerd. Regelmatig weerklinkt ongeloof over hoe 'klein' (qua bezetting) het platform Kunst in Opdracht in wezen is.

HUIDIGE TAKEN EN POTENTIËLE TAKEN

De huidige taken van het platform KiO zijn: het monitoren van beleid, het optreden als een kenniscentrum, en het werken aan praktijkversterking. Het platform Kunst in Opdracht staat dus tussen het beleid en het artistieke veld, en heeft als taak om een neutraal overzicht over alle aspecten te bewaren. Uiteraard kloppen er voortdurend mensen aan bij het platform Kunst in Opdracht voor (één-op-één-)advies. Die adviesrol komt er nog bij. Het brede veld van actoren zit voortdurend met héél veel vragen naar ondersteuning, en die vragen zijn het waard om gehonoreerd te worden. Bovendien ligt de focus van het platform Kunst in Opdracht juist bij de groep van opdrachtgevers met weinig artistieke bagage en/of ervaring.

Uit de voorgaande paragrafen volgen nog andere (potentiële) rollen voor het platform Kunst in Opdracht. Er is zeker de vraag en de nood bij opdrachtgevers om bepaalde projecten op te volgen, soms langdurig. Maar dichter bij de huidige rol van het platform Kunst in Opdracht ligt het **opvolgen** en monitoren **over meerdere cases heen**, bijvoorbeeld met het oog op het behartigen van bepaalde transitie. Vandaag zijn er niet voldoende mensen (technisch gesproken: voltijdsequivalenten of vte's) bij het platform Kunst in Opdracht om dat daadwerkelijk per case te doen.

Wat in de bovenstaande paragrafen eveneens al aan bod kwam, zijn de afwezigingen die nodig zijn tussen het volledig deelachtig maken van een kunstenaar aan processen die het loutere kunstwerk overstijgen enerzijds en het afschermen van andere kunstenaars, tegen al te veeleisende processen, anderzijds. Ook daar zijn – als dat *case per case* begrepen wordt – niet de mensen voor. Sowieso is er voor het bepalen van de juiste *matches* per case – bemiddelaar, kunstenaar ... – onvoldoende ruimte bij het platform Kunst in Opdracht.

OMGAAN MET EEN UITBREIDEND TAKENPAKKET

Er zijn voor de hier opgesomde uitdagingen (minstens) twee oplossingen: of het platform Kunst in Opdracht ontwikkelt instrumenten die de juiste voorwaarden creëren om bijvoorbeeld maatschappelijke impact te creëren, zodat processen gestroomlijnd verlopen en opdat het platform Kunst in Opdracht taken kan delegeren, of er komen meer vte's. Voor een optimale werking echter, kan het ene waarschijnlijk niet zonder het andere: nog efficiëntere of meer gerichte instrumenten en vooral meer mensen.

In het ideale geval staat het platform Kunst in Opdracht garant voor een nog sterkere wisselwerking tussen beleid, opdrachtgevers en kunstpraktijk, en voor het ondersteunen van onderlinge uitwisseling in alle richtingen. Op die manier zou het letterlijk een *platform* zijn. Dat biedt kansen om agenda's te koppelen, om onderzoekend te zijn, om *weak signals* te detecteren en vervolgens te vertalen, enzovoort. Een waarachtig platform Kunst in Opdracht is ook een veilige haven waar kunstenaars die met een eigen initiatief komen – zie alweer Ruben Bellinkx – ondersteuning vinden (zeker als de plannen betrekking hebben op de publieke ruimte), waar kunstenaars de rugdekking vinden die ze nodig hebben (als er gevoelige thema's of vormen van tegenspraak in het spel zijn bijvoorbeeld), en waar ze niet te maken krijgen met een grote dossierlast (en met de typische dossiertaal), zodat de kunstpraktijk verder kan floreren. Een waarachtig platform Kunst in Opdracht brengt opdrachtgevers op een wervende manier in contact met een steeds veranderende artistieke praktijk. In het ideale geval zijn er casemanagers die alle facetten van een traject opvolgen zonder daarom alles zelf uit te voeren of op te lossen, en die er mee over waken dat de kunst/kunstenaar niet geïnstrumentaliseerd wordt. Een sterk uitgebouwd platform Kunst in Opdracht kan zware processen opvangen en transities ondersteunen, en tegelijkertijd collectievorming ondersteunen, zodat het verbrede oeuvre van de KiO de zichtbaarheid krijgt die het verdient.

MEER MENSEN, INTERN EN EXTERN

In navolging van vorige rapporten (zie de bibliografie) is ook nu de logische conclusie dat er nood is aan meer mensen bij het platform Kunst in Opdracht. Het huidige stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte is, als werkwijze, wel beloftevol. Er zijn cases bij betrokken die transities behartigen, er is een vorm van opvolging, ... Of die dynamiek voortgezet kan worden doorheen de tijd is nog de vraag.

Door het beperkte aantal vte's is het platform Kunst in Opdracht vandaag verplicht om eerder receptief te werken. Er is weinig ruimte om echt onderzoekend te werken, of in de diepte. Daarom werkt het platform Kunst in Opdracht noodgedwongen vooral in de breedte. En dan nog zijn er mensen te weinig om te verwerken wat er uit klankbordgroepen en uitbestede onderzoeksopdrachten komt.

Haalbaar op korte termijn is het uitbreiden van de werking van klankbordgroepen die inhoudelijk en procedureel voeden, op voorwaarde dat er de ruimte is om die voeding te verwerken. Nog haalbaar is het verzamelen van *good practices*, bijvoorbeeld in verband met de opvolging na realisatie. Dat is iets waarvoor in dit rapport regelmatig een roep om meer aandacht weerklinkt. Het onderling uitwisselen van kennis en het evalueren van cases zijn ook mogelijk met beperkte extra middelen en/of beperkte extra capaciteit. Uiteraard is er het risico dat als dergelijke taken uitbesteed worden, dat dat (ongewild) kan zorgen voor bevoorrechte posities in het veld, waardoor alweer het uitbreiden van het platform Kunst in Opdracht meer voor de hand ligt.

3.5.

BELEIDSAANBEVELINGEN

De volgende beleidsaanbevelingen met betrekking tot toekomstig praktijkgericht onderzoek inzake Kunst in Opdracht in de publieke ruimte zijn opgedeeld in vier categorieën. Eerst gaat de tekst in op die aanbevelingen die zich verhouden tot voorwaarden met betrekking tot algemene condities (met betrekking tot de dialoog met transities), daarna volgen voor de leesbaarheid de aanbevelingen die te maken hebben met werkwijzen (omdat die aansluiten bij het algemeen handelen vanuit transities), dan de aanbevelingen die de werkvelden behandelen en ten slotte volgt een aanbeveling die ingaat op budgetten en organisatie.

voorwaarden voor een dialoog met transities

1.

Zorg voor stimulerende condities om Kunst in Opdracht werkelijk te laten interageren met transities en met de publieke ruimte

'Stimulerende condities' slaat op een waaier aan (rand)voorwaarden en op het activeren van een heel netwerk van actoren. Centraal staat het idee van kruisverbanden tussen kunst en diverse sectoren en eventueel tussen die sectoren onderling. Wat betreft kunst zelf is het belangrijk dat met betrekking tot Kunst in Opdracht (KiO) het debat over artistieke kwaliteit gevoerd wordt. Tegelijkertijd is het van belang om te omarmen dat KiO in de publieke ruimte onderzoekend kan zijn ten aanzien van (het fenomeen van) de publieke ruimte. Al die vormen van meerwaarde verdienen het bovendien om kenbaar gemaakt te worden en desgevallend doorvertaald naar andere sectoren.

2.

Laat een diversiteit aan kunstpraktijken floreren en geef die praktijken de ruimte om vragen te stellen en situaties te exploreren

Wanneer KiO vanuit een idee van transities vertrekt, dan hoeft dat nog niet te betekenen dat kunst louter antwoordt op vragen. Ook dan heeft kunst de ruimte nodig om bevestigend en verkennend te blijven, want juist op die manier is kunst in staat om een transitiedenken te voeden en om een stimulerende dialoog aan te gaan met de publieke ruimte, zonder dat kunst of de kunstenaar geïnstrumentaliseerd wordt. Dat betekent bovendien dat er ruimte is voor een diversiteit aan kunstpraktijken en voor een even stimulerende dialoog met de diversiteit aan kunstpraktijken die aanwezig is in Vlaanderen en daarbuiten.

3. Creëer de ruimte om de wisselwerking met opdrachtgevers (en hun domeinen) verder te verkennen en uit te werken

Kunst in Opdracht beschikt over enorm veel mogelijkheden om een meerwaarde te genereren voor opdrachtgevers, op diverse vlakken. Niet elke opdrachtgever, noch elke lokale context is op elk moment volledig voorbereid op een proces van KiO. KiO zorgt er vandaag echter voor dat de betrokken actoren – opdrachtgevers, kunstenaars, bemiddelaars... – werken aan een cultuur. Het is niet onbelangrijk om erover te waken dat de wisselwerking kunst-opdrachtgevers nieuwe terreinen kan blijven verkennen, opdat KiO werkelijk verfrissend, onderzoekend en kritisch kan zijn, zich bewust van aspecten van draagvlak en beheer, zich verhoudend ten opzichte van transitie...

4. Respecteer het ritme van Kunst in Opdracht, de ritmes van de transitie én die van de situaties waarin Kunst in Opdracht terechtkomt

Het is belangrijk om lokale ritmes te respecteren. Omwonenden bijvoorbeeld hebben misschien tijd nodig om te wennen aan (de intenties van) een kunstwerk. En sowieso heeft KiO zélf tijd nodig om het verschil te *kunnen* maken, zeker wanneer het ambitieniveau hoog ligt – wat het geval is wanneer het over transitie gaat. Mogelijk hebben die transitie, zoals een opdrachtgever ze behartigt, een eigen tijdspad. Bewust omgaan met tijd en ritmes, met voldoende ruimte voor onderling afstemmen is cruciaal voor het welslagen van KiO.

5. Laat toe dat de beheerskwesitie al vroeg in een proces aan bod kan komen

Ook na oplevering speelt het aspect 'tijd', want KiO heeft zelden totaal geen nazorg. Goede processen kijken vooruit naar wie het eventuele beheer zal waarnemen (een institutionele partner, een lokaal collectief...), en hoe. Misschien is het nodig om al vroeg te starten met draagvlakopbouw om het beheer mogelijk te maken? De beheerskwesitie serieus nemen, stimuleert niet enkel een bewuste omgang met participatie, maar opent bovendien mogelijkheden op artistiek vlak. Vanuit 'beheer' bekeken, is KiO eens te meer maatwerk.

6. Ga bewust om met participatie

Bewust en respectvol omgaan met de energie van de diverse actoren in een proces is haast een taak op zich. Ondanks de algemene vraag naar een brede(re) bemiddeling hoeft er niet in elk geval sprake te zijn van een allesomvattend participatietraject, want dat kan sommige kunstenaars afschrikken. Het is echter mogelijk om een kunstenaar erg soeverein te laten zijn in een bepaalde deelruimte van een breder proces dat mogelijk wel een participatief karakter heeft.

7. Zet in op een duidelijke cross-sectorale ambitie

Een behoorlijk aandeel van de meerwaarde die Kunst in Opdracht genereert, bevindt zich tussen sectoren. KiO leent zich erg tot het overstijgen van grenzen tussen (beleids)domeinen. Dat kan nog sterker uitgebouwd worden via bijvoorbeeld een cross-sectoraal fonds, waarin diverse sectoren financieel bijdragen aan de totstandkoming van projecten die sectoroverschrijdend zijn. Een dergelijk fonds is niet het enige mogelijke instrument om een cross-sectorale ambitie uit te bouwen. Het begint bij meer overleg en meer *ruimte* voor overleg, en bij het nog meer delen met mogelijke opdrachtgevers wat KiO vermag.

8. Laat 'beheer' en 'tijd' uitgroeien tot echte werkvelden

'Beheer' komt op een meer procedureel vlak aan bod in aanbeveling nr. 5. Daarnaast is er het potentieel van een verdere uitdieping van 'beheer' als werkveld. Het toekomstige beheer van kunstwerken, reëel of symbolisch (in de zin van zorg, aandacht, maatschappelijk draagvlak, praktijken van betrokkenheid) al vroeg in acht nemen werkt mogelijk inhoudelijk door in de kunstwerken in kwestie. Hetzelfde geldt voor 'tijd': de 'geleefde' dimensie van tijd raakt aan het procedurele – de duur van een traject, de dimensie van nazorg – maar zou eveneens een werkveld kunnen zijn waar kunstenaars hun werk mee in interactie laten treden. Vaak is tijd een expliciet thema in kunstwerken en transitie hebben altijd een tijdsdimensie..

9. Zorg voor het degelijk documenteren van praktijken op alle vlakken

Binnen KiO worden er repertoires en oeuvres uitgebouwd, ook wat betreft interacties van en met een publiek en wat betreft wijzen van samenwerking tussen allerhande actoren. Die praktijken verdienen het om gedocumenteerd te worden. De meerwaarde daarvan laat zich niet enkel binnen het veld van KiO voelen. Participatie bijvoorbeeld hoeft niet noodzakelijk volgens schoolse formats te verlopen, zoals bepaalde cases van KiO bewijzen. Kunstenaars kijken bovendien vaak naar de inhoudelijke fundamenten van kwesities, maken die inzichtelijk, stellen er vragen rond... KiO is dus inspirerend en verrijkend voor mensen actief in allerhande sectoren.

budgettair en organisatorisch aandachtspunt

10. Werk een (financieel) groeipad uit voor het platform Kunst in Opdracht

Bij alle aanbevelingen hoort een groeipad voor het platform Kunst in Opdracht, om het platform Kunst in Opdracht werkelijk coördinerend, inspirerend, stimulerend én zichtbaar te laten zijn; om als platform en samen met een heel netwerk van actoren te blijven leren en onderzoeken – bijvoorbeeld in relatie tot publieke ruimte –, en om de opgebouwde kennis nog breder te verspreiden op een erg toegankelijke wijze; om te blijven verkennen en verruimen wat KiO vermag; om een open aanspreekpunt te kunnen zijn en zo vooral potentiële opdrachtgevers te helpen om eventuele koudwatervrees te overwinnen; en om kunstenaars en kunstpraktijken te blijven ondersteunen in relatie tot publieke ruimte, opdrachtgevers en bemiddeling.

4. SLOTBESCHOUWING

Vanuit twaalf zorgvuldig gekozen cases van kunst – al dan niet letterlijk ‘in opdracht’, en altijd verbonden met de publieke ruimte – brengt dit onderzoek transitie in beeld, én vooral hoe die transitie interageren met de voorbeelden van kunst in de publieke ruimte. Vier begrippenparen liggen aan de basis van de keuze voor de cases: ‘productie & economie’, ‘virtualiteit & duurzaamheid’, ‘gebruik & beheer’ en ‘burgerschap & emancipatie’. Rond elk begrippenpaar werd een kennisdelingsmoment georganiseerd met telkens parallel drie casebesprekingen met een achttal actoren (betrokken kunstenaars, bemiddelaars en opdrachtgevers maar ook experts, ontwerpers...). De besprekingen focusten op cases uit het recente verleden en hoe die verliepen, maar ze keken telkens ook vooruit, naar Kunst in Opdracht in de publieke ruimte in het algemeen. Daaruit groeide een web van inzichten, uitdagingen, mogelijke werkwijzen voor de toekomst, leer- en aandachtspunten, zinvolle praktijken... Het rapport hertaalt die veelheid aan informatie volgens de categorieën ‘werkvelden’, ‘werkwijzen’, (aandachtspunten voor) ‘opdrachtgevers’ en ‘de rol van een platform’. Dit verkennend onderzoek resulteert bijgevolg niet in een afgelijnd stappenplan voor toekomstige kunstopdrachten in de publieke ruimte, maar wel in beleidsaanbevelingen die heel diverse registers behelzen, zoals transitie in relatie tot kunst, processen van Kunst in Opdracht, bemiddeling, inhouden, kennisdeling, organisatie en budgetten.

Voor de breedte van de vertakkingen die resulteert uit de inhoudsanalyse van de kennisdelingsmomenten en de daaropvolgende studiedag blijft resoneren. De *lessons learned* betreffen vooral procesmatige aspecten van KiO. Het voeren van goede processen, zo blijkt uit dit onderzoek, zou wel eens kunnen leiden tot meer boeiende inhouden, meer werkelijk onderzoek, nieuwe inhoudelijke en organisatorische verbanden over (kennis)domeinen heen, nieuwe manieren om met een publiek te interageren en nieuwe manieren om een werk in te bedden in een bepaalde context, en dat alles zonder kunst of kunstenaar te instrumentaliseren. Het hoofdstuk hierboven licht dat toe.

Wat het vervolg brengt, zal onder andere afhangen van het stimuleringsinstrument Kunst in Opdracht in de publieke ruimte, dat gelanceerd werd toen dit onderzoek liep. Tegelijkertijd zet het platform Kunst in Opdracht vandaag in op trajecten om de praktijk van de bemiddeling te verbreiden. Met andere woorden, Kunst in Opdracht in Vlaanderen is in volle ontwikkeling, op verschillende fronten. In dat opzicht is zeker de laatste aanbeveling van dit rapport, over een (financieel) groeipad voor het platform Kunst in Opdracht, aan de orde. Het enorme potentieel van Kunst in Opdracht in de publieke ruimte, niet in het minst voor opdrachtgevers, waaraan dit onderzoek bijzondere aandacht schenkt, is slechts één drijfveer die de laatste aanbeveling rechtvaardigt.

BIJLAGE 1: METHODIEK

1A.

SELECTIE (SLEUTEL)ACTOREN AAN KENNISDELINGS-MOMENTEN

Per moment richtten het platform Kunst in Opdracht en de UHasselt zich op een vijftientig- à dertigtal deelnemers. Dat doel werd steeds gehaald, maar er stond telkens een hele uitnodigingsstrategie tegenover. Het platform Kunst in Opdracht en de UH contacteerden namelijk een veelvoud van die dertig per moment. Het kostte ook veel uitnodigingswerk om bij de gewenste mix van profielen uit te komen, maar ook dat lukte telkens. Met het oog op zinvolle, misschien verrassende, maar vooral multi-perspectivische en kwalitatieve discussies bestond de deelnemersgroep per kennisdelingsmoment daarom uit (de meeste van) de volgende profielen:

- **sleutelactoren**
 - kunstenaar,
 - opdrachtgever (in een enkel geval, zie verder in het rapport bijvoorbeeld de case *ROPE* was er geen echte opdrachtgever, maar er waren bijvoorbeeld wel culturele instellingen betrokken)
 - bemiddelaar
 - ontwerper (soms een echte sleutelactor, soms minder)
 - in bepaalde gevallen: de projectleider van een breder stadsvernieuwingstraject bijvoorbeeld, of iemand uit een culturele instelling die betrokken is
- **experten**
 - op het vlak van de tijdens dat kennisdelingsmoment behandelde transitie
 - op het vlak van Kunst in Opdracht (bijvoorbeeld andere bemiddelaars)
 - op het vlak van publieke ruimte
 - mensen uitgenodigd omwille van hun kritische blik (bijvoorbeeld onderzoekers)
- **andere ontwerpers en kunstenaars**, in de mate van het mogelijke geselecteerd volgens de behandelde transitie
- **potentiële opdrachtgevers**

Tijdens elk kennisdelingsmoment was er een dagexpert die een (algemene) introductie gaf over kunst in relatie tot de transitie(s) van dat moment en die deelnam aan het afsluitende debat en één parallelsessie (of soms stukjes van meerdere parallelsessies). De dagexperten waren:

- moment 1: Tim Roerig en Adinda Van Geystelen van Z33
- moment 2: Sigrid Merx van de Universiteit Utrecht
- moment 3: Pascal Gielen van de Universiteit Antwerpen
- moment 4: Wouter Hillaert van de AP Hogeschool, RektoVerso en Hart Boven Hard

Aan bepaalde momenten participeerden ook studenten (van de UGent). Deelnemers van vorige momenten (die dat wisten) kregen in het licht van het opbouwen/versterken van een netwerk van actoren doorheen de diverse momenten een uitnodiging voor een of meerdere volgende momenten. Alle deelnemers kregen een uitnodiging voor de afsluitende studiedag. De organisatie van de kennisdelingsmomenten lag in handen van het platform Kunst in Opdracht en de UH; de moderatie in die van de UH.

1B. METHODIEK KENNISDELINGSMOMENTEN

Om de **FACTS ('what is')** per case te leren kennen, stelde de tafelverantwoordelijken vragen aan (veelal) de sleutelactoren over:

- **Context** (locatie, lokale cultuur, lokale uitdagingen en mogelijkheden...)
- Betrokken **actoren** en hun rollen (team, opdrachtgever, kunstenaar, betrokken experts, gemeenschappen ...)
- **Proceselementen m.b.t. Kunst**
 - § Mogelijke insteken/ aandachtspunten voor het gesprek:
 - Opdrachtformulering (Door wie? Op welke manier? Welke doelen? Verhoopte resultaten, interpretatie en focus van kunstenaar)
 - Selectiecriteria en -procedure
 - Communicatie
 - Geplande/effectieve duur proces
 - ...
- **Effecten (transitie) op Publieke Ruimte**
 - § Transitie in kwestie expliciet meegenomen in proces of niet? Zijn de actoren zich bewust (geweest) van een link met het thema? Op welke manier werd de publieke ruimte benaderd?


In de **EVALUATIEfase (van situatie 'what is')** stelde de tafelverantwoordelijke vragen aan (veelal) de sleutelactoren over: uitdagingen / knelpunten / kansen die nog niet ingelost zijn (op basis van de voorgaande opsomming van de *facts*) + **mogelijke extra insteken**, zoals:

- **Context** (lokale regels, privaat/publiek, controle/vrijheid, ...)
- **Actoren** (Wat er verwacht werd van publiek – passief/actief/verbeeldend/... – en of dat ingelost werd. Was er een doelgroep en is die bereikt? Parochialisering of meer universele openbaarheid / zekere diversiteit bereikt?)
- **Proces Kunst**
 - § Mogelijke insteken / aandachtspunten voor het gesprek:
 - Participatie en/of autonomie?
 - Branding/festivalisering? Of juist dissensus/kritiek?
 - Artefact belangrijk of niet? Idem voor discours...
 - Sterk gestuurd, of losgelaten?
 - Tijdslijn en dynamiek
 - Intentie VS (verhoopt) effect kunst
- **Effecten (transitie) op Publieke Ruimte**
 - § Publieke ruimte als plek, als praktijk of als interventie (appèl op verbeelding, fictie ...) benaderd? Of op nog een andere manier? Wordt er publieke ruimte 'gemaakt' of ontsloten, of wordt er juist 'ontruimteliijk, gedeterritorialiseerd, gevirtualiseerd? Welke aspecten i.v.m. de transitie in kwestie zijn blijven hangen? Welke zijn (destijds) blijven liggen? ...

METHODISCH werkte de verslaggevers (één per case/tafel) vanuit een **basisposter**. De **basisposter** werd telkens voorbereid door de onderzoekers van de UH. Hij bevat een basisanalyse van de case in kwestie, geordend volgens de categorieën 'context', 'actoren', 'proces kunst', 'effect (van transitie) op publieke ruimte'. Het verslag van de kennisdelingsmomenten toont telkens de vooraf ingevulde basisposters.

ANALYTISCH verwerkten we de posters en de gesprekken via een inhoudsanalyse. We doorzochten de inhoud, op zoek naar concepten die vaak aangehaald werden en clusterden die in een aantal terugkerende begrippen en/of begrippenclusters die van belang bleken in kunst in de publieke ruimte in relatie tot transities. De begrippen zijn: 'context en actoren', 'productie en economie', 'ecologische en sociale duurzaamheid', 'beheer, documentatie en transfereerbaarheid', 'participatie, draagvlak en bemiddeling', 'samenwerking en rolverdeling', 'tijdelijkheid en termijnvisie', 'verwachtingen en haalbaarheid', 'budget' en 'beleving en ervaring'. Doorheen de verwerking van de cases is er een zekere evolutie van de begrippen. In relatie tot de latere cases komen bijvoorbeeld 'kunst' en 'publieke ruimte' nog eens apart aan bod.

BIJLAGE 2: RESULTATEN VAN DE KENNISDELINGS- MOMENTEN - EERSTE ANALYSE



1.

SESSIE PRODUCTIE EN ECONOMIE

Zoals Adinda van Geystelen en Tim Roerig aangaven in hun introductie bij de eerste workshop, is de meerwaarde van Kunst in Opdracht om maatschappelijke waarden zichtbaar te maken en ter discussie te stellen. Het gaat dan wel degelijk over (inhoudelijke) waarden en niet over ruilwaarde/'prijs'. De productie van publieke ruimte via KiO hangt samen met een productie van betekenis die op haar beurt bijdraagt aan een discussie over samenleven in een economisch verband en over de productieprocessen van morgen. In plaats van 'productie' is creatie (van publieke ruimte, van kunst...) een term die mogelijk beter de inhoudelijke dimensie en het bevragende potentieel van kunst en van het hedendaagse omgaan met publieke ruimte benadrukt. Want KiO heeft de opdracht zich kritisch te verhouden tot niet enkel de *economische* logica achter productieve en economische contexten en processen in de publieke ruimte. En dat gebeurt door de focus te leggen op betekenis, en dan is 'creatie' preciezer. Het blijkt echter een uitdagende opdracht voor zowel opdrachtgevers, kunstenaars als het publiek.

De thema's productie en economie spelen een verschillende rol in projecten rond Kunst in Opdracht:

- Als plek voor kunst: nieuwe kunstprojecten kunnen een context vinden in (voormalige) industriële gebieden – in expliciet 'economische' plekken dus – omdat juist daar nieuwe publieke ruimte geproduceerd wordt. Dergelijke contexten zijn historisch economisch, maar niet zelden ook 'actueel economisch', omdat ze ontwikkeld worden door private partijen of via publiek-private samenwerkingen.
- Als proces waarmee kunst interageert: het model aan de hand waarvan een bepaalde context (bijvoorbeeld landbouw) of het kunstwerk zelf tot stand komt, verhoudt zich telkens tot 'economie' en 'productie'. De productie van kunst én de productie van publieke ruimte zijn vandaag onderhevig aan veranderingen, bijvoorbeeld doordat de nadruk ofwel al te zeer ligt op speculatie en 'financialisatie', of omdat er juist nieuwe of alternatieve economische modellen ontwikkeld worden, zoals de coöperatie.
- Als thema waartoe kunst zich verhoudt: productie, zeker in de stedelijke omgeving, is een actueel thema. Via het circulaire (her)gebruik van bouwmaterialen, allerlei initiatieven in de deeleconomie en een klemtoon op de korte keten (niet in minst met betrekking tot voedselproductie), komen productieprocessen weer dichterbij de burger te staan. Bovendien vervagen de grenzen tussen wonen en werken.

Hebben die contexten en processen gevolgen voor KiO? Wat houdt kunstenaars bezig in verband met economische vraagstukken? Welke economische veranderingen komen eraan? En welke inspiratie heeft het begrippenpaar 'productie en economie' te bieden? Of omgekeerd: welke (ongekende) effecten kan Kunst in Opdracht hebben op transitie met betrekking tot productie en economie?

De volgende paragrafen presenteren de resultaten van de gesprekken daarover in de workshops, geordend volgens de in de voorgaande sectie benoemde begrippenclusters.

CONTEXT EN ACTOREN

Het begrippenpaar ‘productie en economie’ vormt een complexe context om als kunstenaar in te werken. Soms is het vastomlijnd als een locatie van productie en economie, maar het kan ook een productief en economisch proces zijn dat in vraag gesteld wordt, binnen en buiten de kunst. In dit soort contexten zijn zo veel actoren, factoren en middelen betrokken, dat het tot een realisatie komen van een proces van kunst heel uitdagend is. In die zin maakt het verkennend onderzoek geen scherp onderscheid tussen gerealiseerde en niet-gerealiseerde voorbeelden van KiO, het beschouwt het proces van totstandkoming als evenwaardig aan het resultaat.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Het kunstproject werd voorgesteld als een identieke kopie van een werk uit Italië, maar moest uiteindelijk nog getransformeerd worden naar de site zelf. Het is nooit tot in dat stadium geraakt.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Het project koos voor een druk punt met veel infrastructuur, ideaal om kunst te integreren, mensen verwachten het daar niet. Het project werd uitgewerkt (maar niet gerealiseerd) in opdracht van de gemeente Bornem en het Agentschap Wegen en Verkeer.

Naast de moeilijkheid van het realiseren van de werken door kunstenaar en opdrachtgever, ligt er ook een grote uitdaging (of meerwaarde, al naargelang) in hoe via kunst de **complexiteit van de context navigeerbaar en hanteerbaar wordt voor omwonenden**. Daarnaast is het een uitdaging om niet slechts een makkelijk bereikbare groep een relatie te laten aangaan met de context en het werk, maar om **diverse groepen** aan te spreken.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

USE ME wijst op het belang om na te denken over de impact van een (kunst) ingreep in de publieke ruimte. Het is daarbij belangrijk om ervoor te zorgen dat de ingreep niet te veel ‘gentrificerend’ werkt, maar zich vooral slim inbedt in een lokale gemeenschap. Vandaar ook het belang van het begrijpen van (en handelen naar) de context.

In verband met *Turnova* was er nood aan het voorzien van een duidelijke context, voor de omwonenden, zodat ze zich konden voorstellen *wat er ging komen, en hoe*.

PRODUCTIE EN ECONOMIE

Kunst in Opdracht stelt het begrip productie en economie in vraag aan de hand van heel **eigen methodieken**.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

USE ME creëerde een ruimte in een ruimte die de **link legt van een individuele naar een collectieve ervaring**.

Het werk creëerde een wit canvas, een *white cube*, om kunstenaars, maar ook andere actoren de vrijheid te geven om kunst en interactie te produceren in een laagdrempelige, openbare, stedelijke context. USE ME creëerde verbinding tussen het individu en het collectieve.

Een **onderzoekende doch kritische houding in relatie tot een productief en economisch verleden, heden en toekomst**, zorgt ervoor dat een project een bijdrage kan leveren die verder gaat dan ‘het evenementiële’. Het zorgt ervoor dat gentrificatie niet in de hand gewerkt wordt. Het zorgt mogelijk eveneens voor een kritisch stadsbreed debat.

USE ME heeft een duidelijk economisch verleden en heeft wonen als toekomst. Dat geheugen is belangrijk en mag gedocumenteerd worden. Het helpt mensen om mentaal bezit te nemen van een plek met respect voor het verleden. *“Het is echt de bedoeling dat dat geen dokken meer zijn, maar dat het woongebied gaat worden. De tijdelijke invulling van de grindbakken, maar ook andere tijdelijke invullingen hadden echt als doel om mensen opnieuw mentaal bezit te laten nemen van de ruimte.”* – Iris Van den Abbeel (stad Gent)

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Turnova wilde een **ontmoetingsplek** creëren in een productieve en/of economische context. Een belangrijke les was dat de productie van het kunstwerk als publieke ontmoetingsplek in feite langzaam maar evenwel zichtbaar moest beginnen te ontstaan. Anders riskeerde het kunstproject op de achtergrond te verdwijnen en uiteindelijk geen prioriteit meer te krijgen in een grotere projectcontext – wat inderdaad gebeurde.

Turnova wilde bankjes inzetten als conversatiestarter. Uiteindelijk is er niets geproduceerd. Het kunstproject was niet publiek genoeg waardoor het onopgemerkt is kunnen verdwijnen. Er is in gevallen zoals dit niet de ruimte, het begrip of de hoeveelheid middelen om telkens met andere bestuurscoalities het kunstproject wel een continuïteit te geven.

“Vijf verschillende coalities, vijf keer opnieuw het plan op touw zetten, vijf keer terugkeren naar het masterplan”, dat was mogelijk volgens projectleider Marc Martens “omdat het stedenbouw is. Hetzelfde doen voor kunst is iets helemaal anders, dat zou niet lukken.”

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Tobias Rehberger wilde **linken leggen die moeilijk voelbaar zijn**, en een landmark creëren aan de hand van een brug die twee punten verbindt die elkaar anders nooit zouden raken. De case werd niet gerealiseerd.

DUURZAAMHEID

Duurzaamheid binnenbrengen in een project vergt een **dialogoog tussen alle actoren (kunstenaar, overheid, bemiddelaar, bewoners ...), over wat duurzaamheid betekent**. Bijvoorbeeld, als het beleid in te grote mate een beeld opdringt aan een kunstenaar, dan kan dat contraproductief werken.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

In verband met de USE ME werd de vraag gesteld of er niet een gebrek aan aandacht was voor ecologische duurzaamheid. De kunstenaars vonden dat dat geen deel uitmaakt van het concept en de essentie van het werk/de ruimte en vonden het artificieel om het er alsnog op te projecteren.

Duurzaamheid werd wel vaker als **sociale duurzaamheid** gezien, en dus niet enkel als **ecologische duurzaamheid**. Meerdere projecten schonken aandacht aan (oneigenlijk) gebruik en toeëigening. Openheid en flexibiliteit, maar ook de kans om sporen achter te laten en te documenteren, zijn belangrijk in dat geval. Op die manier krijgen individuele en collectieve verbeeldingen van de mogelijkheden van de ruimte een plaats en ontstaat er de mogelijkheid dat die beelden met elkaar in gesprek gaan.

USE ME "[Het wit verven van de grindbakken] was ook een manier om een instrument te creëren dat een nieuwe gebruiker kan registreren. Zowel historische sporen, die zichtbaar zijn in de plekken die niet geveerd zijn, alsook nieuwe toeëigeningsprocessen zouden zich dan aftekenen op dat witte blad." – Sarah Melsens

Een dergelijke houding vraagt van de kunstenaar of andere betrokken partijen zoals ontwikkelaars en stadsdiensten een actieve rol in het betrekken van mensen, om **toeëigening al tijdens de productiefase toe te laten**.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

De bewoners begonnen zich eigenaar te voelen van het project doordat de kunstenaar Garutti hen betrok bij het kunstproject.

Toeëigening toelaten, betekent in zekere zin **'loslaten'**, met alle positieve en negatieve gevolgen vandien, om te zien hoe het werk nieuwe toepassingen en vormen van gebruik kan kennen.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Voor kunstenaars is het mogelijk interessant wanneer hun werk overkomt op een manier die zij in eerste instantie zelf niet voor ogen hebben. Ook de eventueel lange receptiegeschiedenis van een werk draagt bij aan de (culturele) duurzaamheid ervan.

BEHEER, DOCUMENTATIE EN REPLICERBAARHEID

Het beheer van kunstprojecten vond plaats door een **centrale beheersactor**, bijvoorbeeld een stad, of door **meerdere partijen** die doorheen de tijd zorg dragen voor het project. Waar het laatste de inbedding in een complexe context wel degelijk ten goede komt, vergt het een zorgvuldige **programmatie van verantwoordelijkheden** doorheen de tijd.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

Er was geen sprake van een 'vast' beheer, maar er vond een zoektocht naar programmatie doorheen de tijd plaats, om zo de tijdelijkheid van diverse events met elkaar te verbinden zonder de expliciet tijdelijke kwaliteit van dergelijke (kunst) ingrepen teniet te doen.

Beheer gebeurt best **cross-disciplinair** zo blijkt, niet louter binnen één enkele sector. Als bijvoorbeeld kunst enkel door culturele spelers beheerd wordt, mist het de dialoog met de complexe – in dit geval *economische* – context.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Kunst werd als het ware uitbesteed aan de culturele sector waardoor het op een 'verkeerde' manier in het proces werd meegenomen, zo blijkt uit het relaas van projectbegeleider Marc Martens. Niemand was volledig op de hoogte wat er gebeurde met het aspect kunst binnen het project. *"Wij hebben vijf verschillende coalities gekend tijdens de ontwerpfase. Ook de omgeving waarin je ontwerpt verandert voortdurend, de wetgeving, Vlaamse administratie ..."* Het was moeilijk om vijf keer een ander team te moeten overtuigen van het kunstproject.

Toch moet iemand de **eindverantwoordelijkheid nemen om de artistieke kwaliteit doorheen de dialoog** tussen sectoren te blijven behartigen, dat kan bijvoorbeeld een kunstinstelling zijn.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

De vraag werd gesteld hoe kunstinstellingen een verantwoordelijkheid kunnen nemen in het beheersproces. Hoe kunnen zij het debat voeren met diverse mensen om hen duidelijk te maken wat artistieke kwaliteit nu juist betekent?

Met betrekking tot beheer in relatie tot Kunst-in-Opdrachtprocessen kan de vraag gesteld worden hoe de processen te vertalen zijn naar andere contexten. De mogelijkheid van een zuiver 'copy-paste' stelt zich zelden. Het lijkt essentieel om per project de vraag te stellen wat uniek is en wat **vertaalbaar** naar andere contexten. Zo ontstaat de mogelijkheid dat Kunst-in-Opdrachtprojecten leren van elkaar.

In de case *USE ME* werd de vraag gesteld naar de uniciteit van de plek versus 'het transponeerbare'. *"Is het copy-paste-baar?"*

PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING

Van participatie wordt in dit soort complexe contexten verwacht dat het verder gaat dan **kunst in dialoog te laten gaan met omwonenden. Een dialoog met partijen zoals gemeenten en allerhande organisaties** dringt zich op

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Op de kunstenaar na was er weinig participatieve betrokkenheid. Achteraf gezien was er meer participatie, met meer partijen, nodig om het project te kunnen uitvoeren. Door het ontbreken daarvan is het kunstproject kunnen verdwijnen zonder dat de bewoners ervan wisten. Er blijkt nood aan een democratisch gesprek over kunst waarbinnen bijvoorbeeld een buurt deelneemt aan debatten en discussies over de keuze voor kunst en de keuze voor een bepaald werk, vóór de start van het project.

“We hebben hoog willen mikken en zijn direct naar de grote namen binnen de internationale kunst gaan kijken. Zo hebben we met kunstkeners de discussie gevoerd over welk soort kunst wij daar zien. Van daaruit werd er een selectie-commissie gemaakt. Dat heeft ervoor gezorgd dat de ambitie vanuit de kunstkant heel hoog was. Daardoor werd het onmogelijk voor lokale mensen om te kunnen volgen, zowel voor ‘de mensen zelf’ als het beleid en de ontwikkelaar. Dat is het probleem ...” – Hugo Meeus (stad Turnhout, ruimtelijke ordening)

Dergelijke participatieprocessen vertrekken het beste **vanuit verschillende disciplines en kanalen**. En **‘de politiek’** is noodzakelijk om **draagvlak** te creëren.

Met betrekking tot *Turnova* was er geen draagvlak aanwezig, omdat het kunstproject werd doorgeschoven naar een specifieke sector (cultuur) waardoor er geen draagvlak kon ontstaan. Het is zinvol om voldoende en diverse kanalen aan te spreken om mensen op de hoogte te brengen.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

‘De politiek’ had de eindbeslissing. Het is niet onbelangrijk om draagvlak vanuit de gemeente te hebben vanaf het begin van het project.

Er **mag/moet artistieke expertise** aanwezig zijn in het **participatieve proces** én er is nood aan een kwalitatief debat dat voorbij het ‘stemmen over’ of ‘afwijzen van’ kunst gaat. Burgerschap en vaardig worden in debatteren (verbaal of met het lichaam) over de rol van een kunstwerk (ten opzichte van transities in de publieke ruimte) zijn belangrijker. **Draagvlak creëren via kunst betekent daarom niet het loslaten van expertise, maar eerder het verwerven van erkenning voor de rol van artistieke expertise in het publieke debat rond transities.**

In de sessie over de case van **Tobias Rehberger** werd aangehaald dat participatie vanaf het begin van het project, om zo een ‘lokaal product’ te verkrijgen belangrijk is, maar dat het ook zaak is van op te passen voor het verliezen van artistieke relevantie. De uiteindelijke realisatie mag geen letterlijke vertaling zijn van de inspraak. Het is moeilijk om een manier te vinden om mensen te laten stemmen op het beste voorstel, omdat er geen expertise en geen taal is om het daarover te hebben. Projecten zouden volgens Jeroen Boomgaard (Rietveld Academie) op die manier niet correct overgebracht worden.

In dezelfde casusbespreking kwam de volgende vraag naar boven: *“Hoe vertrouwen we op expertise?”* Dat wordt in de coronaperiode nog meer benadrukt. *Hoe breder het gedragen wordt door de bevolking, hoe makkelijker de politicus over de brug zal komen met geld. Daar ligt een heel belangrijke rol voor kunstinstellingen: wij moeten het debat gaan voeren over hoe we mensen duidelijk maken wat artistieke kwaliteit betekent. Dat is een ongelofelijk moeilijke opgave, maar het is wel een plicht die we hebben.”* – Adinda Van Geystelen (Z33)

Geef de **kunstenaar zelf ook een rol in draagvlakcreatie**.

Alweer tijdens de bespreking over de 2de Scheldebrug werd opgemerkt dat als je de publieke opinie aan jouw kant wil krijgen, de kunstenaar zelf dan het beste zijn/haar project kan ‘verkopen’ [pitchen, nvdr.] aan het publiek.

De **rol van een bemiddelaar** is cruciaal, maar toch ontbreekt die rol nog (te) vaak. Het spectrum van wat bemiddelaars kunnen betekenen, is op het niveau van de geesten van de diverse betrokkenen nog relatief eng. De vaardigheden van bemiddelaars in het omgaan met verborgen agenda’s en het kunnen manoeuvreren tussen kunst, politiek, ruimtelijke ordening, gemeentepolitiek ... vragen erom nog verder ontwikkeld te worden.

In de case *Turnova* ontbrak een bemiddelaar.

In de casusbespreking van de *2de Scheldebrug* kwam naar boven, op een generiek niveau, dat een bemiddelaar mogelijk een grotere rol kan spelen in het blootleggen van *hidden agendas*. Verborgen agenda’s houden volgens architect Oscar Rommens vaak mensen tegen om een standpunt in te nemen en om open te communiceren over visies en ambities.

SAMENWERKING EN ROLVERDELING

Samenwerking met duidelijke rollen komt terug in meerdere cases.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

Een hechte samenwerking tussen kunstenaar en architect leidde tot een samenhangend, geïntegreerd ontwerp. Die coherentie zorgt voor meer duurzaamheid en een grotere robuustheid van het werk.

Een diversiteit van rollen kan zorgen voor een **perspectiefwissel**. Voldoende vertrouwen is nodig om de andere blik die kunst brengt te omarmen.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Er was er een interessante groep mensen rond de tafel die het project zag zitten, wat een ambitieus project mogelijk maakte. De kunstenaar moet volgens bemiddelaar Rolf Quaghebeur de kans krijgen om opdrachtgevers te verrassen.

Er bestaat een risico dat een sterke of rigide rolverdeling tot silo's leidt die niet langer onderling communiceren. Aandacht voor **communicatie, openheid en flexibiliteit tussen rollen** kan dat voorkomen.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Er was een (te) sterke scheiding tussen verantwoordelijkheden, met name tussen de verantwoordelijkheid voor het kunstproject (sector cultuur) en de internationale kunstenaar en de verantwoordelijkheid voor het architecturaal-stedenbouwkundige project. Door het gebrek aan communicatie tussen die rollen had het architecturale project (onrechtstreeks) een negatief effect op het kunstproject.

In de case **USE ME** trok de groendienst zich uiteindelijk terug omdat zij volgens Sarah Melsens niet meer 'mee waren' met het opzet van het project en omdat het voorstel dat op dat moment voorlag, en dat voorzag in groen, volgens de groendienst moeilijk te onderhouden was. De stad (in het algemeen) en het Team Vlaams Bouwmeester stelden zich tegelijkertijd erg flexibel en open op, en waren zelfs bereid om hun initiële ideeën omtrent het programma van het project bij te stellen.

TIJDELIJKHEID EN TERMIJNVISIE

Kunst in Opdracht kan via **tijdelijkheid** van projecten de **vinger aan de pols** houden op de plekken waar verandering nodig is of kan plaatsvinden. Tijdelijkheid kan helpen om iets te **proberen** dat onder andere ('normale') omstandigheden niet tot de mogelijkheden behoort.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

"Alles heeft een tijdelijkheid. Wij komen dan met een stadsvernieuwingsproject en dat zorgt ervoor dat alles zo "afgelikt" en aangelegd wordt. Maar dan ontstaan er andere plekken in de stad. De stad is altijd in evolutie. Er zijn altijd plekken waar je zulke dingen opnieuw kunt installeren." – Iris Van den Abbeel

Dat kan een goed 'verkoopargument' blijken voor het implementeren van een **publieke kwaliteit die eventueel langer kan blijven**. Tijdelijkheid, de ambiguïteit van de plek en de toekomst zijn dé argumenten geweest voor **USE ME**. De introductie van een tijdelijke interventie kan paradoxaal leiden tot permanentie, omdat tijdelijkheid (in dit geval) momentum en draagvlak creëert waardoor permanentie bijna evident wordt.

In bepaalde gevallen kan het verdwijnen van een goed tijdelijk project echter ook teleurstellend zijn.

*Over **USE ME** zegt Ellen Lamberts van AG Vespa: "Ik kan mij voorstellen dat dat soort tijdelijke projecten, die toch wel speciaal en uniek zijn, natuurlijk wel blijven steken in hun tijdelijkheid en dat is toch wel jammer."*

Daarom is een visie op wat de tijdelijkheid wil bewerkstelligen van belang. Het behoort tot de mogelijkheden om **via het tijdelijke bewust een langetermijnvisie** in te bouwen. Het doel van tijdelijkheid, in relatie tot transities in de publieke ruimte, blijft zo duidelijk voor iedereen.

In de casusbespreking van **USE ME** werd aangehaald dat aangezien de onzekere toekomst van de grindbakken, er misschien meer aandacht mocht komen voor de termijnvisie van het project/traject (in dit geval vanuit het Team Vlaams Bouwmeester). Het gevaar bestaat dat de tijdelijke **kwaliteit** van de publieke ruimte, gecreëerd via het kunstproject, (deels) verdwijnt wanneer de ruimte 'uit handen wordt gegeven' en verder wordt ontwikkeld.

"We hadden misschien in de projectdefinitie een iets langere termijnvisie moeten of kunnen opnemen. [...] Wat gebeurt er in de toekomst met de grindbakken? [...] Wij zien ook wel dat dat tijdelijk gebruik ingezet wordt om bepaalde sites te activeren, zeker de publieke ruimte, maar vanaf [het moment] dat de site weer heropgebouwd is, zien we die initiatieven weer verdwijnen." – Annelies Augustyns (Team Vlaams Bouwmeester).

Die visie op de toekomst omhelst ook een **visie op wat er van de tijdelijkheid overblijft**, wat er later van terug te vinden is. Dat vraagt om een zekere **structurering van toevalligheden en een lijn in een ambigu werkproces**.

Over USE ME zegt Iris Van den Abbeel: “Er was een samenloop van zeer veel toevalligheden en mensen die op de juiste plaatsen [momenten] wisten: ‘we gaan ervoor’. Wij zijn er ook voor kunnen gaan, omdat we het hebben kunnen verkopen als tijdelijkheid. Dat komt door die ambigue plek waarin je werkt.”

Hier waren veel toevalligheden bij elkaar, maar kunnen we dat niet meer structureel aanpakken? Vanuit een geslaagd voorbeeld, wat zijn zaken waarmee we steden iets beter kunnen voorbereiden? Iris Van den Abbeel

De langetermijnvisie vaart wel bij het **loskoppelen van bepaalde kortetermijndoelen**, zeker in grote complexe contexten zoals economische reconversie. Zo valt niet alles in het water wanneer een aspect mislukt.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Er waren onzekerheden over het grotere architecturale project en of dat wel zou doorgaan, waardoor het kunstproject meer op de achtergrond terechtgekomen is.

VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID

Rekening houden met de verwachtingen omtrent de rol van kunst maakt het navigeren tussen rollen en meerwaarden haalbaarder. Dergelijke rollen starten liefst parallel op.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Het was belangrijk om te kunnen schakelen tussen ‘ontwikkeling’, ‘inrichting’, ‘architectuur’, ‘openbare ruimte’, ‘betekenis’... De rol die kunst toebedeeld krijgt, bepaalt veel. Opgeladen met de ‘juiste’ verwachtingen is kunst in staat om (vanaf het begin) de publieke ruimte mee vorm te geven.

De verwachtingen met betrekking tot de ambitie en de inhoud van kunst zijn eveneens van belang. Als een bepaald vooropgesteld doel niet haalbaar blijkt binnen een opdracht, dan is er altijd nog de doelstelling op lange termijn om aan te werken.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Er was een grote ambitie geformuleerd, in de wetenschap dat de middelen niet ontoereikend waren. In dat geval is een duidelijke opdrachtformulering heel belangrijk: “Hoe duidelijker de formulering, hoe meer je zelf de kunstenaar kan kiezen.” – Ina Van den Broeck (CC Ter Dilft, Bornem)

Omdat de ambities vaak groot zijn, kan de haalbaarheid als het ware in de tijd gespreid worden, om niet alle verwachtingen op één moment en op één kunstwerk te projecteren. Op die manier is het niet nodig dat het ambitieniveau van de ene of de andere betrokken actor zakt, maar blijft het via samenwerking bereikbaar. Ambitie en haalbaarheid hoeven geen lineaire oorzaak-gevolglogica te volgen; ze kunnen evengoed gezien worden als deeltjes in een amorfe (Deleuziaanse) wolk van virtualiteiten die ooit kunnen stabiliseren als een ‘plateau’.

In de casebespreking van *Turnova* werd een hoge ambitie vanuit de kunst duidelijk, maar “de lokale mensen konden niet meer volgen” – Marc Martens.

In de casebespreking van de *2de Scheldebrug* werd de volledige haalbaarheid in vraag gesteld, vooral omwille van een laag budget en een hoge ambities. Het project is niet uitgevoerd omdat het laatste stukje budget ontbrak, wat een politieke kwestie was. “Als je bij zo’n project de haalbaarheid vooropstelt, dan gaat elke vorm van ambitie verloren.” – Rolf Quaghebeur

BUDGET

Als ambitie en haalbaarheid gezien worden als het resultaat van een samenwerking over een lange termijn, dan ligt het voor de hand dat het budget navenant samengesteld is. Dat betekent dat de **budgetten niet te veel samenhangen met thematische silo's** (bijvoorbeeld een deeltje voor groen, een deeltje voor sociaal beleid...) en evenmin met disciplinaire silo's, maar dat ze **flexibel inzetbaar zijn, volgens de reële noden van het project**.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

Er was er een beperkt en vooral versnipperd budget vanuit de stad. Dat heeft het project op bepaalde fronten belemmerd. Is er een mogelijkheid om een meer flexibel of meer vanuit een samenwerking gedacht (integraal) bedrag te voorzien? Er was tegelijkertijd wel een gemeenschappelijk budget voor de architect en de kunstenaar, wat de samenwerking en coherentie van het werk bevorderde.

Tegelijk geeft het expliciet kaderen van een **beperkter budget binnen een langetermijnambitie** de kans om meerdere budgetten te matchen.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

Voorhanden was *"150.000 euro, gefinancierd door de provincie. Het project was ambitieuzer dan wat we met het budget konden realiseren. We hebben dan geprobeerd om meer geld bij elkaar te krijgen. Uiteindelijk hebben we het budget kunnen verdrievoudigen. Het project zou 500.000 euro kosten om te kunnen realiseren. Het lot van het project kwam in de handen van een politieke beslissing te liggen."* – Rolf Quaghebeur

Het garanderen dat de middelen van kunst niet zomaar kunnen wegvloeien naar andere aspecten van het project is niet altijd vanzelfsprekend. Een spreekwoordelijk debat aangaan met een economische context vergt veel tijd en middelen. Dan is het belangrijk om het **budget voor de kunst zelf goed af te bakenen, in te delen en te bewaken**.

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Veel geld ging naar het communiceren van het allesomvattende architecturaal-stedenbouwkundige project. *"Er was een grote vraag vanuit private kant: waar gaat de retail vandaag naartoe en wat voor soort huisvesting kan je commercialiseren? Het kunstproject is daardoor op de achtergrond terecht gekomen."* – Marc Martens.

Er was geen afbakening van het kunstbudget, waardoor het verloren is kunnen gaan (aan andere elementen). Door de financiële crisis is het programma van het architecturale project helemaal veranderd en dat heeft ook effect gehad op het kunstwerk, zegt Hugo Meeus van de stad Turnhout. *"Ik vind het raar dat het project vastloopt op geld."*, antwoordt Johan van den Berg (Matexi) daarop.

In de Case 1.3 Tobias Rehberger werd aangeraakt dat een all-inclusive budget voor kunstwerken een probleem vormt met de ambitie en haalbaarheid van projecten.

Om het budget af te grenzen, kan het helpen om juist ambitieuze keuzes te maken op het vlak van kunst en kunstenaars.

Met betrekking tot de **2de Scheldebrug** gingen de hoge ambitie, de keuze voor de kunstenaar en de beschikbare budgetten aanvankelijk hand in hand. Omdat de opdrachtgevers uitdrukkelijk voor een ambitieus project kozen, hebben ze geopteerd voor een kunstenaar die dat had kunnen realiseren. In laatste instantie echter was het budget te hoog opgelopen.

BELEVING/ERVARING

Kunstprojecten brengen vaak een **alternatieve ervaring van de publieke ruimte** tot stand.

Case 1.3 THE BANKS EMERGE AS BANKS NOT ONLY AS THE BRIDGE CROSSES THE STREAM, Tobias Rehberger; Bornem

De opdrachtgevers wilden het belevingsaspect en het recreatieve aspect (voor bezoekers en toeristen) versterken door het kunstwerk betreedbaar te maken. Het gaat veel verder dan 'beleving', omdat er betekenislagen bij komen, omdat het werk **vragen oproept**. Het 'wringt' ook.

Case 1.1 USE ME, Roberta Gigante & Sarah Melsens; Gent, Dok Noord

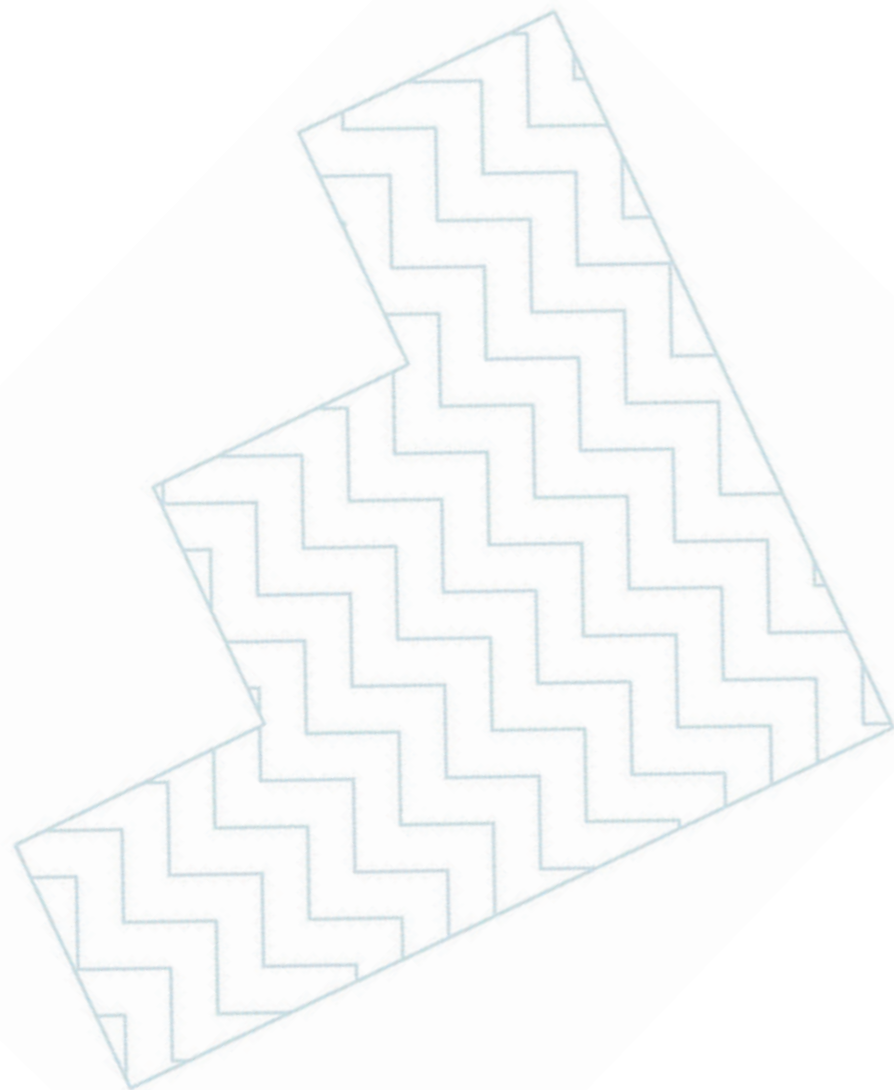
De witte doos is meer dan zomaar een 'lege ruimte'. Het is een ideologisch statement dat verder gaat dan functionele architectuur. *"The white cube is an ideological and political place, it's not a neutral place. It's a very simple manipulation of codes."* – Emilio Lopez-Menchero (artistiek bemiddelaar)

Case 1.2 Turnova, Alberto Garutti; Turnhout

Kunst werd erbij gevoegd onder de vlag van 'beleving'. Dat was niet de juiste term. Kunst hoeft niet die vernislaag te zijn, maar eerder een extra betekenislaag. *"Kunst had nooit onder het predicaat 'beleving' mogen komen. Als je kunst daaronder zet, dan instrumentaliseer je kunst en dat is niet de bedoeling, bij architectuur en stedenbouw moet daaraan gedacht worden. Die kunst moet daar zijn om mensen te ontroeren, verrassen, te laten piekeren, nadenken, te laten discussiëren, maar niet voor de beleving."* – Marc Martens

De beleving – als daar sprake van is – hoeft niet persé de ene blik van de ene kunstenaar naar voren te schuiven. Kunstprojecten zijn juist in staat om een **diversiteit aan blikken** te genereren.

De case **USE ME** werd doorheen de tijd in fasen opgedeeld, telkens onder verschillende 'curatorship'. Dat zorgde voor een brede waaier aan 'stadsbelevingen'.



2.

SESSIE VIRTUALITEIT EN DUURZAAMHEID

Kunst in de publieke ruimte kan duurzaam zijn in de tastbare zin van het woord, maar ook efemer of virtueel. Werken zijn in staat om kritische vragen op te roepen, aan te zetten tot ontmoeten, of om duurzame publieke ruimte te 'maken'. Kunst kan ook in een virtuele ruimte plaatsvinden, of er ten minste bijzondere verbanden mee aangaan. Zelfs los van een expliciet virtuele (online) context is kunst vandaag 'relatieleer' dan ooit. Duurzaamheid en virtualiteit spelen een rol op verschillende vlakken:

- De begrippen doelen op **thema's**. Duurzaamheid en klimaat zijn dé thema's van vandaag. Ruimtelijke kwesties bijvoorbeeld over bebouwde versus open ruimte zijn alomtegenwoordig. Het is voor de hand liggend dat kunstprojecten aansluiten bij die thema's, er kritische vragen bij stellen en/of een plek in de voorhoede opnemen met betrekking tot het 'aanpakken' van de thema's in kwestie. Hetzelfde geldt voor de domeinen technologie en nieuwe (virtuele) media: ze kunnen inspirerend werken of juist uitnodigen tot het maken van kritische kanttekeningen.
- De begrippen wijzen op een **proces**. Duurzaamheid betekent ook 'zorgen voor', virtualiteit werpt de vraag naar 'mogelijkheden' (potentieel) op. Ze verwijzen samen naar processen gericht op zorg voor mogelijke toekomst. Kan een kunstwerk dat uitlokken? Gaat de (ouderwetse) definitie van een publieke ruimte als een de facto 'duurzame' ruimte nog op? Welke plekken verdienen het om verduurzaamd te worden? Welke mogelijkheden kunnen geactualiseerd worden?

Praktijkvoorbeelden van Kunst in Opdracht in zowel de open ruimte als in een stedelijke en zelfs virtuele context spelen daarop in. In de kunstpraktijk zijn voorbeelden te vinden die de ene keer flirten met de wetenschap en de andere keer met nieuwe – 'virtuele' of andere – manieren om een publiek te betrekken. Daarbij komen aspecten van duurzaamheid en virtualiteit zowel impliciet als expliciet aan bod.

CONTEXT EN ACTOREN

De kunstwerken die duurzaamheid en virtualiteit aanraakten, wortelen zich veelal **diep in een actuele, historische of toekomstige context**. De werken balanceren **tussen het lokale en het globale, het fysieke en het virtuele, het centrale en het perifere**.

Case 2.1 **TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde**

Het project hecht veel belang aan de (cultuur)geschiedenis van een niet-urbane plek en creëert daarrond een mentale ruimte.

“Ik denk dat het belangrijk is, [...] om je te blijven realiseren dat het een valkuil is om bij het begrip ‘publieke ruimte’ meteen te denken in een soort urbane context. Er zijn natuurlijk ook heel veel andere vormen van publieke ruimte.” – Sigrid Merx (Universiteit Utrecht)

Case 2.2 **PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel**

De case situeert zich binnen de grotere context van het debat rond kerncentrales. Het kunstproject focust niet op het voor of tegen zijn, maar neemt vooral een plek in in een breder debat. Via co-creatie komt het werk ter plaatse tot een dialoog met reële mensen die steeds verder uitdijt. Die dialoog vraagt tijd.

Wanneer kunst zich in de publieke ruimte begeeft, bepaalt de context mee het werk. Het kan dan heel moeilijk gestuurd worden door enkel de kunstenaar en (in bepaalde gevallen) de kunstinstelling. Dat zien de kunstenaars als een uitgesproken kwalitatief deel van het proces.

Case 2.3 **ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel**

De case werpt een licht op de context van het ‘museum’ als verschillend van de publieke buitenruimte. De museumzaal is eerder contextloos en mensen komen er enkel intentioneel. De publieke ruimte wordt net gedefinieerd door context en mensen bevinden zich er vaak toevallig. Hoe positioneert kunst zich in deze beide gevallen? De ervaring van beide contexten is totaal anders. In de publieke ruimte kan ervaring veel minder gestuurd worden dan in musea, maar ook dat is een kwaliteit.

DUURZAAMHEID

Kunstprojecten die duurzaamheid als onderwerp nemen, bekijken het doorgaans breder dan het louter ecologische. De vraag om ook aandacht te hebben voor **de culturele en sociale aspecten van duurzaamheid, en voor de betekenis van duurzaamheid voor de maatschappij** klinkt steeds luider. Dat relateert bovendien aan het ontsluiten en documenteren van die minder tastbare lagen voor diverse mensen. Dat houdt ook in: het horen van verschillende stemmen en het uitnodigen tot een **dia-log over wat duurzaamheid** betekent.

Case 2.1 **TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde**

De case communiceert, aan de hand van een kunstwerk/-traject, over huidige problematieken in de wereld. Het werkt aan mentale en culturele duurzaamheid. Het beoogt het ontwikkelen van een duurzame toekomst door inventarisatie van het landschap in Vlassenbroek, en het samenbrengen van verhalen en percepties, het blootleggen van culturele pijn en verlies van omwonenden. Duurzaamheid komt vooral op een ontastbare (virtuele) manier aan bod.

“Het gaat erom dat die perceptie heel erg bepalend is rond hoe wij onze omgeving zien. Ook als je naar duurzaamheid kijkt, dat die bepaalt hoe we het willen vormgeven en hoe we ermee om willen gaan. Dus het is in die zin ook heel belangrijk om ook altijd verschillende stemmen toe te laten in je projecten.”

– Wapke Feenstra

Case 2.2 **PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel**

PAZUGOO experimenteert met een meer letterlijke (materiële) vorm van duurzaamheid, aan de hand van plastic beeldjes die begraven worden voor een lange periode. PAZUGOO experimenteert daarnaast met een meer maatschappelijke vorm van duurzaamheid, in de zin van mensen bewustmaken van de uitdagingen die gepaard gaan met nucleaire energie.

“Dit is een kans om te praten over het afval zelf, want het is een realiteit die bestaat momenteel met de kernenergiecentrales. [...] Daarom is het belangrijk om zo’n kunstproject te gebruiken. Op die manier kunnen mensen zich ervan bewust worden wat het probleem is.” – Sigrid Eeckhout (NIRAS)

Case 2.3 **ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel**

De case benadrukt naast sociale en maatschappelijke duurzaamheid ook duurzaamheid in de zin van kritische vragen in relatie tot de leefomgeving, economie, sociale structuren, technologie,.. Hoe het kunstproject omgaat met duurzaamheid is het gevolg van een constante, gezonde dialoogvoering. Op die manier voedt het reflectie en stimuleert het het behartigen van bepaalde thema’s, zodanig dat de (kritische) aandacht voor duurzaamheid steeds uitbreidt.

“De vlog is uiteindelijk maar de neerslag. Hij is nog altijd consulteerbaar, maar het gaat vooral over die ontmoeting, ... dat maatschappelijke aspect dat voorop staat.” – Johan Grimonprez

VIRTUALITEIT

Virtualiteit in kunstprojecten overstijgt het loutere digitale. Het kan betrekking hebben op **het ongekende of nog niet gekende, dat wat verborgen is, het potentiële ...** Dat sluit sterk aan bij wat de filosoof Gilles Deleuze begrijpt als het virtuele, namelijk datgene dat (nog) niet 'geactualiseerd' is in zijn begrip van een constant 'wordend' universum. Het Deleuziaanse 'virtuele' daagt de verbeeldingen uit en nodigt uit tot heroverwegingen van het hele denken.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

De case verkent virtualiteit via een 'andere' insteek. Er is in *Tekenen* niet veel terug te vinden dat digitaal is, maar het gaat wel voortdurend over ontastbare elementen zoals het blootleggen van nieuwe ervaringen, percepties en het verwerken van 'culturele pijn'. Op die manier legt het werk (misschien niet voor de hand liggende) verbanden tussen virtualiteit en duurzaamheid.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

PAZUGOO hanteert een begrip van 'virtualiteit' dat neerkomt op 'onzichtbaarheid'. De beeldjes zijn nadat ze begraven zijn niet zichtbaar voor het publiek, zoals radioactiviteit als fenomeen op zich ook niet zichtbaar is (enkel de netwerken errond of de effecten ervan zijn zichtbaar). Aan de hand van een inventaris wordt in musea aangeduid waar de beeldjes begraven liggen, en aan de hand van een virtuele verbeelding start *PAZUGOO* een dialoog over de toekomst op.

Virtualiteit is geenszins neutraal. Het is **gesitueerd en relationeel**.

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

In *On Radical Ecology & Tender Gardening* wordt virtualiteit inherent verbonden met 'realiteit' en 'lokaliteit'. Virtualiteit laat hier toe om kennis op te bouwen aan de hand van reële ervaringen in een lokale setting om die daarna 'globaal' te delen.

"Er is niet enkel dat tactiele element, er is ook dat relationele. Er is een soort trechter aanwezig, die maakt dat bepaalde dingen door een bepaalde lens worden bekeken. Dus die terugkoppeling, en de vraag daarrond, telkens door een tafelgesprek, zijn daarin belangrijk." – Johan Grimonprez

PRODUCTIE EN ECONOMIE

Kunst kan een rol spelen in het **blootleggen van economische en productieve dynamieken**. Duurzaamheid en virtualiteit kennen in zekere zin een **eigen productief en economisch proces** en kunstenaars weten dat te vatten. Partners en omwonenden daaraan deelachtig maken is niet noodzakelijk voor de hand liggend, maar het kan.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

De case vindt een vorm van 'productie' in een collectief mentaal bewustzijn over de toekomst en het verleden van een landschap en een regio. Tegelijkertijd stelt *Tekenen* traditionele denkbeelden in verband met het statuut van dé kunstenaar – niet in het minst als een actor binnen een eigen economisch systeem – sterk in vraag. Zoals bij Joseph Beuys' concept van de sociale sculptuur vindt er een radicale democratisering (haast deconstructie) van de figuur van de kunstenaar plaats.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

PAZUGOO creëert een publiek debat over huidige problematieken gerelateerd aan onder meer energieproductie, aan de hand van het kunstwerk.

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

De in de vlogs behandelde thema's raken niet alleen aan 'duurzaamheid', maar ook aan aspecten van economie (zie bijvoorbeeld de documentaire over wapenhandel). In feite is een dergelijke connectie onvermijdelijk, want ten minste sinds *De grenzen aan de groei*, het rapport van de Club van Rome uit 1972, zijn duurzaamheid en economie heel expliciet met elkaar verbonden.

Kunstprojecten kunnen ook **alternatieve productieve en economische dynamieken in gang zetten**.

De case *On Radical Ecology & Tender Gardening* stimuleert relationele banden in de vorm van dialogen over duurzaamheid tussen verschillende actoren. Johan Grimonprez is filmmaker, maakt *filmproducties*, en dat is voelbaar in het project: er is een regisseur, monteur, producer; er zijn gesprekspartners, acteurs...

BEHEER, DOCUMENTATIE EN REPLICERBAARHEID

De kunstenaar zelf speelt een niet te onderschatten rol in het beheer van het werk. Als de kunstenaar dat goed en 'volwaardig' doet, zodanig dat het project een duidelijke afbakening heeft in de tijd en het om een transparant proces gaat, dan is er amper nood aan *bijkomend* beheer.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Met betrekking tot *Tekenen* gebeurt het beheer (lees: de regie/moderatie) van het traject grotendeels door de kunstenaar zelf. Dat is mogelijk door de korte duur en de relatieve kleinschaligheid van het project. Transparantie en een aanpak die voor iedereen helder is, helpen daarbij, evenals de goede hosting/regie van het traject. Na afloop van het (participatie)traject is er in feite geen verder beheer meer nodig.

"[Het is belangrijk] om die discussie en dat zien van dat landschap bij elkaar te brengen, en dat ook indirect en informeel te doen, door lunches, bijeenkomsten, door het bespreken van tekeningen met elkaar. Die ruimte daarvoor maken is een belangrijk deel van het kunstproject. Dat is heel erg onzichtbaar en ook nergens in te vangen, maar ik zie dat wel als iets heel essentieels." – Wapke Feenstra

Soms laat de kunstenaar het beheer niet meer los, zoals bijvoorbeeld in (online) projecten die voortdurend onderhoud nodig hebben.

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

De website wordt geüpdatet doorheen de tijd door de kunstenaar zelf. Dat is in principe relatief laagdrempelig en goedkoop.

Als het project steunt op technologie, materialen en bijzondere dragers en formats, dan vragen die ook om een bepaalde vorm van (na)zorg.

Over *On Radical Ecology* zegt moderator Stefan Devoldere (UHasselt): *"Het project duikt regelmatig weer op in verschillende vormen. Zeker als je in de virtuele wereld werkt, moet je zorgen dat je de technische context van het werk bewaart. Zodat je nog bijvoorbeeld een videospeler hebt om je cassette af te spelen, maar evengoed heb je computertechnologie die je moet bewaren om oudere formats van video's te kunnen afspelen. Want dat evolueert ook heel sterk."*

Het werk kan ook beheer stimuleren in de toekomst.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

De case beoogt in zekere zin het beheer van energie met het oog op de toekomst. PAZUGOO wil mensen in de toekomst bewust maken van een specifieke kwestie.

'Beheer' overschrijdt duidelijk ruimtelijke grenzen. De complexiteit van de uitdagingen vandaag heeft lokale implicaties, maar is tegelijkertijd inherent verweven met globale uitdagingen. Het bewust omgaan met zowel de lokale als de globale schaal is daarom van belang.

Met betrekking tot *Tekenen* blijken het globale en het lokale niet zo verschillend. Het gaat allebei om 'pixels', zoals Wapke Feenstra diverse perspectieven (op bijvoorbeeld het landschap) door diverse mensen noemt. Door in de diepte een situatie te verkennen zal blijken dat er niet zo veel verschil is. Zo werken de lokale boer en klimaatexperten mogelijke alsnog aan dezelfde belangen.

PAZUGOO wil starten met de lokale bewoners van Mol-Dessel bewust te maken van een globale problematiek (nucleair afval), maar uiteindelijk is het de bedoeling dat het kunstproject iedereen bereikt. *"If the project evolves further, I am curious to see how it can form a connection with other sites and how these buried objects can make a connection. So that you can make sort of a diagram around the earth."* – Andy Weir

In *On Radical Ecology & Tender Gardening* zijn het globale (van kennisuitwisseling via een blog of website) en de lokale, fysieke uitvoering, of 'actualisering' van die kennis in een scenografie onlosmakelijk aan elkaar verbonden. Ze kunnen niet zonder elkaar.

PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING

De besproken projecten in het domein van duurzaamheid en virtualiteit stoelden op doorgedreven **participatie en betrokkenheid**. Ze hadden heel sterk te maken met **bewustwording rond relatief complexe thema's**. Het kunstwerk maakte die thema's telkens **hanteerbaar en bevattelijk**.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Er ligt een duidelijke klemtoon op participatie. Het project functioneert niet zonder betrokkenheid van de lokale bevolking. De hosting en de regie van het proces door de kunstenaar staan centraal, maar *Tekenen* gaat uiteindelijk over het vormen van een collectief bewustzijn. Wapke Feenstra: *“Een kunstproject is een vorm van vieren van betrokkenheid.”*

En verder zegt ze: *“Sommigen [van de omwonenden/deelnemers] zijn heel direct betrokken en anderen nauwelijks. Maar daar gaat het niet echt om. Het gaat erom dat op elk moment, of het nu een kwartier is, een middag of het hele jaar door, iedereen altijd kan kiezen hoe lang ze betrokken zijn. En daar zit ook geen kwaliteits- of waardeoordeel achter.”*

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

Participatie is nodig om mensen bewust te maken van hoe om te gaan met het afval. Weinig mensen zijn zich werkelijk bewust van de huidige discussies over radioactief afval. *PAZUGOO* zet in op een kleine groep mensen om er vervolgens het maximum uit te halen. Cultuur (legendes, mythes) wordt gebruikt om de kennis over te brengen naar de deelnemers en alle geïnteresseerden.

“Dus we hebben een workshop gedaan met de lokale bewoners van Mol en Dessel waar een tijdelijke opslag is van nucleair afval. Die mensen zijn bekend met het afval, maar ik weet niet of ze zich bewust zijn van dat er iets bestaat zoals ‘nucleaire cultuur’. Zij zien het als normaal dat ze dit afval en deze industrie hebben.” – Sigrid Eeckhout

De focus op bewustwording in de diverse cases had veelal als doelstelling om draagvlak te genereren voor de noodzakelijke veranderingen in functie van een meer duurzame toekomst. Het kunnen overdragen van die zorg voor de toekomst is van groot belang.

Wapke Feenstra zorgt er met *Tekenen* voor dat draagvlak ontstaat voor de rest van het traject en na afloop van het kunstproject. Draagvlak bij de bevolking is cruciaal om uiteindelijke fysieke veranderingen door te voeren. De vraag is of die multiperspectivische blik van *Tekenen* ook toepasbaar is in andere contexten om zo een nog breder draagvlak te creëren en het thema ‘duurzaamheid’ verder te verkennen.

“Dat is ook continu onze bedoeling, dat tegen dat wij weg moeten, we het project bij wijze van spreken kunnen overdragen aan de lokale bevolking, dat zij de dragers worden van het project.” – Hans De Preter (De Vlaamse Waterweg)

Ook met betrekking tot *PAZUGOO* was/is er draagvlak bij bewoners nodig om de problematiek van het nucleaire afval aan te pakken. Radioactief afval is zelfs één van de ‘klassieke’ cases binnen de Science & Technology Studies (STS) als het gaat over het samengaan van wetenschap, technologie en de samenleving (zie het boek *Acting in an Uncertain World* van onder andere STS-pionier Michel Callon voor een uitgebreide casestudy over de sociale effecten van nucleair afval op omwonenden).

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

“We zitten vandaag ook in de publieke ruimte. Dus het feit dat er nu over wordt gesproken, was de uiteindelijke bedoeling van het project. Het is voor mij een werktuig.” – Johan Grimonprez

Er werd in bepaalde gevallen minder aan een **draagvlak** gebouwd in functie van het kunstwerk zelf, maar des te meer voor de thema's die het naar voren schoof.

Voor *ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING* is er niet echt sprake van een (traditioneel) draagvlak. Op zich is dat geen probleem. Maar een vraag die Johan Grimonprez geregeld kreeg is ‘waar is het kunstwerk?’ Dat doet de vraag rijzen of het project over meer draagvlak zou beschikken moest er een meer tastbare realisatie zijn.

“Ik denk dat op langere termijn zich de vraag stelt: hoe kan je communiceren over het eigenlijke ‘product’ als dat een website is?” – Ronald Van De Sompel

Participatief werk vraagt doorgaans om veel **bemiddeling**. De kunstenaars speelden daar zelf een heel belangrijke rol in.

Binnen de case *Tekenen* wilde de kunstenaar grotendeels zélf bemiddelaar worden tussen de opdrachtgever en de groep van omwonenden en kunstenaars.

“Ik denk dat het erom gaat om je eigen concept serieus te nemen. [...] Je moet jezelf ook constant corrigeren en jezelf ruimte blijven geven, en weten waar je taak ligt. [...] In dat contact [met de participanten] is er eigenlijk ook geen hiërarchie, behalve dat mijn rol anders is. En dat is heel belangrijk, om dat zo te houden.” – Wapke Feenstra

In *PAZUGOO* doet kunst dienst als een neutrale plaats om het over bepaalde problematieken te hebben. Kunst op zich neemt dan een bemiddelende rol op.

SAMENWERKING EN ROLVERDELING

Als ‘kunst’ niet al vanaf de **conceptfase** deel van de vergelijking is, dan bestaat het gevaar dat de kunstenaar eerder laat in een traject instapt en niet veel meer kan doen dan – om het negatief te stellen – wat esthetisch vernis toevoegen, om zo het project alsnog een zekere identiteit of uitstraling mee te geven. De kunstenaar wordt dan in feite geïnstrumentaliseerd, en gezien als niet meer dan een werktuig in een ‘toolkit’.

Om al te uitvergroten hiërarchieën tussen kunstenaar, opdrachtgever en het publiek (gebruikers, omwonenden) te vermijden, ligt een voortdurende **horizontale dialoog** tussen kunstenaar, opdrachtgever en publiek, idealiter met veel wederzijds vertrouwen, voor de hand.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Er waren niet héél veel actoren betrokken, maar er was sprake van een groot vertrouwen en een gezonde dialoog tussen de kunstenaar en de opdrachtgever. Er was geen hiërarchie tussen de kunstenaar en de omwonenden en (andere) kunstenaars die betrokken waren. Meer evenwichtige verhoudingen zorgen voor een vlotte wisselwerking en voor een haast organische opbouw van kennis en ervaringen. Uiteraard speelt Wapke Feenstra daarin een unieke rol. Haar werk is een uitstekend voorbeeld van wat vandaag begrepen wordt als een vernieuwende *kunstpraktijk*.

Kunstinstituten kunnen een rol spelen in **voor- en natrajecten**, om door een proces van kunst opgewekt **engagement** lokaal in leven te houden en ermee aan de slag te gaan.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

Het kunstinstituut (Z33) speelde/speelt een rol in het koesteren van lokaal engagement en het tot leven brengen daarvan. Iets dat zichtbaar of tastbaar is (kunst, design), is handig om die rol samen met het instituut op te nemen.

TIJD(ELIJKHEID) EN TERMIJNVISIE

Tijdelijkheid’ is nooit vrijblijvend. Wat is voldoende **tijd** om iets achter te laten bij omwonenden, om een soort van **bewustwording** teweeg te brengen? De vraag is des te pertinenter wanneer er geen artefact is.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Tekenen had een duur van ongeveer een jaar. Het project heeft altijd een heel bewust tijdelijk karakter gehad. Los van een naslagwerk en de werken die de overige kunstenaars doorheen het proces gemaakt hebben, is er geen fysieke ‘opbrengst’ met een duidelijke stempel van de kunstenaar. Het gaat vooral over de ervaring bij de omwonenden die ‘eeuwig’ is, ook al is het project tijdelijk. De duurtijd van een jaar is lang genoeg om vertrouwen op te bouwen en een zekere rust te waarborgen.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

PAZUGOO is een kunstproject met een lange termijn omdat het rekening houdt met toekomstige generaties. Het project heeft tijd nodig, niet in het minst een ‘tijd van bewustwording’ en van het stellen van fundamentele vragen met betrekking tot de toekomst.

Als het doel is om kunst in interactie te laten gaan met complexe transitieën in de publieke ruimte (die zich in de tijd voltrekken), dan is het niet vreemd om een duidelijke **keuze te maken voor kunstvormen die tijd nemen en die ‘tijd’ inzetten als een bouwsteen**. Sommige projecten bieden expliciet **weerstand tegen tijdelijkheid**. Het zijn projecten die blijven doorlopen. Dat zorgt mogelijk voor **spanningen met de eerder tijdelijke projectwerkingen van kunstinstituten en andere actoren**.

Over *Tekenen* zegt Sigrid Merx: *“Ik denk dat het niet gek is dat je uitkomt op vormen van kunst die de tijd nemen en tijd maken, omdat het hier in bijna alle gevallen om transitieën gaat en veranderingen die zich in de tijd voltrekken. Dat vraagt, wat mij betreft, een soort benadering waarin je ook de tijd neemt.”*

PAZUGOO wordt gezien als het tegenovergestelde van tijdelijkheid. Het is een project dat zowel de generaties nu als toekomstige generaties bewust wil maken van de nucleaire uitdagingen. Het kunstinstituut (Z33) gaat door naar het volgende project, terwijl het vorige nog blijft doorlopen.

Die doorlopende tijd van projecten zorgt voor uitdagingen op het vlak van communicatie. Hoe maak je bepaalde **documentatie doorlopend consulteerbaar**, zelfs in de verre toekomst?

Andy Weir benadrukt dat in verband met **PAZUGOO**: *“It’s also a communication problem, how can we communicate it to the people in the future? How can we communicate to the people in the future that this place is dangerous?”*

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

Tijdelijkheid gaat hier een relatie aan met technologie. De video’s en de vlog moeten doorheen de tijd beschikbaar blijven, maar zijn sterk onderhevig aan snelle technologische veranderingen. Hoe blijft een dergelijk digitaal document gemakkelijk consulteerbaar?

Het **opdelen van het kunstproject in kleine deelaspecten** kan het proces hanteerbaar en communiceerbaar maken, zoals de beeldjes van Andy Weir die op uiteenlopende plekken begraven worden. Elke opgraving brengt het grotere nucleaire vraagstuk weer naar boven.

De **PAZUGOO**-beeldjes worden begraven om ze in de toekomst weer op te graven. Er gaat toevalligheid gepaard met hoe en wanneer deze beeldjes weer opduiken.

“Als we een klein monument begraven in de afvalplaats, doet het me denken aan archeologische technieken. Als we dit binnen 2000 jaar of meer tegenkomen, zal de archeoloog hiermee omgaan net zoals ze nu doen bij de Egyptische vondsten. Ze vinden dan niet alleen het ‘skelet’ van het figuurtje, maar tegelijkertijd ook iets wat gevaarlijk is. [...] Hoe kunnen we ons iets verbeelden wat zo lang zal blijven? Hoe zal het gevonden worden?” – Emilio Lopez-Menchero

VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID

Te vaak wordt van kunstprojecten een oplossing voor een probleem verwacht, terwijl problemen oplossen iets is wat kunst net níet doet. Kunst gaat over blootleggen en in vraag stellen. Het verwachtingspatroon gerelateerd aan kunst is echter zelden helder.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSENBOEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Tekenen zette sterk in op het scherpstellen van de verwachtingen van omwonenden en op het bewustmaken van toekomstige veranderingen in hun leefomgeving. Het project mat zichzelf een opdracht aan in de zin van het verwerken van verlies en culturele pijn. Het gaat vooral over het blootleggen van bepaalde uitdagingen, en niet zozeer over het oplossen ervan.

Mensen kunnen heel diverse verwachtingen hebben bij bepaalde uitdagingen. Kunst is dan in staat om die **verwachtingen op tafel te leggen en verwachtingspatronen los te wrikken**, en desgevallend een meer open blik te creëren.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

De algemene verwachting is dat mensen zich bewust zijn van (de grote lijnen) van de nucleaire problematieken. Maar in de realiteit is dat vaak niet zo. **PAZUGOO** creëert mee die bewustwording. Vervolgens is het belangrijk om mensen te introduceren in hoe kunst vandaag de dag gezien wordt: in het ‘ideale’ geval levert dat een open visie op het ‘bewustmakende’ potentieel van kunst ten aanzien van transitie op. De verwachtingen van alle partijen helder krijgen, vormt een mogelijke sleutel tot een goede uitkomst.

Als alle betrokken actoren de verwachting delen dat kunst inderdaad **verwachtingen met elkaar in dialoog kan brengen en de blik kan openen voor bepaalde uitdagingen**, dan worden de vermelde kunstprojecten wellicht een stuk haalbaarder. Want in dat geval is er openheid ten opzichte van de eigen werkwijze van de kunstenaar, en worden er geen onhaalbare dingen van verwacht (zoals bijvoorbeeld dé oplossing voor conflicten over nucleair afval).

Voor de case **Tekenen** is de haalbaarheid sterk afhankelijk van de keuze van de kunstenaar en van de vrijheid die de kunstenaar krijgt met betrekking tot haar werkwijze. Wapke Feenstra stond erop dingen op haar eigen manier te doen en dat wierp vruchten af.

BUDGET

De fysieke ‘neerslag’ van Kunst in Opdracht hoeft niet altijd veel geld te kosten. Dat biedt kansen om in de **noodzakelijke tijd van de kunstenaars en de betrokken partners te investeren**.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

Het budget kon vrij beperkt blijven, aangezien er geen echt fysieke neerslag is van het project, afgezien van een boek en de werken van de andere betrokken kunstenaars. Het is een voorbeeld van hoe met weinig geld toch vrij veel teweeg te brengen.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

PAZUGOO toont aan dat werken buiten de muren van de kunstinstelling tijd, moed én budget vraagt.

BELEVING/ERVARING

Beleving/ervaring heeft in de projecten die in dialoog gaan met duurzaamheid en virtualiteit vooral betrekking op het creëren van een mentale ruimte waarin diverse – ook negatieve – ervaringen een plaats kunnen hebben. Dergelijke **mentale ruimtes maken het mogelijk om zich in een toekomst ‘in te leven’**. Ze verruilen (tijdelijk) het fysieke hier en nu voor het virtuele, het toekomstige en/of het subjectieve, of ze laten beide regimes (het actuele en het virtuele) even samen bestaan.

Case 2.1 TEKENEN IN VLASSEN BROEK, Wapke Feenstra; Vlassenbroek-Dendermonde

In de case staat beleving in zekere zin centraal. Wat is de beleving en perceptie van omwonenden als het gaat over ‘hun’ landschap? Hoe kan die perceptie een gevoel van verlies helpen te verwerken en het landschap als het ware omvormen?

“Als kunstenaar kan ik het probleem versterken; ik maak het probleem zichtbaar. Ik maak mensen die daarvoor misschien nog geen ervaring hadden nu bewuster van die ervaring. Ik maak het culturele aspect ‘ervaarbaarder’, en ik doe nog heel veel meer. Wat ik precies doe, is ook gewoon niet talig, niet ontwerpmatig. Het is gewoon heel erg in die mentale ruimte.” – Wapke Feenstra

Kunst maakt het mogelijk het **moeilijk verbeeldbare/denkbare alsnog te verbeelden**, om zo bewustwording te bewerkstelligen.

Case 2.2 PAZUGOO, Andy Weir; Mol, Dessel

PAZUGOO wilde connecties maken tussen onzichtbare elementen. Hoe kan ‘de toekomst’ ontvanger zijn van een uitdaging van vandaag? Hoe kunnen we ons verbeelden wat zo lang aanwezig zal blijven? Hoe geven we ‘de toekomst’ aanwijzingen over locaties, en voorzien we een handleiding? Omdat bewustwording op zich al een soort van verbeelding creëert, gaat het in PAZUGOO niet noodzakelijk over onmiddellijke actie, maar om iets met een meer tijdgebonden karakter.

“The nuclear waste is a monument on its own and it is something we don’t see. The artwork can bring these things together. On the one side you have these visual figures in the expo, on the other side you have these buried figures. These will be connected through myths or stories. So you have the waste which is a monument on its own and the figures in the expo. Both are not enough on their own so there is this story needed to connect these two.” – Andy Weir

Kunst die dergelijke complexe transitie aanraakt, **verbeeldt in dialogvorm**. Zij biedt geen universele blik, privatiseert de blik niet, maar nodigt uit tot pluralisme. Kunst verbindt zich met een **meerlagige en veelvuldige ervaring in het hier en nu**. Kunst biedt **weerstand aan de privatisering van wat publiek is, en nodigt in bepaalde gevallen uit tot commoning**. Tegen de achtergrond van een privatisering van het digitale, is er mogelijk nood aan kunst die de commons verkent.

Case 2.3 ON RADICAL ECOLOGY & TENDER GARDENING, Johan Grimonprez; Galerie Ravenstein (Atelier Vlaams Bouwmeester), Brussel

Ervaring en beleving zijn het gevolg van dialoogvoering door middel van een website/blog (en een reeks tafelgesprekken). De ervaring moet ‘reëel’ zijn om betekenisvolle verandering teweeg te brengen. Maar dan dringt de vraag zich op of enkel fysieke ontmoetingen/ervaringen reëel zijn... Is het ‘de ervaring’ die iets dat virtueel is kan actualiseren? Het project nodigt uit tot discussie over de ‘echtheid’ van het virtuele en de privatisering van de ‘publieke’ (al dan niet *digitale*) ruimte (zie bijvoorbeeld Google Books als digitaal voorbeeld en Times Square als reëel voorbeeld). *On Radical Ecology* verkent in het licht daarvan ideeën over de commons (in later werk doet Johan Grimonprez dat nog meer).



3.

SESSIE GEBRUIK EN BEHEER

Pascal Gielen verwees tijdens de introductie van de sessie over gebruik en beheer vooral naar zijn bijdrage aan het boek *Interrupting the City. Artistic Constitutions of the Public Sphere* (Bax, Gielen & Ieven (red.), 2015) en in mindere mate naar *Commonism. A New Aesthetics of the Real* (Dockx & Gielen (red.), 2018). De publieke ruimte is volatiel, identiteiten zijn relatief, zelfs de realiteit is ambigu: hoe dan de lange termijn (beheer) behartigen? Gielen beklemtoont de immateriële componenten van het begrippenpaar 'gebruik en beheer'. Gebruik, immaterieel belicht, impliceert 'zingeving', terwijl beheer op dezelfde manier bekeken 'maatschappelijk draagvlak' en 'zorg' suggereert en zich bevindt op een niveau van betekenisgeving. Die insteek zal terugkomen tijdens de besprekingen van de casestudy's. 'Commoning' (als actieve versie van de commons die zich expliciet onderscheiden van de markt en de overheid) staat bij Gielen in het teken van het herbetekenen van publieke kunst voorbij identiteit en marktwaarde. Door aandacht te schenken aan de commons komt de *culturele gebruikswaarde* (van kunst) centraal te staan; de aandacht verschuift van het materiële naar het immateriële niveau.

'Gebruik' en 'beheer' spelen mogelijk diverse rollen met betrekking tot Kunst in Opdracht in de publieke ruimte:

- Het kan betrekking hebben op de meer prozaïsche dimensies van Kunst in Opdracht. Hoe een werk onderhouden en beheren doorheen de tijd? Zijn daar middelen voor? En wie speelt een rol daarin? *Post-occupancy* heet dat in de architectuur. Dergelijke, meer pragmatische dimensies kunnen ook al vroeg in een bepaald proces aan bod komen.
- In bepaalde gevallen zijn gebruik en beheer heel bewust inhoudelijke insteek voor een werk. Het gebruik maakt bijvoorbeeld onlosmakelijk deel uit van het werk, of het werk 'bestaat' of 'komt' pas 'tot leven' als het gebruikt wordt. Gebruik (en mogelijk ook beheer) is dan een premisse, een *conditio sine qua non*.
- Gebruik en beheer vormen ook breekijzers om tijd, tijdelijkheid en termijnen en mogelijk ook allerhande actoren in rekening te brengen. Gebruik en beheer zijn in staat om bepaalde (vermeend tijdloze) 'essenties' tussen haakjes te zetten. Op die manier wordt een meer contingent, 'afhankelijk', relationeel begrip van kunst omarmd.
- Kunst, ten slotte, genereert, triggert, onderzoekt... gebruik en beheer. Kunst daagt bestaande denkbeelden uit en loopt af en toe vooruit op de rest van de samenleving. Nieuwe en opnieuw geïntroduceerde vormen van beheer zoals de commons en coöperaties zijn voorbeelden daarvan. Kunst in Opdracht in de publieke ruimte raakt aan diverse maatschappelijke domeinen en schept daardoor mogelijkheden voor alle betrokken actoren, ook de 'gebruikers', om zich bepaalde veranderingen toe te eigenen. Dat kan gaan over deelpraktijken en nieuwe beheersvormen in relatie tot gebouwen, gronden, diensten, energie, voedsel, enzovoort...

Welke nieuwe relaties tussen kunstwerk, publiek en publieke ruimte schuilen in de zorg voor hedendaagse kunstwerken? Op welke manier genereert kunst betrokkenheid en performativiteit, en dus door de tijd verschuivende relaties met contexten en actoren? Misschien is publieke ruimte niet zomaar een statisch gegeven, maar wordt ze telkens gecreëerd doordat mensen er actief bezig zijn, al dan niet daartoe aangezet door kunstwerken? Hoe voorkomen we dat (hogere) overheden onder het mom van 'democratisering' van de leefomgeving kwesties van beheer zomaar afschuiven op burgers? Hoe kan kunst omgaan met tijdelijkheid én permanentie?

In het onderstaande presenteren we de resultaten van de gesprekken in de workshops.

CONTEXT EN ACTOREN

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

DWARSLIGGER zet in zekere zin in op (een lezing van) het 'negatieve' van de context – de Dender als fysieke grens, de nog niet ontwikkelde oever, het cliché van de immer dwarsliggende Aalstenaar – en zet dat om naar iets positiefs: het verbinden van de oevers via een gematerialiseerde act van 'dwarsliggen'. Het materialiseren van (een lezing van) een context komt tijdens kennisdelingsmoment 4 overigens terug, in de case *Een partituur voor Ressegem*. In Aalst echter ligt de context niet vast: *DWARSLIGGER* is verplaatsbaar en de wijze van gebruik varieert naargelang de locatie.

Elke De Schutter (dienst cultuur en vrije tijd stad Aalst): *“De start [...] dat was met mijn collega's [van cultuur], maar zeker ook met de mensen van de stadsvernieuwing. Omdat: een aanleiding was toch het project De kaaien. [...] Als je de stad Aalst ziet, dan was vroeger de Dender toch eerder de scheidingslijn”*. Juist die ruimte werd met *DWARSLIGGER* ingezet als een belangrijke ruimte voor Aalst.

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

ROPE is in feite contextloos. De kunstenaar zoekt expliciet een context 'buiten de kunsten' op en vermijdt het 'museale'. Het werk krijgt pas betekenis door het in een bepaalde – als het van de kunstenaar afhangt liefst wat onvoorspelbare – context te plaatsen en af te wachten wat er gebeurt. Vragen die daarbij rijzen zijn: hoe kunnen dergelijke reizende en 'vrije' projecten volledig tot hun recht komen? Hangt dat af van de autonomie die de kunstenaar krijgt om locaties, contexten zelf uit te kiezen en te modereren, waarbij hij of zij zelf kan inschatten of er iets waardevols kan gebeuren? Of ligt het welslagen eerder bij lokale besturen, overheden en andere institutionele opdrachtgevers met hun verwachtingen en doelstellingen? Hoe kunnen lokale partners mogelijkheden en de 'juiste' randvoorwaarden creëren?

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

Ellen Harvey is getrouwd met dorpscontexten, tijdens de sessie geeft ze aan zelf opgegroeid te zijn in een dorp waar de kerk een centrale rol bekleedt/bekleedde. Sowieso zijn herinneringen en lokale verhalen sterk aanwezig in haar werk, en de context van een parochiekerk – met een begraafplaats – vergroot dat nog uit. Tegelijkertijd maakt de context de kunstenaar nerveus, omdat het Bossuit is, en niet haar eigen vertrouwde dorp. Juist omdat ze de beladenheid van een dergelijke plek aanvoelt, is ze bang om dingen verkeerd te interpreteren en dus fouten te maken in de ogen van de dorpingen. Ellen Harvey licht het proces toe en schetst de context:

“It was an] exciting competition to start with [...]. The commission for this project was delightfully open ended. And that's one of the things that I was most fascinated about. And at the same time there were some real constraints, of which I would think they make a public artwork way more interesting. [...] And the major at the time, Lieven Vantieghem [...] was open to doing an artwork. But he said that it should not cost any more than demolishing the church. It had to be something... once you made it, you could just leave it. And he was very open to this idea that he said: “if it's any good, we'll do it and we'll look after it, but if

not, we'll see". He was very hands-off, and that was unusual as well, normally people are quite committed afterwards as well. So it was quite soothing of having this thought, that if it didn't work out, then it wasn't going to be such a big deal after all. [...]

Over de kerk stelt ze zich de vraag: "How much it can be a holder of memories, a holder of the center of the village, even though people are no longer religious [...]. So this idea of a ruin that was loved, was one of the things familiar to me. [...] My original thought was to make the inside into a park, but then I realized that wasn't going to work because of the lack of upkeep."

PRODUCTIE EN ECONOMIE

Uiteraard brengt een verplaatsbaar kunstwerk zoals *DWARSLIGGER* kosten met zich mee. Tijdens de sessie komt naar voren dat dat belemmerend kan werken met betrekking tot het gebruik. Het economische aspect van het project zelf heeft in dit geval dus effecten op het gebruik. Bijkomend, en dat bevindt zich eerder op een artistiek-intentioneel niveau, legt het kunstwerk wanneer het in zijn 'dwarse' vorm opgesteld is, de economische scheepvaart stil. Kunst is dan heel letterlijk een obstakel in een context van economische vectoren. Anderzijds reikt het werk de hand aan de (economische) ontwikkelingen aan de 'andere' Denderoever; het verbindt letterlijk de (traditionele) stad met de nieuwe ontwikkelingen. In die zin verenigt *DWARSLIGGER* diverse houdingen ten aanzien van de relatie kunst-economie in één werk.

ROPE benadert economische vraagstukken op weer een andere manier. Het kunstwerk is hier een 'bezoeker' die in bepaalde gevallen economische thematieken onder de loep neemt, juist door heel bewust te kiezen voor een bepaalde context om te 'landen' en daar iets mee aan te kaarten. Een dergelijk wijzen op economische en maatschappelijke verhoudingen gebeurt mogelijk heel impliciet.

Van *REPEAT* zou gezegd kunnen worden dat het een publieke ruimte is waar nog een zweem van 'heterotopisch' (Foucault 1967) karakter aan zit. Eerder dan zich zomaar af te zetten tegen de economische wereld, is *REPEAT* een 'andere plaats', met eigen wetten en regimes. De harde fysieke grenzen van de oorspronkelijke kerk zijn enigszins verzacht en opengebrouwen. Daardoor bevindt het gebruik van de ruimte zich wellicht meer op een sociocultureel, dorps – zelfs 'banaal' – niveau dan voorheen, maar herinneringen en lokale verhalen treffen in de loutere materialiteit van het werk nog steeds een houvast aan.

DUURZAAMHEID

Duurzaamheid in de zin van ecologische duurzaamheid kwam tijdens de sessie over gebruik en beheer amper aan bod. Wat wel besproken werd, zijn inzichten met betrekking tot de levensduur van de werken zelf én de lange-termijneffecten van de werken. Op die manier bekeken gaat duurzaamheid in relatie tot *DWARSLIGGER* samen met menselijke bezieling. Mensen verlenen hun levensadem aan het werk, en als mensen dat blijven doen, dan blijft het werk in leven. Momenteel ligt *DWARSLIGGER* veelal stil (zie verder in de tekst). Voor *ROPE* gaat duurzaamheid vooral over hoe de tijdelijke aanwezigheid en impact van het project toch op een of andere manier kan blijven bestaan. Hoe kan een bepaald momentum, getriggerd door *ROPE*, blijven bestaan? Tijdens de sessie wijst deelnemer Bart Lodewijks naar de lokale besturen die *ROPE* uitnodigen: een soort van kunstplatform kan kunstprojecten initiëren om buurten constant in beweging houden. En kan die taak ook toegewezen worden aan het kunstwerk zelf?

REPEAT is letterlijk een heel duurzaam project. In de haast klassiek-Arendtiaanse (Arendt 1958) zin is er sprake van *werken* als die handeling van de *vita activa* die in het teken staat van duurzame producten door de publieke ruimte. De duurzaamheid wordt hier gedelegeerd aan het ding zelf. Dat komt uiteraard door de specifieke vraag van de opdrachtgever, de gemeente Avelgem, om de beheerskost zo veel als mogelijk weg te elimineren. Zoals hierboven aangegeven is het bij *DWARSLIGGER* en *ROPE* omgekeerd, want daar delegeert het kunstwerk handelingen met betrekking tot zorg aan burgers en institutionele partijen. Dat laatste maakt van 'duurzaamheid' iets onzeker of precairs, terwijl het bij *REPEAT* juist in steen gebeiteld is.

BEHEER, DOCUMENTATIE EN REPLICERBAARHEID

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

Dat *Dwarstligger* een zware logistiek nodig heeft en veel organisatie in functie van het beheer, bleek al uit het voorgaande. Zeker het verleggen van het object vergt dat, en des te meer als de scheepvaart daardoor stil komt te liggen.

Elke De Schutter: *“En sowieso vind ik het kunstwerk als het dwarst, dat het meeste ‘in zijn functie is’, het meest opvallend.”* Ze voegt eraan toe dat er organisatorisch heel wat komt kijken bij het dwarsen. *“Of als we het naar een andere locatie wensen te krijgen, hebben we altijd steun nodig van schepen die de DWARSLIGGER aandrijven. En alleen al de financiële kosten om de DWARSLIGGER van de ene kant van de stad naar de andere plek te krijgen, maakt dat het niet altijd even evident is om hem overal in te schakelen waar we hem zouden wensen.”*

André Dekker (kunstenaar van Observatorium): *“Dat als de DWARSLIGGER dwarsligt, de Aalstenaren er een brug bij hebben in de stad, en dat dan de economische scheepvaart stil komt te liggen, dat is een schitterende symboliek natuurlijk. De Dender is er momenteel voornamelijk voor de economische scheepvaart. Maar de stad trekt naar de oevers toe en wil zijn rechtmatig aandeel hebben in die rivier. De DWARSLIGGER probeert dat te forceren, is daarin een soort van koevoet. Maar dat scheidt natuurlijk ook praktische problemen.”*

Elke De Schutter: *“Vanaf het moment dat wij het, als team, loslaten, dan stopt het”.* Ze geeft aan dat de DWARSLIGGER ‘beter benut’ had kunnen worden. Het is ook niet vanzelfsprekend, voegt ze toe, om de verantwoordelijkheid voor het animeren van het kunstwerk volledig bij de gemeenschap (en/of bij verenigingen) te leggen. Nochtans zijn er volgens haar veel mogelijkheden, in het licht van allerhande projecten, evenementen en activiteiten langs de Dender.

Pascal Gielen (kunstsocioloog UA) pikt daarop in door te verwijzen naar *Recetas Urbanas* (zie *Montaña Verde* op het De Coninckplein in Antwerpen, 2018) dat juist daaraan werkt, namelijk aan protocollen waarmee geprobeerd wordt het gebruik van een kunstwerk, een architecturaal gebouw of sculptuur vast te leggen. *“Aanvullend”,* zegt Gielen, *“maar dat gaat misschien al een beetje te ver... Wat Recetas Urbanas doet om die protocollen tot stand te brengen en erdoor te duwen is heel vaak verwijzen naar zaken die in de grondwet staan.”* Arno van Roosmalen (bemiddelaar) gaat daarop verder en zegt dat het daar inderdaad ging om *“het creëren van ruimte in het publieke domein of de publieke ruimte, een ruimte voor die mensen die niet vertegenwoordigd zijn of niet geaccommodeerd waren. En het zoeken naar mazen in de wet: die combinatie van zaken. [...]”*

Tijdens de slotsessie zegt **Gielen:** *“Commoning projecten kunnen in principe – want dat is een contradictio in terminis – nooit geïnitieerd worden door een overheid. Dat is absurd. Maar er kan wel door een overheid ruimte gemaakt worden om een commoningproject te laten plaatsgrijpen. Wat ik daarmee bedoel is dat je voorwaarden scheidt waarbij een kunstenaar – autonoom, dat vind ik heel belangrijk, en dat is ook een verschil met community art – een onderzoek kan doen naar wat er in een buurt of omgeving aan de hand is, en dat hij of zij kan inschatten wat daar nodig is.”*

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Met betrekking tot *ROPE* gebeurt het beheer voornamelijk door de kunstenaar zelf, die het proces ook ‘bewaakt’. Er ontstaat een zekere paradox tussen het ‘contextloze’ object dat overal zou kunnen liggen, en de drang van de kunstenaar om te selecteren en het gebruik toch wat te sturen en modereren. Moet dat gebruik (en beheer) dan al geformuleerd worden bij de intentie of verwachting van de opdrachtgever, of is de kunstenaar daar ‘bij uitvoering’ soeverein in?

De verhalen van *ROPE* worden gedeeld via een krantje en ook online. Een vorm van documentatie is dus ingewerkt en er wordt ook artistieke aandacht aan geschonken, zowel wat betreft het narratief (de inhoud) als qua vormgeving. Lokale gebeurtenissen worden zo verspreid en brengen het werk op een groter schaalniveau tot leven. Een dergelijk ‘journaal’ zou in theorie nog meer en dieper uitgewerkt kunnen worden, met behulp van bijvoorbeeld experts uit andere werkvelden, zoals antropologen of historici. Het onderzoeks karakter en de impact van *ROPE* zouden dan een explicieter karakter krijgen. Maar wil *ROPE* dat bereiken? Of is de lokale interventie en de (mentale) impact daarvan al voldoende?

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

REPEAT steunt op een ‘automatische zorg’ voor het kunstwerk door omwonenden en gebruikers. Althans, dat is de verwachting van de kunstenaar. Gebruik leidt in die optiek vanzelf tot beheer. Die connectie kan bestaan doordat het kunstwerk appelleert aan een gevoel van plaats. Het werk raakt een gevoelige snaar (gevoel van plaats, gevoel van thuis, een spirituele waarde, kortom allerlei invullingen van wat ‘sociale erfgoedwaarde’ (Van Gils et al. 2022) kan heten) een stimuleert daarmee een vorm van ‘liefde voor’.

Kristl Lambert van de gemeente Avelgem zegt over gebruik en beheer: *“We have some questions that are more practical, because people who organize something like a toilet nearby or water, electricity, stuff like that. [...] It will be interesting to think about ways of making a roof or something [...] It has to be a space that can be loved, that people will actually use and want to use and care about”.*

Ellen Harvey: *“I’ve not really had any experiences with vandalism. I think the expression of care and the expression of love and the generosity that a public artwork can represent is something that tends to have a quite protective kind of nature”. En verder: “When people become emotionally attached to something and it becomes important to them, there is a way in which that can create care for that space.”*

Kristl Lambert: *“We let it go and we don’t have any problems, so the door is always open and... [...] The use is free.”*

Frank Maes zegt daarover tijdens de afsluitende sessie: “REPEAT *really doesn't need a protocol. It's there for people to use, in whatever way they want.*”

Anderzijds rijzen er vragen over de relatie tussen draagvlak en een soort ‘onvermijdelijkheid’ van het project. Hoe kunnen we ervoor zorgen dat het project *zeker zal plaatsvinden* en dat het – als dat aanvankelijk de bedoeling was – effectief volledig publiek blijft, los van politieke wissels of eventuele incidenten. Doorheen de sessies groeit een geloof in de kracht van burgers om kunstwerken te dragen, te beheren, en om er (als kiezers) voor te zorgen dat ‘de politiek’ daarin zal volgen. Beheer en draagvlak gaan dan samen.

PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NI); Aalst: Denderzone

In het geval van *DWARSLIGGER* was er geen participatie in de ontwerpfasen. In latere fasen, met name de gebruiksfase, is er wel sprake van participatie (op locatie, maar ook via sociale media). De kunstenaar heeft meerdere weken in Aalst verbleven en heeft zo met heel veel Aalstenaren kunnen spreken. In de gebruiksfase was er minder draagvlak dan aanvankelijk verwacht, tijdens een goed ingezette opstartfase. Er ontstaan daardoor haast vanzelf vragen over hoe nu een lokaal draagvlak op te bouwen, bijvoorbeeld als een traject rond het organiseren van *DWARSLIGGER*. De gemeenschap het kunstwerk laten oppikken blijkt moeilijk. Misschien ontbreekt er een bemiddelende instantie, zoals Arno van Roosmalen opmerkt, die nodig is om de *DWARSLIGGER* te activeren. *Netwerk Aalst* neemt die rol in zekere zin op. Van Roosmale doelt vooral op een ‘begeleiding’ of ‘bemiddeling’ na oplevering.

Arno van Roosmalen: “*Ik denk wel dat er een bemiddelende instantie ontbreekt in Aalst. Ik denk dat je noch van de politiek, noch van de basketbalvereniging, of wie dan ook mag verwachten dat zij het heft in handen zullen nemen om de DWARSLIGGER te gaan activeren of mobiliseren.*”

Pieterneel Vermoortel (Netwerk Aalst): “Op dat vlak denk ik wij als netwerk Aalst heel veel geleerd hebben van dit traject, om op een andere manier een draagvlak te creëren bij een ruimere bevolking, door bijvoorbeeld een volledig traject van programmering op te zetten rond commoning.”

Het valt op dat ‘commoning’ veel ter sprake komt – ook met betrekking tot andere cases, zoals *On Radical Ecology* – en dat de invulling van dat begrip helemaal niet zo strikt is. ‘Commoning’ wordt ruim gehanteerd, als een groep mensen die iets ter harte neemt. Pascal Gielen zegt daar in de sessie van *DWARSLIGGER* het volgende over: “*Een belangrijk onderscheid dat ik maak is dat tussen community art en commoning art [...]. Je moet ook niet, om het fout te zeggen, ‘plat op de buik gaan’ voor een gemeenschap’ [...]. Dus je krijgt, denk ik, betere commoning arts wanneer er iets wringt in de gemeenschap, of gaat wringen; wanneer men er over begint na te denken en het ook kan toe-eigenen na een tijd. Maar het gaat niet zomaar over: ‘we gaan iedereen hier laten participeren en iedereen zijn mening laten horen over wat er dan straks moet gebeuren’.*” Gielen zegt later in diezelfde sessie dat ‘de commons’ iets is voor de witte middenklasse, “*voor de mensen die tijd hebben om te komen spreken, te vergaderen, enzovoort.*”

Zoals 'commoning' krijgt ook 'bemiddeling' een ruime invulling. Pieter Vermoortel apprecieert duidelijk de steun via de pilootprojectwerking van *DWARSLIGGER*. "Op welk moment is dat advies gestopt? En is het zinvol om te denken dat advies moet stoppen [...] of moet je dat laten doorlopen?" Dat een bemiddelaar essentieel is, komt ook bij *ROPE* ter sprake. Het doel van de bemiddeling is dan het duidelijk maken van de intenties van de kunstenaar aan het lokale bestuur, dat vaak andere bedoelingen en/of verwachtingen heeft. Bemiddeling, zoals participatie, is in belangrijke mate verwachtingsmanagement. Nog bij *ROPE* wordt de kunstenaar *zelf* benoemd als een bemiddelaar, namelijk een bemiddelaar tussen het kunstwerk en het publiek. Ief Spincemaille neemt die rol bewust op, met succes. De kunstenaar kon sturen in wat er met zijn werk gebeurde of welke betekenis het kreeg in een bepaalde context.

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Bij *ROPE* is er nochtans geen participatie in de klassieke zin van het woord. Omwonenden en gebruikers zijn wel essentieel om het werk in een bepaalde context betekenis te geven, maar er komt geen typische participatiemethodiek aan te pas (iets wat in andere project misschien wel een positief effect kan hebben). Spincemaille *framet* *ROPE* niet als een participatief werk, maar eerder droogweg als 'iemand die hier is met een object'. Uiteraard is het belangrijk dat de opdrachtgever op dezelfde golflengte zit, in die zin dat de deelnemer aan het project (elke deelnemer?) niet vanuit een participatief-methodisch idee instapt.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

REPEAT kon conceptueel in belangrijke mate terugvallen op een vragenlijst gericht aan alle bewoners van het dorp en verstuurd door de gemeente. Die vragenlijst polste naar gevoelens en ideeën over enkele algemene ontwikkelingen. Ze ging niet specifiek in op de kerk, maar wees wel op de centrale positie en de 'onvermijdelijkheid' van de kerk. Door de emotionele gehechtheid aan de kerk is een participatieve basis zoals in het geval van *REPEAT* waardevol. Nochtans is – zoals architect Pol Sileghem zegt tijdens het gesprek – een ingevulde vragenlijst niet zaligmakend om de "genius loci" van de plek te vatten. Desalniettemin, parochiekerken en hun toekomst kunnen gevoelig liggen, ook bij die mensen die niet praktiserend katholiek zijn. Andere aspecten die uit de enquête bleken waren een roep om publieke ruimte, meer groene ruimte, meer 'dorpsleven' en meer activiteiten in het dorp. Het viel Ellen Harvey op dat de dorpsbewoners bereid waren om *zelf* bijeenkomsten en evenementen te organiseren.

Het bleef niet bij een bevraging. Vroeg in het proces had Ellen Harvey een tentoonstelling in Brugge. Ze heeft de burgers van Bossuit toen uitgenodigd om het over de kerk te hebben.

"[They] talked about their church and they talked about all the things that they were using it for. They had used it for an antiques fair, they've had parties. [...] To make something that's going to be permanently inside someone's lives is a tremendous responsibility. [...] And there was a sort of spirit of adventure that I thought, everyone was incredibly supportive and positive [...] I've done a lot of different kinds of public art interventions, but this was the one where at the end I can really say that the public took over."

Mensen zo vroeg mogelijk betrekken zorgt ervoor dat ze zich sneller 'eigenaar' zullen voelen van een kunstwerk. Rekening houdend met de schaal van het project ten opzichte van de schaal van Bossuit is dan wellicht geen overbodige luxe. Tegelijkertijd, en dat komt terug in de reflecties die Ellen Harvey maakt, als er iets gecreëerd wordt waar mensen van kunnen houden en dat ze respecteren, ontstaat er vanzelf een draagvlak bij de bewoners. Ellen Harvey doet daarin zelfs bewust toegevingen, door inhoudelijke elementen toe te voegen die misschien niet 100% in het artistieke concept passen.

An Moons (schepen van cultuur in Beringen): *"Because as a local politician that is one of my concerns, especially when it's about heritage, because we also have to deal with emotions when you do something with heritage..."*

Ellen Harvey: *"[Going] through that questionnaire [I was] so struck by people saying 'we wish we could have more activities together'. Well, a church is a place where that would have happened, so how can I make an open ended church for this to happen? [...] I think that that is where spending a lot of time, as much time as possible, with the community beforehand and having as much outreach, is really important. It can be very helpful to incorporate things that people who are not in the art world sometimes see as being inherently valuable. I've done a lot of projects that involve giving away things that are kind of social actions as well. [...] If you make something that is **familiar and unfamiliar** at the same time you could often create."*

Wat Ellen Harvey suggereert is wellicht niet onbelangrijk met betrekking tot het toekomstige beheer van de site, zeker voor een case als *REPEAT* waar dat beheer (of het beperken tot een minimum ervan) zo cruciaal is. Daarom gaat er zo veel aandacht uit naar de immateriële aspecten, de narratieven, de sociale context... Ellen Harvey wil het werk op die manier zo sterk mogelijk inbedden. Ze doet heel bewust aan *outreach* om dat te bewerkstelligen, door vooral het contact op te zoeken met 'niet-kunstenaars'.

Ellen Harvey: *"I think it's vital. [...], but if you make something that is a permanent object, you have to think very carefully about the social context. [...] Artworks have meanings and artworks hold stories and narratives for people. So to understand a little bit about the narrative that a particular social context [holds], with social stories that people are expecting, allows you to both come up with a new narrative but also to scaffold the old narrative. [...] The community aspect and the physical and social context of a piece are part of a public artwork."*

Ellen Harvey: *"A successful public art project is one where somebody attaches itself to the human desire to tell other people about something. [...] And that's why I think that outreach or research is really important to make a piece that is going to work."*

SAMENWERKING EN ROLVERDELING

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NI); Aalst: Denderzone

Voor *DWARSLIGGER* geldt dat de dienst cultuur en evenementen van de stad in staat voor het beheer. De stad is nodig om het kunstwerk te verplaatsen. Aan het begin van het proces kwamen drie verschillende partijen (Netwerk Aalst, stadsvernieuwing en cultuur en evenementen) samen om de opdracht te formuleren.

Wineke van Muiswinkel (bemiddelaar): *“Wat ik er heel erg mooi aan vond was dat die drie partijen onmiddellijk aan tafel zaten, dus Netwerk en de twee diensten van Aalst, stadsvernieuwing en cultuur. En dat in het formuleren van de opdracht heel erg nagedacht is over de ... ja, de koevoetwerking van de kunstenaars of het kunstwerk in de stedelijke ontwikkeling, en hoe cultuur daar een rol in kan spelen.”*

André Dekker: *“De diensten hebben hun best gedaan, hebben contacten – goede contacten – gekregen met de autoriteiten van de rivier. Nou, dat zou een basis kunnen zijn voor het verder ‘dwarsluggen’ in Aalst. Wat wij zelf hebben gemist, is een voortgang van het gesprek daarover. Onze rol was uitgespeeld, we waren klaar.”*

Elke De Schutter bevestigt dat de diensten van de stad wel degelijk dichterbij elkaar toe gegroeid zijn.

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Ook bij *ROPE* stelt de kunstenaar zich heel flexibel op, wat nodig is bij een werk waar veel van de gebruiker afhangt. De rol van de kunstenaar, en van het kunstwerk, is juist om een dialoog op te zetten tussen mensen en tussen mensen en hun omgeving. Over de rol van de lokale overheid die optreedt als opdrachtgever is er discussie: houdt zij zich afzijdig tijdens de uitvoering en verleent ze dus alle soevereiniteit aan de kunstenaar, of formuleert zij een duidelijke opdracht?

Zoals participatie in grote mate verwachtingsmanagement is, zo zijn goede en duidelijke afspraken in verband met rolverdelingen en taakstellingen – in het geval van *ROPE* vooral tussen kunstenaar en opdrachtgever – cruciaal voor het welslagen van het project. Bij *REPEAT* zorgde de ‘hands-offbenadering’ voor minder stress bij de kunstenaar. Vertrouwen was daar een belangrijke sleutel.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

De samenwerking tussen verschillende groepen zorgt voor het uiteindelijke resultaat. De architect vult aan wat de kunstenaar niet kan. Het project gaat mede daardoor duidelijk verder dan een loutere artistieke ingreep.

Frank Maes (bemiddelaar): *“A city government has a role to play and can do very crucial things, and on the other hand it is completely blind for other things”.*

Complementariteit op het vlak van competenties komt inderdaad vaak terug bij geslaagde voorbeelden van Kunst in Opdracht. Dat is vanzelfsprekend. Maar de bewoording van Frank Maes, die appelleert aan een bewustwording van elkaars ‘blindheid’ tijdens dergelijke trajecten, stelt het op scherp en geeft wat als gemeenplaats ervaren wordt een menselijk karakter.

TIJDELIJKHEID EN TERMIJNVISIE

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NI); Aalst: Denderzone

Bij *DWARSLIGGER* ontbreekt in feite het plan van aanpak voor de jaren na oplevering, inhuldiging en de eerste activiteiten. Er werd relatief weinig stilgestaan bij de lange termijn en met name bij de relatie lange termijn-draagvlak. Tijdens de sessie komen suggesties aan bod in de zin van een (bijna-)wettelijk kader dat een overeenkomst zou toelaten waarmee het gebruik van het werk wordt gegarandeerd, en wel op de manier waarop *DWARSLIGGER* het altijd bedoelde. Om te beginnen ontbreekt de voortgang van het gesprek over *DWARSLIGGER*.

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Het object blijft ‘oneindig lang’ bestaan, maar reist van de ene plek naar de andere. Het object blijft minstens een dag en maximaal een week op een plek. In principe moet de termijnvisie telkens worden vastgelegd in samenspraak tussen kunstenaar en opdrachtgever.

Belangrijk daarbij is – alweer – dat de intenties en verwachtingen van de beide partijen op één lijn liggen, of dat ze alleszins duidelijk zijn voor elkaar. In andere gevallen ligt daar een rol voor de bemiddelaar (zie hierboven bij participatie, draagvlak en bemiddeling).

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

REPEAT is een open-ended project wat betreft de lange termijn. Er is geen functie aan gekoppeld, alles is vrij en flexibel gelaten. Het kan alle kanten opgaan. Tegelijkertijd heeft het een vorm van permanentie gegeven aan moeilijk te vatten dingen zoals de sociale context, sociale waarden... Over de *post-occupancyfase* zegt **Ellen Harvey**: *“I would love to be involved because I love the project... I think as an artist you make a public intervention and then you have to let go because you can’t just be sitting on top of it.”* Ze noemt het een project *“that should be used by the community and taken over by the community.”* En verder: *“Maybe it’s okay you have to let go of your own ego a little bit in these situations, because you’re making something that I’m not going to live with. These people in Bossuit are going to live with it. [...] For example, I’ve done a project in Bedford, which is a historically African American community in Brooklyn, and there I spent a year working with [the community]. I think you have to be very flexible, especially if it’s going to be a public space or something that people are going to encounter and use in their everyday life. You have to be willing to let things happen.”*

VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

DWARSLIGGER creëerde bepaalde verwachtingen, zoals rond de al eerder vermelde ‘koevoetwerking’ met een effect op stedelijke ontwikkeling. Uiteraard is er een verwachting met betrekking tot kunst in de publieke ruimte zelf, omdat het werk over het potentieel beschikt om het fenomeen ‘kunst in de publieke ruimte’ helemaal open te trekken. De schaal en de zichtbaarheid van het werk spelen daar een rol in. Het project heeft zoals al aangehaald diverse organisaties en diensten bij elkaar gebracht, maar toch is het niet alleen maar een succes omdat het politiek draagvlak het liet afweten in de zo belangrijke *post-occupancy* fase.

Volgens **Pieterneel Vermoortel** zijn *“die pilootprojecten uitgedacht om het denken rond wat kunst in de openbare ruimte zou kunnen zijn, uit te breiden, in een nieuw daglicht te stellen. [...] Maar ik merk dat het zeer vroeg dag was voor een zeer ambitieus project.”* Dat blijkt volgens haar uit *“de verschillende samenwerkingen, zowel tussen de stad en netwerk Aalst, als uit de manier waarop er draagvlak gecreëerd wordt bij de bevolking.”*

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Bij een werk als *ROPE* bestaat de kans dat de verwachtingen van opdrachtgevers (die het project sneller zien als ‘iets van hun’) en de kunstenaar (die het project veel beter kent, in meerdere contexten, en net als doel heeft een brede verscheidenheid aan contexten af te tasten) sterk verschillen. Dat noopt tot dialoog. Tijdens de sessie ging het ook over de verwachtingen van omwonenden en passanten, momentaan gecreëerd, en het bijhorende risico dat een op inhoud gericht werk gelezen wordt als een louter evenement.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

De hierboven opgenomen quotes van Ellen Harvey duiden al op het ‘durven los te laten’ van het werk na realisatie. De generositeit en het vertrouwen dat spreekt uit die act bepaalt in zekere mate het verdere leven. Het voorkomt wellicht ook een gevoel van niet-ingeloste verwachtingen, omdat de ‘gebruiker’ de volledige vrijheid heeft om zich het werk toe te eigenen. Harvey zocht naar een evenwicht tussen het luisteren naar verwachtingen, door gebruik te maken van de antwoorden op de bevraging die haar aangeboden werden, en het introduceren van onverwachte elementen.

BUDGET

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

DWARSLIGGER is nooit een evident project geweest op budgettair vlak. Kunstenaar **André Dekkers** zegt: *“De DWARSLIGGER had wel de kosten van ongeveer 150 meter voet- en fietspad, dat was tegen het zere been.”* Het verplaatsen van het project is evenmin vanzelfsprekend op financieel vlak. Het prijskaartje van het project werd in de media breed uitgesmeerd en ontsnapte – mede door toedoen van enkele Aalsterse carnavalsgroepen die het project treffend verbeeldden in de stoet – niet aan de scepsis van de publieke opinie. **Elke De Schutter**: *“Die hele problematiek rond de prijs heeft ons toch wel een valse start doen nemen”.*

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

ROPE is op meerdere vlakken – investering, exploitatie ... – een budgetvriendelijk project. Door de sterke vormgeving die blijft ‘plakken’, de directe relaties die *ROPE* aangaat met mensen en plekken, en de intelligente klemtoon op documentatie die erin vervat is (het *journaal* van *ROPE*), genereert het desalniettemin impact.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

REPEAT was altijd een erg op budget gericht project. De investering mocht van de opdrachtgever slechts even groot zijn als de afbraakkost van de hele kerk, en de beheerskost moest zo beperkt mogelijk blijven.

Het budget voor (het onderhoud van) publieke kunst kan laag zijn. Als mensen erom geven, zoals bij *REPEAT*, dan ontstaat er een zorg door de gemeenschap. En als het conceptueel en vormelijk sterk is, zoals bij *ROPE* en *REPEAT*, dan is er toch een impact.

BELEVING/ERVARING

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

DWARSLIGGER zet in op spontaan gebruik, maar tegelijkertijd moet er altijd een organisator zijn. De vraag is dan natuurlijk of die zware logistieke last geen rem zet op het ongebreidelde potentieel van het werk. Er spelen ook kwesties van veiligheid. De stad ervaart die drempels wel, omdat zij instaat voor het verslepen, voor de veiligheid bij evenementen etc. Maar als de drempels overwonnen worden, dan is er sprake van een waarachtige uitbreiding van de publieke ruimte met een grote mate van spontaniteit en improvisatie. Het gebruik zorgt voor levendigheid, doet het kunstwerk 'leven'.

Door de bijzondere context krijg het op gebruik gerichte werk een poëtische kwaliteit. **André Dekkers:** *"De landschapsman van Aalst heeft zo mooi gezegd: alleen vanaf de DWARSLIGGER kun je in Aalst de kim zien."*

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Alvorens op locatie te gaan is het gebruik van ROPE relatief onbepaald. De kunstenaar treedt wel op als dramaturg, maar heeft zelf geen afgelijnd gebruik in gedachten. Hij screent de locaties wel op voorhand, zoekt de meest uitdagende en minst in de *comfortzone* gelegen locaties op.

Het risico bestaat dat er van het gebruik van dergelijke 'vrije' projecten te veel wordt verwacht of opgelegd, meestal door opdrachtgevers, zoals het lokaal bestuur dat een specifieke thematiek wil aankaarten, of een evenement in gang wil zetten. Dat strookt niet altijd met het opzet/concept van het kunstwerk. En ook dat wijst op het belang van een goede dialoog/bemiddeling. De betekenis van een werk zoals ROPE bestaat in meerdere lagen. Door gewoon 'ergens te zijn' is er al sprake van een eerste laag. Het sturen door de kunstenaar is een tweede laag; de wisselwerking met mensen en contexten weer een nieuwe laag.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

REPEAT is altijd open voor iedereen. De gemeenschap heeft het project overgenomen. Het gebruik is bijzonder open. Er is de mogelijkheid van improvisatie, en dat is een kader dat deels heel vertrouwd is en deel bevreemdend. Het vertrouwde deel biedt in feite nog ruimte voor contemplatie en herinnering (niet in het minst getriggerd door de tekening in de vloer). Het werk oscilleert tussen 'gekend' en 'nieuw', en tussen materieel en immaterieel. **Frank Maes** zegt daarover: *"You are in relation to it, it is more physical than visual and I like that very much."* Frank Maes verwijst ook naar het *open ended* karakter van REPEAT: *"I think it is very important for this project that you [Ellen Harvey] did not fix any functions for anything. It is very open to the future. [...] And then you also said 'a ruin that can be loved'".* Dat laatste wijst in zekere zin ook op dat open einde.

Ellen Harvey: *"The church was ruined in World War One. It was also not the first church there, so there was a church before that ... there were probably several churches there. So I like this idea that people worked on that, it was a cycle that people would build. It would fall down; it wouldn't be what they wanted anymore; they'd change it... And so it was sort of this evolving space. But for several centuries [there was] a space for the community to come together in (obviously originated in religious fashion). I wanted to preserve in a way the functions of the space."* Daarmee verklaart Ellen Harvey in een beweging de naam van het werk.

KUNST/KUNSTENAAR

Werken als DWARSLIGGER zijn ambitieus en slagen erin om allerhande concepties over kunst en de publieke ruimte op losse schroeven te zetten, animo te creëren, de media te halen en gedurende lange tijd een debat levendig te houden.

Case 3.2 ROPE, Ief Spincemaille; diverse locaties

Ief Spincemaille: *"Als Pascal Gielen zegt 'kunst gaat over zingeving' ... het project ROPE gaat inderdaad ook over weer zin en betekenis geven aan het object, door het tijdelijk deel te laten uitmaken van een plaats, een gemeenschap, een situatie ..."* Verder in het gesprek zegt Spincemaille samenvattend: *"Het krijgt pas betekenis doordat mensen er betekenis aan geven, door er iets over te vertellen, een opmerking te geven, er iets mee te doen. Uit die wisselwerking komt het object tot leven en krijgt het een betekenis. [...] je komt op een bepaalde plek, je verstoort de orde. [...] Het is een object dat pas tot leven komt vanuit een inbedding in een sociale context"*.

Kunstwerken in de publieke ruimte bieden niet zelden een bepaald narratief aan. Ze zorgen voor een immateriële toevoeging aan een (sociale) context. Ellen Harvey noemt die narratieve dimensie zelfs de *"function of art, [which] is to create discussion, to create a narrative, to create community, to create a space where people connect."* Doordat iets een betekenis krijgt, gaan mensen zich mogelijke hechten aan een materieel ding. Daarbij aansluitend is REPEAT – aldus bemiddelaar Frank Maes – *"substituting something which is absent."* De betekenis schuilt voor een stuk in een afwezigheid.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

Ellen Harvey: *"I think the fact that the things that they missed were in the floor – there's a drawing of the missing pillars, there's a drawing of the missing altars – [...] were kind of commemorated, seemed to matter to people. I kept some things that people seem to really want, like the stained glass window. [...] The bells had to stay, that was important."*

Kristl Lambert: *"So every hour it's something that has remained, and for some people it's important ..."*

De combinatie van het werken met de clichématige dorpskerk en het verbijzonderen daarvan duidt Frank Maes met de uitdrukking 'tussen gemeenplaats en poëzie', naar het gelijknamige boek (Heynen, H. (red.) 1993).

PUBLIEKE RUIMTE

De relatie van een kunstwerk in de publieke ruimte met de (traditionele) publieke ruimte zelf is niet altijd vanzelfsprekend.

Case 3.1 DWARSLIGGER, Observatorium (NL); Aalst: Denderzone

Elke De Schutter: *"... Om veiligheidsredenen [werd er] telkens een afbakening van hekken gezet om het plein af te bakenen wanneer er iets doorgaat. Dat was heel jammer, want in plaats van dat we de toegankelijkheid naar de DWARSLIGGER, die een verlengde van de publieke ruimte was, mogelijk maakten... Want de veiligheid primeert en we zouden toch niet willen dat er iemand in de Dender valt tijdens onze evenementen."*

Met betrekking tot *ROPE* zegt **Jan Villain** (Infopunt Publieke Ruimte) het volgende over publieke ruimte: *"Een openbaar domein dat een overheid toebehoort en door een overheid beheerd wordt, dus straten, pleinen, parken, wat dan ook, [...] krijgt pas die betekenis door het gebruik van mensen, en het zijn die mensen zelf die er een publieke ruimte van maken."* Een uitspraak van Ellen Harvey, over het niet kunnen scheiden van het fysieke en het sociale als het over ruimte gaat, sluit daarbij aan.

Case 3.3 REPEAT, Ellen Harvey (US/UK); Bossuit, Avelgem

Ellen Harvey: *"This case was hijacked from the function of a church. A church is both this physical space and a social space, and you can't really separate the two."*

Wouter Hillaert put voor zijn introductie van de sessie vooral uit *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken* (2015) dat hij samen met Sandra Trienekens schreef in opdracht van Dēmos & CAL-XL. Maar eerst stelt hij de vraag of burgerschap misschien meer individueel, meer van bovenaf is; in relatie tot rechten *krijgen* geschiedt; binnen het systeem plaatsvindt, en als idee meer rechts is, terwijl emancipatie misschien de volgende connotaties oproept: meer als groep, meer van onderuit, in relatie tot rechten *claimen*, tegen het systeem, en meer links?

Hillaert verwijst naar transitie van 'matters of fact' naar 'matters of concern' die de socioloog Bruno Latour bespreekt in de boeken *Politics of Nature* (2004) en *Reassembling the Social* (2005). Anders dan loutere feiten, bieden 'matters of concern' ook inzicht in hoe het feit of ding in kwestie tot stand kwam en welke effecten het heeft. Een 'matter of concern' verwijst dus naar een netwerk van allerlei gerelateerde menselijke en niet-menselijke actoren, doorheen de tijd. Hillaert belicht in het bijzonder 'betrokkenheden': aspecten van zorg, interesse, overtuiging, verontwaardiging... die deel uitmaken van de 'matter of concern'. Met die betrokkenheden, zo vervolgt hij, zijn we in staat om bruggen te bouwen tussen de 'leefwereld' en de 'systeemwereld', in functie van transities. Kunst helpt daarbij om inzichten te verschaffen. Als 'matters of concern' (of bepaalde bouwstenen daarvan) *gedeeld* worden door de leefwereld en de systeemwereld, of als de systeemwereld bewust medeplichtig gemaakt wordt, dan is het mogelijk om vanuit de leefwereld impact te genereren op de systeemwereld en een 'herbemiddeling' te bewerkstelligen, zeg maar een transitie op microschaal.

Hillaert haalt daarnaast het belang aan van een cross-sectoraal fonds voor kunst en andere praktijken, als voedingsbodemp voor nieuwe vormen van herbemiddeling. Tot slot benoemt hij de volgende vragen:

- Waar ligt de grens tussen emancipatie en animatie?
- Kan je burgerschap van overheidswege 'bestellen'?
- Hoe politiek mag publieke kunst zijn?
- Wat komt van boven, wat komt vanzelf?
- Hoeveel immaterialiteit kan 'Kunst in Opdracht' aan?
- Wat valt te winnen van theater, wat van activisme?
- Autonomie, ten opzichte van wie?

'Burgerschap' en 'emancipatie' spelen mogelijk diverse rollen met betrekking tot Kunst in Opdracht in de publieke ruimte:

- Ten eerste kan de transitie betrekking hebben op een procesmatig vlak, in de zin van participatie in een aanloopfase bijvoorbeeld, een gerichtheid op inclusie etc. Binnen de kunst is het 'relationele' een mogelijke noemer. Kunst vertrekt steeds vaker vanuit de unieke en specifieke capaciteiten van bepaalde mensen of groepen – in uitgesproken sociaal-artistieke projecten, maar ook daarbuiten.
- Het kunstwerk zelf kan daarnaast burgers betrekken of – al dan niet heel direct – representeren. Zonder expliciet procesmatig-participatief doel bemiddelen bepaalde kunstwerken met een publiek. Heel wat kunstenaars gaan het gesprek aan met 'het politieke', meer bepaald met de relaties tussen zij die (nog) geen stem hebben en hun strijd (het proces dat gepaard gaat met het aanvechten van die situatie).

- Of – en mogelijk is dat niet meer dan een herformulering van het voorgaande – door ‘te doen’, als een bredere praktijk, werkt kunst actief aan burgerschap en emancipatie; of onderzoekt het tenminste die begrippen, herbemiddelt het sociale verhoudingen, enzovoort. Burgerschap, emancipatie en aanverwante thema’s zijn op inhoudelijk vlak constant in beweging. En kunst, zoveel is duidelijk, stimuleert dat proces.
- Kunst stelt kritische vragen over en verschaft inzicht in (thema’s gerelateerd aan) burgerschap en emancipatie. Het gaat dan bijvoorbeeld over eigenaarschap, (mede)beslissingsrecht, zelforganisatie, identiteit, gender, diversiteit... Hoe kan kunst (kritisch) reflecteren op wat er zich vandaag al afspeelt in het publieke leven?

Wie maakt deel uit van de samenleving? Want wie is burger of mag zich burger noemen? Wie betreedt de publieke ruimte? Wie niet? En wie neemt het op voor de kwetsbaren? Waar bevindt zich vandaag de expliciet geëngageerde zijde van kunst? Is er nood aan dekolonisatie (van de kunsten) en meer bewustzijn rond intersectionaliteit?

In het onderstaande presenteren we de resultaten van de gesprekken in de workshops.

CONTEXT EN ACTOREN

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Tijdens de sessie vertelt David Helbich over de voorgeschiedenis:

“Er zijn al, zo werd het ons voorgesteld, vele discussies, gesprekken, brainstorm-sessies of misschien zelfs plannen over wat daar moet gebeuren geweest”.

Daardoor lagen de verwachtingen hoog, zoals uit de onderstaande reflecties over *Ressegem* zal blijken. Birthe Leemeijer benadrukt het *andere* karakter van de interventie die zij voor ogen hadden: *“Ons voorstel was om iets te gaan doen. Daarmee werd er dus geen plan gedeeld. Wij wilden eigenlijk over gaan tot actie. En dat laatste bleek lastig te zijn, omdat wij niet bleken te beschikken over de grond”.*

Cultuurbeleidscoördinator Jan Hermans licht de bijzondere context verder toe: *“Er zat een landbouwer op die het stuk pachtte en die er ook niet zomaar af ging. Niet dat die helemaal niet wilde, maar die wilde een ander stuk en dat konden we niet zomaar vinden. Dat is ondertussen ook al weer een tijdje geleden opgelost, en sindsdien ligt het te wachten op een nieuwe bestemming.[...] Op het moment dat de gemeente zegt dat ze er graag iets mee zouden willen doen, zou dat wel kunnen. [...] Er zijn wel een aantal kritische voorwaarden. [...] Maar dat vraagt een setting waar we toen misschien lokaal nog niet honderd procent klaar voor waren. Ik was daar misschien zelf ook iets te veel in mijn eentje mee bezig.”*

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

GOOD/BAD/UGLY is een reizend object, en tijdens de sessie komt naar voren dat het betekenis geeft naargelang de context waarin het wordt geplaatst. In het licht van ‘gebruik en beheer’ roept dat vragen op over de ruimtelijke context van het werk (en van andere werken die tijdelijk de publieke ruimte bezetten). Hoe kan context, en daarmee het concept van het werk gemodereerd en beheerd worden doorheen de duur van het project? Is de kunstenaar daar dan zelf verantwoordelijk voor, of moet er sprake zijn van een officiële uitnodiging door bijvoorbeeld een kunstencentrum?

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

KONINGSKINDEREN speelt zich af in een vrij gevoelige omgeving, een gesloten instelling waar er gewerkt wordt met jongeren. Daardoor was het belangrijk dat de kunstenaar met een zekere discretie te werk ging. Els Dietvorst: *“Toen ik met zowel de jongeren als de opvoeders babbelde, kwam er de frustratie over het nieuwe gebouw. Toen ik er kwam, was het nieuwe gebouw al af”.* De architecten hadden hun werk al gedaan toen de kunstenaar ‘binnenkwam’. Doorheen de sessie zal blijken dat juist de kunstenaar, door unieke ervaringen met het ‘doelpubliek’, het gebouw mee had kunnen vormgeven aan de hand van waardevolle inzichten.

PRODUCTIE EN ECONOMIE

De case *Ressegem* gaat over het planten van gewassen, maar het is niet dat soort ‘productie’ dat hier bedoeld wordt. In *GOOD/BAD/UGLY* schuilt wel een sterk op economie gerichte thematiek. Het is een project dat sociaal-economische ‘taboes’ aankkaart en er zelfs de draak mee steekt.

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

Karl Philips: “Na negen maanden zijn we gestopt, omdat we elk kwartaal nieuwe sponsors moesten zoeken. En we waren dat cynisme om die sponsors te contacteren wel wat moe, omdat wij dat natuurlijk als kunstproject deden, maar die bedrijven zagen daar het cynisme helemaal niet van in. Die vonden dat echt iets zeer beloftevol voor de toekomst”.

GOOD/BAD/UGLY is daarmee een voorbeeld van hoe een kunstproject niet alleen een thematiek kan belichten, maar ook zelf een rol kan opnemen om de zaak als het ware van binnenuit te bepleiten. Dat de realiteit de fictie overtreft (in de zin van de ‘meegaandheid’ van de sponsors) is dan tegelijkertijd ‘meegenomen’ als – zoals Karl Philips toelicht – iets dat een zwaarte over het werk brengt.

VIRTUALITEIT

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Zoals bij andere kunstwerken is er in het geval van *Ressegem* sprake van een blootleggen van lokale, mentale kwesties die te maken hebben met publieke ruimte. Meer precies geformuleerd gaat het werk over het tastbaar maken van betrokkenheid en niet-betrokkenheid. In zekere zin is dat een Deleuziaanse ‘actualisering’ van het ‘virtuele’.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

Het meest ‘toegankelijke’ resultaat van *KONINGSKINDEREN* is in wezen virtueel. De film die Els Dietvorst maakte, is te bekijken via het platform *Vimeo*. Virtualiteit gaat dan samen met duurzaamheid (de *longue durée* van het project), beheer, documentatie, replicerbaarheid en zelfs beleving/ervaring, omdat de film de ervaring vanuit de jeugdinstelling ongefilterd naar buiten brengt.

BEHEER, DOCUMENTATIE EN REPLICERBAARHEID

Voor een case als *Ressegem* is beheer op het eerste gezicht minder aan de orde omdat het project niet uitgevoerd werd. Al zaten er door de link met beplanting mogelijk wel sterke elementen in verband met beheer in. Het beheren wordt zelfs een *conditio sine qua non*: geen uitvoering van de *partituur* in *Ressegem* zonder beheer. Bij meerdere werken van sessie 4 zijn er connecties met de kwesties van ‘immaterieel beheer’ die in sessie 3 besproken werden. *Ressegem* stelt vragen over zorg en betrokkenheid, *GOOD/BAD/UGLY* en *KONINGSKINDEREN* ook, maar telkens op een andere manier. In het geval van *GOOD/BAD/UGLY* ligt er uiteraard een vorm van beheer bij de gemeenschap die het project draagt. Het zijn tijdelijke bewoners die voor een periode samenleven met het kunstwerk, en daarom gaat het beheer vrij ver. Het heeft vooral te maken met het verplaatsen en het ‘leefbaar’ maken van de wagentjes, maar ook met het zoeken naar sponsoring om de bewoners te kunnen betalen. Het werk staat of valt met de zorg en de bezieling van de kunstenaar en de bewoners.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

Een belangrijke vorm van beheer had opgenomen moeten worden door de instelling zelf. Het gaat dan om het doorgeven aan nieuwe bewoners van het boekje en de postkaarten die Els Dietvorst met een vorige generatie van bewoners maakte. Er is vandaag geen bemiddeling meer, op geen enkele manier, waardoor het onduidelijk is hoe het werk van Els Dietvorst verder leeft. Buiten de muren van de gemeenschapsinstelling kende *KONINGSKINDEREN* wel een duidelijke continuïteit, via het boek en de film. Hoewel het proces voor de kunstenaar veel belangrijker is dan het eindresultaat, probeert ze dat proces altijd goed te documenteren.

Els Dietvorst: “Ik ben dan beginnen denken: ik moet dat systeem in kaart brengen via film. [...] Ik heb een boekje gemaakt, dat een cadeau was voor elke jongere die binnenkwam, met hun verhalen en hun tekeningen erin, met 3 postkaarten achteraan die ze kunnen uitscheuren. en ik had voor zoveel jaar gratis postzegels liggen die ze gratis mochten sturen.”

Els Dietvorst: “Ik heb zes jaar in [de Brusselse wijk] Anneessens gewerkt met een hele groep die begonnen was met 50, en uiteindelijk met 30 was. Na die 6 jaar kwam ineens een universiteit met een enquête: ‘hoe kunnen we die wijk hier mooier maken, gezelliger maken en minder gevaarlijk?’. Zij zijn niet naar ons gekomen, zij hebben niet tegen mij gezegd ‘Els jij hebt daar footwork gedaan van 6 jaar, wat kunnen we daarvan gebruiken?’.”

Vanuit de toenmalige kunstcel verwijst Ulrike Lindmayr naar een toenmalige collega en naar het feit dat het het documenteren van projecten destijds heel nauwgezet werd opgevolgd. **Ulrike Lindmayr** (artistiek adviseur kunstcel): *“Ria [Pacqué] was eigenlijk verantwoordelijk voor de documentatie. En Ria speelde een onvoorstelbaar belangrijke rol, ze was zo’n beetje ons geweten.”* Het verspreiden van het werk, vindt Ulrike Lindmayr, is aan de opdrachtgever: *“Het is niet aan de kunstenaar om tegen die overheid te zeggen hoe ze het moeten distribueren. Dat moeten ze zelf beslissen. Je kan dat aanbevelen of adviseren of zo, maar de film is van hen.”*

PARTICIPATIE, DRAAGVLAK EN BEMIDDELING

Over participatie, draagvlak en bemiddeling valt er veel te zeggen met betrekking tot de cases betrokken in de sessie over burgerschap en emancipatie. Het feit dat de diverse cases thema's als participatie en bemiddeling heel divers benaderen spreekt heel erg uit de sessie.

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Participatie is essentieel in de case *Ressegem*, maar niet allesbepalend. De aanpak bestond erin om mensen aan te spreken en te polsen naar noden en wensen, om zich dan als souverain kunstenaar terug te trekken om een plan van aanpak ('partituur') op te stellen. Op meerdere manieren is er sprake van een filter tussen de inwoner van Ressegem en het (opzet van) het kunstwerk. Het was nooit de bedoeling om wensen van burgers *rechtstreeks* te vertalen in het kunstwerk. *EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM* wilde een neerslag zijn van de *graad van betrokkenheid*, niet van concrete ideeën van omwonenden. De partituur zelf en de keuze vanwege de kunstenaars om het over een relatieve abstractie als de graad van betrokkenheid te hebben, moesten zorgen voor een zekere buffer tussen de souveriniteit van de kunstenaars en de (verwachtingen van) de inwoners van Ressegem. Met andere woorden, het was nooit de bedoeling om via bijvoorbeeld een enquêtemethodiek één-op-één-relaties te leggen tussen het publiek en de inhoud van het kunstwerk. Door die verregerende nuances vanwege de kunstenaars was het opbouwen van een 'populaire basis' voor het kunstwerk niet vanzelfsprekend. Het zoeken naar subtiliteit vergde veel tijd. Volgens Rudy Luijters was er een grote aarzeling om bewoners te informeren over het project. De juridische context zat niet mee, wat voor de betrokkenen samenhang met de aarzeling: het statuut van de in te zetten gronden was niet het juiste en daar kwam slechts traag (een beetje) verandering in. Het gewenste politiek draagvlak verkrijgen was ten slotte evenmin evident. Van een waarachtige coalitie die het project zou kunnen dragen was er geen sprake.

Birthe Leemeijer: *"We wilden weten op welke manier het open zijn van die ruimte [...] inderdaad door dat dorp gedragen werd. [...] We wilden ook werkelijk weten welke vraag er ten eerste aan ons gesteld wordt, en welke rol kunnen wij spelen om de situatie werkelijk te doorvoelen en te kunnen begrijpen als buitenstaander. [...] – hoe we de relatie die mensen hebben tot hun omgeving aanwezig kunnen laten zijn? En hoe zou je dat hele idee van discussie en met elkaar spreken ... hoe zou je daar een alternatief voor kunnen formuleren?"*

Verder zegt ze: *"er is ook nog iets zoals de fysieke relatie, als de aanwezigheid van de mens op de plek [...] – de relatie die die mensen hebben, of misschien wel de afwezigheid van die relatie. [...] Wat zou er gebeuren als het ons lukt om een soort van fysiek iets te organiseren?"*. Er was een relatie die de kunstenaar wilden uitdrukken in een gewas. Ze wilden er een dynamisch werk van maken.

Dus: *"veel meer vanuit het doen en vanuit het fysieke proberen om een gesprek over de relatie tot die gedeelde open ruimte op gang te brengen. Het voorstel dat we hebben gedaan voor Ressegem, is om voor iedere bewoner een stukje in te zaaien en om vanuit dat inzaaien de relatie zichtbaar te maken."* Birth Leemeijer licht het concreter toe: *"Stel je voor dat je met vier verschillende hou-*

dingen zou kunnen beginnen ten aanzien van die plek. Dan zou je voor al die vier houdingen een gewas toekennen, en dat zou je dat bijvoorbeeld inbrengen op de verschillende plekken in het veld. Dan zou dat een soort van eerste begin van een gesprek zijn."

Nils van Beek (bemiddelaar): *"Het was natuurlijk de bedoeling om het gesprek in fysieke vorm te doen. [...] Dat fysieke alternatief voor een gesprek ... [...] Er waren praktische dingen, waardoor het ook uitgesteld raakte en de spanningsboog wat stopte. [...] Wij veronderstelden met z'n allen, zoals het ons was geschetst, dat er een grote controverse was."*

Jan Hermans (cultuurbeleidscoördinator Herzele): *"Er had misschien gezocht moeten worden naar een iets bredere inbedding op lokaal vlak, al is het ergens in een kleine coalitiegroep. [...] Want eigenlijk is het project heel snel gestopt op een aantal praktische problemen, wat aantoont dat het, zeker lokaal, niet de veerkracht had om daar heel snel en efficiënt op te reageren."*

Wat later specificeert Jan Hermans wat 'inbedding' zou moeten inhouden: *"Je hebt een goed administratief draagvlak nodig, met een aantal mensen die wat verschillende aspecten kunnen bekijken, je hebt een politiek draagvlak nodig, dat voldoende breed is, en dat over meer gaat dan één of twee schepenen bijvoorbeeld. Je hebt een lokaal draagvlak nodig in het dorp zelf, met een aantal stakeholders die mee zijn."*

Over het niet gelanceerd geraken van het project zegt Jan Hermans vervolgens: *"Wij dachten dat het wachten was, maar misschien was het inderdaad aanmoderen, en is dat geloof wat weggeëbd, niet zozeer bij de bewoners van Ressegem, want dat is grotendeels over hun hoofd heen gegaan, maar bij een aantal lokale sterkhouders, ook binnen de gemeente en administratie, die er in eerste instantie wel achter stonden. [...] 'Ah, ze gaan dat opdelen in perceeltjes en iedereen krijgt een stukje en mag daar zijn goesting mee doen, en wat gaat er dan gebeuren als iemand daar zomaar een stal opbouwt?', enzovoort. Maar daar ging het helemaal niet over, maar het is zijn eigen leven gaan leiden, en dat kan je ook moeilijk tegengaan. Maar hoe langer dat je daarmee wacht, hoe méér dat dat zijn eigen leven gaat leiden en hoe moeilijker dat ook wordt om dat weer om te keren. Stel dat we opnieuw kunnen starten, zou dat iets moeten zijn waar we mee moeten beginnen: duidelijk zeggen waar het ook níet over gaat. [...] Dit is een project dat nooit zomaar bottom-up zou kunnen groeien, dus waar die externe input nodig is, maar waar ook wel (meer) ankerpunten gevonden zouden moeten worden om het tactisch verder aan te pakken."*

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

Voor *GOOD/BAD/UGLY* zijn draagvlak en participatie, ten minste als het gaat om andere mensen dan de 'bewoners', in zekere zin irrelevant. De discussie die het werk op scherp wilde stellen, had het potentieel om een groter debat in gang te zetten, maar de scherpe toon werd niet door iedereen als dusdanig begrepen. Mensen zagen er een onschadelijk bohémien-achtig voorstel in. De vraag is misschien of een extra laag van artistieke bemiddeling wel had kunnen zorgen voor (meer) maatschappelijk debat.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

KONINGSKINDEREN steunt heel erg op de lokale gemeenschap van jongeren, of toch op enkele jongeren die wilden meewerken, en op wederzijds vertrouwen – ook van de gemeenschapsinstelling, iets waarop Els Dietvorst heel positief op terugblijkt. Door veel en op intense wijze te spreken met de jongeren, ontdekte de kunstenaar een grote frustratie (niet in het minst gericht tegen de *architectuur* van de gemeenschapsinstelling) en daarmee heeft ze verder gewerkt. Het persoonlijke karakter van de contacten binnen de muren van *De Hutten* is voelbaar in het boek en de film. Het verleent de bijzondere kracht eraan. Maar hoe krachtig boek en film ook zijn, het inzetten daarvan om de discussie over jeugdinstellingen aan te gaan blijkt niet vanzelfsprekend. Els Dietvorst is als het ware *native* gegaan, heeft bepaalde uitdagingen en problematieken haast aan den lijve kunnen ontdekken, en slaagt er vervolgens om die ervaringen te communiceren in een taal – documentairefilm – die voor een groot publiek begrijpelijk is. Toch lijkt het te stranden na ‘oplevering’. Reële impact op de systeemwereld blijft veelal uit. Wellicht zullen vele individuen die deel uitmaken van de systeemwereld de waarde van *KONINGSKINDEREN* hebben ingezien, maar daar is het wellicht bij gebleven. Het ontbreekt aan mechanismen om de vertaalslag te maken, zo blijkt. Waar het niet aan ontbrak, zo zegt Els Dietvorst, was steun vanuit de toenmalige kunstcel. De communicatie met de opdrachtgever en met ‘het systeem’ werd daardoor gevoelig vergemakkelijkt.

Els Dietvorst: *“Eén geluk voor dit hele project, en dat is bij alles zo denk ik, in al mijn projecten: je moet iemand hebben die je volledig dekt, die achter jou staat, die voor jou communiceert met de directie of met het hele systeem, want het systeem was muurdicht.”*

Ulrike Lindmayr: *“Els, ik ben één of twee keer met jou mee geweest, en natuurlijk, die shock die Els heeft beschreven die was er bij mij ook. Die had bij mij vooral te maken met het feit dat je met kinderen te maken hebt. Voor mij was het grootste shockelement dat ik de hele tijd dacht: ‘dat zijn kinderen!’”*

Els Dietvorst: *“Ik kan u echt verzekeren: moesten jullie niet ‘aan mijn rug staan’... Ik heb een paar keer gedacht: ik geef het hier op.”*

Arno van Roosmalen maakt in de sessie van *KONINGSKINDEREN* een bedenking die algemeen relevant is voor Kunst in Opdracht in de publieke ruimte, zeker wanneer het gaat over participatie, draagvlak en bemiddeling:

“Wouter [Hillaert] had op een gegeven moment een schema waarin hij zich afvraagt hoe overheid, opdrachtgever, kunstenaar, gemeenschap en individu sterker kunnen interacteren. En je [Wouter Hillaert] plaatste er het woord ‘participatie’ achter geloof ik. En aan de andere kant ‘autonomie’. En ik zou willen voorstellen om die woorden te vervangen door ‘bemiddeling’ en ‘soevereiniteit’. Ik vind het woord autonomie altijd erg problematisch, zeker in verband met de kunst. Volgens mij gaat het meer over soevereiniteit, de macht en de ruimte om beslissingen te nemen die voor jou relevant zijn. En ik denk dat doorheen het hele verhaal van Els ook het grote belang van bemiddeling naar voren komt. [...] En ik denk dat een meer – nou ja, het is misschien een wat gevaarlijk woord – geïnstitutionaliseerde vorm van bemiddeling in deze sector essentieel is. Ook bijvoorbeeld om zaken als continuïteit te garanderen. [...] Actualisatie of actualisering ... moet iets gecontinueerd worden of kan het project ook geactualiseerd worden?”

SAMENWERKING EN ROLVERDELING

Het blijkt in Ressegem niet eenvoudig om met een breed publiek samen te werken. Bemiddelaar Nils van Beek ziet voordelen aan een case (zoals *KONINGSKINDEREN*) waar er een duidelijke opdracht is vanuit een instituut:

“Het interessante om wel met instituten samen te werken is ook dat er een andere motivatie is van de mensen met wie je aan de slag gaat.”

Nochtans is het enthousiasme van Nils van Beek over Ressegem heel groot, zeker over de beginfase:

“Voor die hele discussie rond Kunst in Opdracht is het volgens mij super interessant wat er gebeurt vanaf het moment dat we een voorstel gemaakt hebben en ernaar gekeken wordt, samen met de gemeente, die daar ook heel veel zin in had. Alle partijen waren eigenlijk heel enthousiast.” Het ‘omzetten’ van dat enthousiasme bleek minder voor de hand liggend.

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Cultuurbeleidscoördinator Jan Hermans had graag een coalitie/collectief gezien (van administratie, politiek, eventueel burgers maar niet noodzakelijk – want burgers zouden juist door de actie van het zaaien betrokken geraken ...) die/dat het project kon dragen en de praktische aspecten kon behartigen. Nu was er volgens Jan Hermans door een gebrek aan een collectief een gebrek aan veerkracht.

Rudy Luijters: *“Burgerlijke ongehoorzaamheid, dat is binnen een pilootproject vrij moeilijk ... Die pilootprojecten worden sterk gemonitord, liggen allemaal onder het vergrootglas. Er zijn vijf of zes partijen die meekijken: specialisten, experts, besturen, de kunstcel... Die [pilotprojecten] worden voortdurend gemonitord, dus er is voor de kunstenaars heel weinig speelruimte om burgerlijk ongehoorzaam te zijn. [...] De pilootprojecten proberen natuurlijk te komen tot coalities en heel ver te gaan in – nu zeg ik het heel negatief – ‘pappen en nathouden’.”* Volgens Rudy Luijters ontbreekt er daardoor, door heel “zachtaardig” te werk te gaan, een slagkracht, waardoor projecten (dreigen te) stikken.

Tegelijkertijd, en dat is een andere paradox die naar boven komt, is er een zekere externe input nodig om lokale strubbelingen te overstijgen. Dat is volgens **Nils van Beek** een paradox omdat er van de pilootprojecten verwacht wordt dat ze lokaal ingebed zijn, en niet dat ze onderwerp worden van *top-down-interventies*.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

KONINGSKINDEREN toont aan dat het verbinden van diverse sectoren niet vanzelf gaat. Er ontbreekt een netwerk. Wat Wouter Hillaert tijdens de openings sessie aanhaalt over de nood aan een cross-sectorale werking, lijkt aan de orde te zijn. Dat herhaalt hij ook tijdens de sessie over *KONINGSKINDEREN*, al voegt hij eraan toe dat er (in het geval van *De Hutten*) wel sprake is van ten minste een *“interesse aan beide zijden”*. Dat Vlaanderen een verstedelijkte regio is, maakt de schotten er niet kleiner op.

Juist de kunstenaar is in een case als *KONINGSKINDEREN* in staat om verbanden te leggen, in de eerste plaats met de lokale gemeenschap. **Els Dietvorst** pleit voor meer samenwerking tussen sectoren: *“Ik weet toen ik in de commissie ‘artistiek’ zat, dat ik ernaar streefde om met welzijn samen te zitten. Maar ik zei: ‘Ik wil geen gevaar zijn voor de straathoekwerker en hij mag ook mij niet als een gevaar zien.’ Dus laat ons samenwerken met welzijn. Dat is in die vier jaar niet gelukt.”*

Els Dietvorst stelt zich op als een vertrouwenspersoon voor de jongeren, die op haar beurt zelf nood heeft aan een interne vertrouwenspersoon: *“Je moet daar iemand hebben die jou uitlegt hoe dat functioneert, die met jou kan praten, je in contact stelt met de collega’s, die je voedt, de situatie schetst.”* Bij de gemeenschapsinstelling was er aanvankelijk enige schroom en zelfs angst om de kunstenaar *carte blanche* te geven. Er is af en toe wat masseerwerk nodig – in het geval van *KONINGSKINDEREN* was dat zeker het geval – opdat er bij de opdrachtgever de ‘juiste’ attitude of het ‘juiste’ geloof groeit, waardoor een werk werkelijk kan gaan leven en doorgroeien, resultaten kan boeken, ... ‘Resultaten boeken’ kost dan uiteraard tijd, maar precies via kunst zijn er werkelijke connecties te maken tussen de leefwereld van de jongeren in de gemeenschapsinstelling en andere sectoren, niet louter op één moment, maar eveneens voor de tijd die komt.

Een maatschappelijk bewuste en naar maatschappelijke verankering strevende rol zoals degene die Els Dietvorst zichzelf toekent, hoeft geen *conditio sine qua non* te worden met betrekking tot elk kunstwerk dat interageert met een bepaalde doelgroep. De kunstenaar bevestigt dat ook. Je moet stevig in je schoenen staan, vertrouwen hebben in je eigen kunnen, gepikt en gemazeld zijn, om dit soort opdrachten aan te nemen en – specifiek – om in dit soort opdrachten de (relatieve) autonomie van de kunst te bewaken. Voor jonge kunstenaars zijn er andere trajecten, zo klinkt het tijdens de sessie, bijvoorbeeld de meesterproeven, waarbij er ervaren mensen zijn die jongere kunstenaars begeleiden. Kunst in Opdracht (in de publieke ruimte) vraagt om ervaren kunstenaars.

Ulrike Lindmayr: *“Ik maak me meestal heel onsympathiek omdat ik een pleidooi voer om Kunst in Opdracht niet aan jonge kunstenaar te geven. [...] Daar heb je echt een ervaring nodig, een stevigheid binnen je eigen oeuvre.”*

Procedureel gaat dat samen met een zinvolle zoektocht naar de juiste kunstenaar, zegt **Ulrike Lindmayr**. De zoektocht behoeft een grote investering. *“Daarmee wil ik zeggen dat die voorgangers van mij —ik was niet betrokken bij de selectieprocedure — heel goed hebben ingeschat dat Els in de eerste plaats als mens en in de tweede plaats als kunstenaar daar heel duidelijk voor geschikt is.”*

Kunstenaars hebben vooroordelen over architecten, architecten hebben vooroordelen over kunstenaars. Met betrekking tot De Hutten en *KONINGSKINDEREN* bleek dat niet anders. Van een bemiddelaar (of artistiek deskundige) wordt verwacht dat zij de vooroordelen laat verdwijnen. Kunstenaars zijn in staat om een basis leggen waarop architecten verder kunnen werken. Wederkerigheid echter behoeft een permanente zorg. Het opnemen van de diverse bemiddelende rollen waarvan sprake in deze en voorgaande secties kon destijds omdat de kunstcel in zekere zin uitgebouwd was.

Ulrike Lindmayr: *“Wij hadden op het hoogtepunt van de kunstcel twee artistieke adviseurs; er werkte iemand die de documentatie van de kunstwerken deed; [er was] Katrien [Laenen] die de coördinatie in handen had, én ze hadden toegang tot assistentie op administratief vlak”.* Het huidige platform Kunst in Opdracht is qua bezetting een stuk kleiner.

TIJDELIJKHEID EN TERMIJNVISIE

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

In de sessie van *Ressegem* kwam het aspect ‘tijd’ op meerdere manieren aan bod. De kunstenaars bijvoorbeeld vonden het jammer dat ze pas vrij laat in het proces konden aansluiten. Maar ook op dat moment was geen uitsluitel over het statuut van de bewuste gronden waarop gewerkt zou worden, terwijl de ambities al heel hoog lagen. Voor bemiddelaar **Nils van Beek** gaat ‘tijd’ ook over het juiste moment: *“Nu moeten we doordrukken’, dat voelde ik in mijn gemoed. Maar dat staat tegelijkertijd volstrekt tegenover de insteek van het project.”* Daarmee doelt Nils van Beek op de al eerder vermelde paradox van het top-down ingrijpen in een lokale situatie. *“Wordt dat op een gegeven moment dan een doel op zichzelf, dat dat project er móet zijn?”*

Rudy Luijters: *“Die pilootprojecten hadden ook een eindtijd. Dus er moest eigenlijk iets afgerond worden, dat was ‘streven naar afronden’. [...] Omdat het onder het vergrootglas ligt, samen met die deadlines, is die bewegingsruimte wat kleiner. Ik denk dat het wel heel mooi geweest zou zijn als er een klein mozaïekje was ingezaaid, zomaar op een dag, door iemand.”*

Leen Hammenecker (coördinator pilootprojecten): *“De paradox van te moeten leren, binnen die termijn, op die manier, en tegelijkertijd de imperatief van nieuwe dingen doen, andere dingen doen, verkennen,... [...] Ik heb het gevoel in het geval van Ressegem, dat de energie van het project die nodig was om de dingen te realiseren echt niet strookte met de timing die vooropgesteld is geweest.”* Leen Hammenecker spreekt over een *“voortdurende mismatch tussen enerzijds de goesting en urgentie de er gevoeld werd om dingen te doen, en anderzijds de parameters: wat eerst moest klaar zijn en wat eerst in orde moest zijn in de praktijk. En de controledrang op dat stuk van het proces: dat zorgde voor een spanning waarvan ik denk dat het proces in Ressegem het meest last van heeft gehad.”*

Door de relatieve zwaarte van het project ontstond er in Ressegem een zekere moeheid. De spanning ging verloren door het steeds uitstellen van acties (omwille van praktische oorzaken).

Een case als *Ressegem* roept belangrijke vragen op over ‘tijd’. Hoe kunnen dergelijke processen zich beter nestelen in de tijd? Hoe kan ‘tijd’ een meer flexibele factor worden in dergelijke trajecten? Een project als *Ressegem* kan niet volledig plaatsvinden in enkele maanden; het heeft tijd nodig om te groeien (letterlijk en figuurlijk). De selectie van de kunstenaar vraagt al tijd... Hoe kan de tijdsdimensie opgenomen worden in de kern van het project en het proces? En moet een project een permanent karakter hebben om betekenisvol te zijn? Voor dat laatste is het zinvol om naar *Good/Bad/Ugly* te kijken.

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

Voor *GOOD/BAD/UGLY* was de termijnvisie aanvankelijk twaalf maanden, maar na negen maanden stopte de kunstenaar ermee. Er was een onvrede ontstaan wat betreft het zoeken naar sponsoring, omdat (potentiële) sponsors de ironie en het cynisme van het project niet schenen te begrijpen.

Tijd heeft in het geval van *GOOD/BAD/UGLY* eveneens een eigen invloed op het werk. Het werk is in feite 'seizoensgebonden': de seizoenen wekken verschillende sferen op, wat een effect heeft op de verscheidenheid aan bewoners en bezoekers, wat dan weer leidt tot andere discussies. *"Iets wat twaalf maanden meegaat, kan altijd blijven bestaan"*, zegt Karl Philips, om aan te geven van waar de oorspronkelijke tijdshorizon van één jaar komt. Een opeenvolging van tijdelijke situaties is wat *GOOD/BAD/UGLY* zo dynamisch maakt, en wat het potentieel een vorm van permanentie geeft. Een dergelijk project hoeft daarom niet tot in de eeuwigheid te blijven bestaan. Als het gedurende een bepaalde periode iets heeft kunnen bijdragen, is er een winst (belangrijk is dan wel om het proces goed te documenteren, iets wat niet vaak genoeg gebeurt).

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

KONINGSKINDEREN is hoegenaamd geen project dat op een maand afgewerkt kan worden. De kunstenaar wilde minstens twee of drie jaar de tijd nemen ervoor, wat globaal genomen lang is als periode voor de productie van een kunstwerk. De revolutionaire act van Els Dietvorst met betrekking tot *KONINGSKINDEREN* – dixit **Ulrike Lindmayr**, zie hieronder – was niet het schilderen van de deuren, maar het hele proces en de interactie met de jongeren van de instelling, en dat vraagt tijd. (Het wijst ook op het belang van het documenteren van het proces, zie hierboven.)

Om 'hogere doelen' te dienen en vooral om burgers/deelnemers te betrekken (zie *Ressegem*, *KONINGSKINDEREN*, maar ook *REPEAT* en de andere cases van kennisdelingsmoment 3) is er tijd nodig. Strakke procedures zoals die van de pilootprojecten verlenen soms onvoldoende flexibiliteit aan de kunstenaar opdat die zelf de termijn van een project kan bepalen. Algemeen is er nog altijd een zekere focus op het eindresultaat en minder op het proces. Juist Kunst in Opdracht in de publieke ruimte kan daar verandering in brengen.

VERWACHTINGEN EN HAALBAARHEID

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

In *Ressegem* was een heel subtiele en voorzichtige aanpak vanwege de kunstenaars nodig om niet de verwachting te scheppen dat de akkers gebruikt zouden worden voor dat wat bewoners zelf zouden voorstellen (zwembad, tuin ...). Op een bepaald moment was die (foute) verwachting er effectief, dat elke burger de 12 vierkante meter zelf kon verbouwen, of zelf kon kiezen voor een bepaalde invulling. Het wijst op het belang van goede communicatie om verwachtingen in de hand te houden.

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

GOOD/BAD/UGLY creëerde diverse verwachtingen: sponsors zagen het vooral of uitsluitend economisch, als betaalbare reclame. Bewoners deden mee aan een experiment en werden daarvoor betaald. Kunstenaar en curator wilden maatschappelijke fenomenen aankaarten ... De verwachtingen lagen uit elkaar, maar dat zorgde ook voor productieve spanningen.

Op voorhand communiceren over een dergelijke complexiteit, veroorzaakt door de diverse invalshoeken van de diverse betrokken personen, ligt niet voor de hand. En om bepaalde effecten te bereiken, om impact te genereren op de systeemwereld, is de communicatie wellicht juist cruciaal. Het kan ervoor zorgen dat diverse actoren en instanties betrokken geraken. Maar het werkt het doen van toegevingen, nog voor het project goed en wel vertrokken is, misschien in de hand? Daar ligt een afweging: 'gewoon doen', met het risico dat het aan sommige actoren voorbij gaat; of juist bewust bezig zijn met de communicatie, waardoor mogelijk productieve fricties al op voorhand uitgewist worden.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

Ulrike Lindmayr: *"Gekleurde deuren en een prikbord, is dat zo revolutionair? Misschien niet, maar het proces is revolutionair. Dus gaat het dan zozeer over het eindresultaat? Natuurlijk ook, maar een gekleurde deur gaat nog niet de wereld veranderen. Maar het proces om tot die gekleurde deuren te komen, het proces om tot het prikbord te komen, het proces om tot die film te komen ... Dat is in zeker opzicht misschien zelfs belangrijker dan de effectieve uitkomst."* Ulrike Lindmayr wijst erop dat Els Dietvorst *De Hutten* niet is binnengestapt *"als kunstenaar die alles beter weet"*, noch als iemand die een poëtisch antwoord zal geven op een situatie, of al iemand die zich nuttig zal maken op de ene of de andere manier. *"De opdrachtgever moet natuurlijk ook die denkoefening maken van wat ze verwachten."* En dat laatste is heel moeilijk in te schatten, want wat is het werk *KONINGSKINDEREN* in de kern?

BUDGET

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Het budget was begroot voor een te korte periode. Is het denkbaar om budget op een zodanige manier te voorzien dat er openingen ontstaan om een project flexibel en wendbaar te laten verlopen?

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

Het eigen karakter van *GOOD/BAD/UGLY*, de ingebakken kritische laag, zorgde in één beweging voor een andere, niet strikt publieke financiering (zoals in veel andere voorbeelden van Kunst in Opdracht). Qua economische transitie is er sprake van een verbreding, maar die verbreding komt er – om het voorzichtig te zeggen – met een kwinkslag.

BELEVING/ERVARING

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

GOOD/BAD/UGLY functioneert als een echte woonentiteit. Het wordt letterlijk gebruikt om in te wonen. Kunst en leefwereld liggen bijzonder dicht bij elkaar. Het blijft desalniettemin een moeilijk project om over te communiceren zonder de subtiliteit, de ambiguïteit en de gelaagdheid ervan verloren te laten gaan, hoe reëel de ervaring voor de bewoners ook is. Waarschijnlijk is het zo dat diverse mensen er vanuit een telkens verschillend perspectief naar kijken: de voorbijganger ziet reclame en eventueel wat bohémien, de bewoner ziet een modus van wonen en leven, de sponsor ziet winst, de curator ziet een manier om een debat te openen, enzovoort.

KUNST/KUNSTENAAR

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

De case *Ressegem* roept boeiende vragen over hoe kunst in interactie gaat met een plek, een publiek, een wijzigende blik op participatie en betrokkenheid ... **David Helbich** zegt over het opzet van de *partituur*: “*We zijn schilders van een bepaalde stand van zaken.*” Daarmee probeerden de kunstenaars zich in zekere zin te bevrijden van een politieke of andere afhankelijkheid. Ze waakten ermeê over hun soevereiniteit.

De kunstenaar beslist en bepaalt op die manier, en dat is een gedachte die in meerdere workshops doorheen het hele traject over Kunst in Opdracht in de publieke ruimte terugkwam.

Zoals **Nils van Beek** het zegt: “*Hoe kunnen we ons daar als kunstenaars in positioneren zonder een verlengstuk van de macht te worden, of een verlengstuk van de moeilijke situatie?*” Ondanks de heldere bewoording van David Helbich over zijn (en die van Birthe Leemeijer) rol als kunstenaar, was het voor hen niet altijd duidelijk wat de opdracht nu juist inhield: “*Is het de opdracht om op iets te reageren, of om iets te scheppen, of om hier iets te bouwen, of om het hier over iets te hebben ...?*”

Uiteindelijk ziet **David Helbich** het vooral als een performatief werk: “*Dat was een performatief voorstel, iets wat daarna weer voorbij zou zijn – iets dat gepland zou zijn, maar waar wij geen langdurige opdracht voor zouden hebben. We zouden uitgenodigd worden om een event te creëren, een symbolische actie. We hebben een kleine mini-partituur uitgeschreven over hoe zo’n dag eruit zou kunnen zien.*”

Jan Hermans bevestigt: “*Het was niet meteen de bedoeling om iets te doen met de fysieke plek. Dat was de insteek van David en Birthe. Het kader dat Nils daarvoor geschapen had, was ruimer.*”

Luk Lambrecht zegt in de sessie over *GOOD/BAD/UGLY*: “*De meeste gestelde lichamen hebben het meestal over cultuur. En cultuur is datgene dat gemeenschapsbezit is. Maar kunst is datgene dat nog niet gekoloniseerd is, dat is nog geen bezit. Dat zijn dan de gaten in het systeem, ik wil maar zeggen, waar het water door kan. En dat is kunst, dat zijn de zaken die nog niet tot het collectieve begripsvermogen zijn doorgedrongen.*”

Case 4.2 GOOD/BAD/UGLY, Karl Philips; diverse locaties

Karl Philips: “*...In die periode zijn er bijvoorbeeld met Frederic [Geurts] gesprekken geweest, omdat hij leerkracht was van mij en hij heeft veel ervaring met kunst in de publieke ruimte. En hij zei: ‘ja maar mannen, jullie staan daar alleen maar omdat dat pop-up is. Op het moment dat dat voor een langere periode is, of voor echt is, dan gaat dat nooit toegelaten worden.’*”

Als het “*voor echt is*”, antwoordde Karl Philips jaren geleden aan Frederic Geurts, dan geldt: “*Je moet dan met al die politici rekening houden en het bij al die instanties gaan aftoetsen, waardoor je zó veel moet inbinden, en je zó veel water bij de wijn moet doen dat er niet veel meer van overblijft’. Maar hij [Geurts] zei daarover: ‘ja, maar op het moment dat je dat aan het doen bent, ben je wel écht iets aan het doen in de echte wereld’, iets dat niet pop-up is.*”

Dat houdt verband met aspecten die op andere momenten en/of in andere sessies besproken werden. Ten eerste ligt het helemaal in de lijn van Wouter Hillaerts pleidooi om de systeemwereld ‘medeplichtig’ te maken, in het geval van *GOOD/BAD/UGLY* door juist wel in gesprek te gaan met economische spelers en politici. Ten tweede duidt het op het belang dat gehecht kan worden aan *het proces*, en aan het documenteren van dat proces, omdat de transformatieve act – zie ook *KONINGSKINDEREN* – juist in het proces aanwezig is.

Case 4.3 KONINGSKINDEREN, Els Dietvorst; Gemeenschapsinstelling voor Bijzondere Jeugdzorg (afdeling De Hutten); Mol

Els Dietvorst: *“Ik begin redelijk naïef aan al mijn projecten, en daar bedoel ik mee dat ik daar eigenlijk gewoon in stap om zoveel mogelijk invloeden te krijgen die ik dan verwerk.”* Later in hetzelfde gesprek zegt ze: *“En ik ben beginnen werken rond dat idee van hoe kunnen we die kwaadheid, die woede, die frustratie... Hoe kan ik daar iets aan doen?”* Ze verwijst naar Michelangelo Pistoletto en de idee van ‘de kunst te vergeten en en te werken met de situatie’: *“We kneden eigenlijk met die sociale situatie, die sociale impasse die er is.”* Maar kunst is in geval van KONINGSKINDEREN geen loutere reactie op een situatie. *“Het gaat om de noodzaak van de kunstenaar om iets te doen, om iets te volgen, om iets te maken. En dat is bij mij altijd het belangrijkste geweest, de artistieke noodzaak waar je van vertrekt. Ik denk dat dat eigenlijk het belangrijkste woord is.”* Wat verder noemt Els Dietvorst het *“een soort van derde spier, een creatieve spier”* en ze brengt die in verband met intuïtie.

Ulrike Lindmayr reageert op de bedenkingen van Els Dietvorst over kunst en het statuut van de kunstenaar door aan te geven dat er geen scheiding is tussen ‘kunst’ en ‘Kunst in Opdracht’ wat dat betreft: *“Ik denk Els, wat jij nu aanspreekt is de autonomie van de kunstenaar. Dat is natuurlijk cruciaal [...]. **Autonomie betekent niet ‘geen compromissen maken’, autonomie betekent dat je zelf kiest welke compromissen je maakt [...].** Bij één van de vragen van Wouter [Hillaert] stond op de derde plaats ‘hoe politiek mag politieke kunst zijn?’. Dat was één van de drie hamvragen. En dat is eigenlijk een vraag die over die autonomie gaat. Die [de kunst] moet zo politiek zijn als de kunst het zelf wil. Dat is eigenlijk heel simpel.”*

PUBLIEKE RUIMTE

In cases zoals *Ressegem* (en ook *DWARSLIGGER, REPEAT, ...*) maakt een kunstinterventie publieke ruimte, of heeft ze alleszins dat doel. *REPEAT* is wat dat betreft heel duidelijk geslaagd. Nils van Beek stelt in de sessie over *Ressegem* een daarbij aansluitende vraag.

Case 4.1 EEN PARTITUUR VOOR RESSEGEM, Birthe Leemeijer & David Helbich; Ressegem (Herzele)

Nils van Beek: *“We praten de hele tijd over open ruimte, omdat het uiteraard letterlijk open was, de blik is geopend in het dorp. Dan heeft men een situatie die niet zo normaal is. [...] Kan een kunstwerk alleen in de publieke ruimte plaatsvinden, of in een privéruimte om die dan publiek te maken?”*

LITERATUUR

- ACCARDO, M. & DE VOLDERE, I., 2020. *Mappingonderzoek kunst in opdracht in de publieke ruimte*. Brussel: IDEA Consult.
- ARENDE, H., [1958] 2017. *De menselijke conditie*. Amsterdam: Boom.
- CALLON, M., LASCOUMES, P., & BARTHE, Y., [2001] 2009. *Acting in an Uncertain World. An Essay on Technical Democracy*. Cambridge: The MIT Press.
- COESSENS, P., LAENEN, K. & LINDMAYR, U., 2006. *Kunst in opdracht 1999-2005*. Brussel: kunstcel van de Vlaams Bouwmeester.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F., [1987] 2020. *A Thousand Plateaus*. Londen: Bloomsbury Academic.
- DEWILDE, M. (RED.), 2021. *Kunst en Openbaarheid?* Oostkamp: Stichting Kunstboek BV.
- DOCKX, N., & GIELEN, P., 2018. *Commonism. A New Aesthetics of the Real*. Amsterdam: Valiz.
- DOUCET, I., & JANSSENS, N. [RED.], 2011. *Transdisciplinary Knowledge Production in Architecture and Urbanism. Towards Hybrid Modes of Inquiry*. Dordrecht/Heidelberg/Londen: Springer.
- ENGESTRÖM, Y., 2009. The Future of Activity Theory: A Rough Draft. In: Sannino, A., Daniels, H. & Gutiérrez, K. (red.), *Learning and Expanding with Activity Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 303-328.
- FOUCAULT, M., [1967] 2008. Of Other Spaces (vertaald door Lieven De Cauter en Michiel Dehaene). In: Dehaene, M. & De Cauter, L. (red.), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. Abingdon: Routledge.
- GIELEN, P., 2015. Performing the Common City. On the Crossroads of Art, Politics and Public Life. In: Bax, S., Gielen, P., & Ieven, B. (red.), *Interrupting the City. Artistic Constitutions of the Public Sphere*. Amsterdam: Valiz.
- HAMMENECKER, L., LAENEN, K. & SEURINCK, A., 2015. *Pilootprojecten kunst in opdracht: meer dan object*. Brussel: Vlaams minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel, Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media, Kunstenpunt, Team Vlaams Bouwmeester
- HEYENEN, H. (RED.), 1993. *Wonen tussen gemeen/plaats en poëzie. Opstellen over stad en architectuur*. Rotterdam: Uitgeverij 010.
- LATOUR, B., [1999] 2004. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- LATOUR, B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LAENEN, K. et al., 2015. *Kunst in opdracht 2006-2013*. Brussel: kunstcel van de Vlaams Bouwmeester.
- LAENEN, K., & SEURINCK, A., 2018. *Naar een stimulerend kunstopdrachtenbeleid voor de publieke ruimte in Vlaanderen: 8 aanbevelingen voor beleid en praktijk*. Brussel: Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Media en Brussel, Departement Cultuur, Jeugd en Media, Team Vlaams Bouwmeester, Kunstenpunt.
- TILL, J., 2009. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press.
- TRIENEKENS, S., & HILLAERT, W., 2015. *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*. Brussel: Demos vzw & CAL-XL.
- VAN GILS, H., TIMMERMANS, B., & DE RIDDER, R., 2022. *Onderzoek naar de sociaal-culturele betekenis van onroerend erfgoed in Vlaanderen*. Brussel: Agentschap onroerend erfgoed.

HERKOMST VAN DE AFBEELDINGEN

De afbeeldingen bij de cases zijn afkomstig van het platform Kunst in Opdracht of rechtstreeks van de kunstenaar(s). De rechten liggen bij de kunstenaar(s) in kwestie.

Alle andere afbeeldingen zijn gemaakt door de auteurs of vormen een neerslag van workshops georganiseerd door het team van de UHasselt en het platform Kunst in Opdracht.

Zie ook de website kunstinopdrachtverkent.be



Vlaanderen
is cultuur