

Gedeelde grond 22: Ciel Grommen

Transcriptie

Ann Overbergh: Ciel Grommen is opgeleid als architect en als kunstenaar. Haar werk is wereldwijd voorgesteld maar ze zoekt evengoed de lokale context op, en niet-institutionele, niet-museale plekken. Denk aan het Klein Kasteeltje, een supermarkt, een fabrieksomgeving, de landbouw. Haar werk is cross-sectoraal, in die zin dat ze werkt met mensen met totaal andere professionele achtergronden dan het artistieke. Koks, landbouwers, maar ook schrijvers en architecten. Het wordt ook vaak participatief genoemd, maar daar plaatst ze zelf een aantal vraagtekens bij. Of toch bij het onderscheid “participant” en “publiek”. Hierover, en over haar eigen praktijk, ga ik met haar in gesprek. Dag Ciel. Heb ik jou goed geïntroduceerd?

Ciel Grommen: Ja, maar je had me ook gevraagd of ik de Landschapstekening Kunsten had gelezen, en toen heb ik de hoofdstukken over participatieve en cross-sectorale kunsten doorgenomen. Het viel me op dat ik heel veel herkende in alles wat er beschreven werd rond de participatieve praktijk, en bij de cross-sectorale was ik eerder verbaasd. In de Landschapstekening lijken die beide praktijken heel erg uit te gaan van een co-creatie-idee. Ik denk dat dat in mijn werk minder aan de orde is. Ik ben wel heel erg gericht op plekken en contexten, en ik betrek daar heel veel mensen in. Maar ikzelf of wij (want ik werk heel veel samen met andere kunstenaars) nemen wel de verantwoordelijkheid over het artistieke eindresultaat. Wat niet betekent dat we niet bijdragen aan projecten die geen artistieke producten zijn, maar voor mij is dat gewoon een menselijke manier van ergens zijn en samenwerken.

Ann Overbergh: In participatieve kunst is het ook zo dat één of meerdere kunstenaars de verantwoordelijkheid nemen voor het uiteindelijke resultaat, maar is

er doorgaans een proces, een creatie of een programmatie met deelnemers. In jouw werk, of misschien bij jouw collectief Seasonal Neighbours, is dat anders?

Ciel Grommen: In het collectief werkt iedereen vanuit zijn eigen goesting en wil om dingen te doen, dus dat kan al dan niet participatief zijn. Zelf ben ik er nog niet toe gekomen om mensen actief te betrekken in een artistiek proces, in de zin dat zij zich echt als makers gaan opstellen. Wel ben ik heel geïnteresseerd in de sociale dimensies, in het samenleven, en ik zie dat als materiaal. In die zin is een reactie van iemand op een werk tegelijkertijd ook materiaal om mee verder te werken. Soms wordt dat letterlijk opgenomen via een audiofragment, soms nemen we het mee en speelt het een belangrijke rol in de verdere manifestaties van een werk.

Ann Overbergh: Misschien kunnen we, voor mensen die jullie niet kennen, bij het begin beginnen. Wat is jullie praktijk? Wat doen jullie?

Ciel Grommen: Seasonal Neighbours heb ik opgericht in 2017. Toen kwam ik terug uit de kunstschool, uit het buitenland, en belandde ik voor een tijdje in het dorp waar ik ben opgegroeid: Borgloon in Haspengouw. Ik voelde me daar redelijk verloren. Ik had veel gelezen over dekolonisatie, internationaal samenleven, dat soort kwesties interesseerde mij heel erg. Maar in Borgloon leek dat totaal niet aan de orde, omdat iedereen daar al jaren woonde. Toen mijn zus trouwde, met een fruitboer die tachtig Bulgaarse mensen tewerkstelt, trok die boerderij mijn aandacht. Ik vond het ten eerste al heel interessant dat dat zo'n productieve plek was. Daar was van alles gaande. Maar ik rook ook geuren die ik niet kende. Ik hoorde muziek die ik niet kende, en ik wilde daar een project rond doen. En zo is Seasonal Neighbours ontstaan. Eerst vanuit mijn eigen goesting om daar iets rond te doen. Ik heb toen veldwerk gedaan en een installatie gerealiseerd met Maximiliaan Rooijackers. Maar toen merkte ik dat dat zo'n onzichtbare problematiek is, dat weinig mensen zich konden verplaatsen in het project of er zich toe aangetrokken voelden. Of ze hadden er wel sympathie voor, maar wilden er zich niet in organiseren.

Ann Overbergh: De mensen die er zelf werkten?

Ciel Grommen: Dat gaat specifiek over de gemeente waar ik steun zocht. Terwijl ik zelf dat veldwerk had gedaan en daar zo door geraakt was dat ik een heel grote noodzaak zag om iets te doen dat die visibiliteit aanpakt, en besloten had om ook andere kunstenaars uit te nodigen om veldwerk te doen en daarna rond dat thema te werken. En zo is Seasonal Neighbours ontstaan. In de eerste plaats heeft Maximiliaan zich vervoegd, en samen hebben wij dan een oproep gelanceerd. Sinds 2020 zijn we een collectief van een tiental kunstenaars. We werken rond die thema's en delen een methodiek van veldwerk en onderzoeksweekends, waarbij we bepaalde thema's uitlichten en met elkaar bespreken.

Ann Overbergh: Zijn dat altijd thema's of contexten?

Ciel Grommen: In het geval van Seasonal Neighbours gaat het heel specifiek over de landbouwcontext, met als initieel startpunt het perspectief van de seizoensarbeider. Dat is dan uitgebreid doordat meer mensen deel zijn geworden van het collectief, met andere interesses zoals bijvoorbeeld het samenwerken met het niet-menselijke of het transnationale leven. Ikzelf ben buiten dat collectief steeds meer op zoek gegaan naar productieomgevingen. Ik ben in een fabriek gaan werken, op residentie gegaan in samenwerking met Maxime Brigot. Dat zijn allemaal praktijken die zich ontplooiën en die aan elkaar raken. En van het één komt het ander.

Ann Overbergh: Dus wat wij cross-sectoraal werken noemen, daarvan zeg jij: dat klopt niet helemaal met wat ik doe. Want Seasonal Neighbours is vooral met andere kunstenaars.

Ciel Grommen: Wat wij doen noem ik gesitueerd werken. We vertrekken vanuit een context, discipline of thematiek. We proberen ons daar heel diep in in te werken, door daar lang aanwezig te zijn, door mee te werken met mensen. Dat is redelijk onderzoeksgebonden.

Ann Overbergh: Exploratief onderzoek.

Ciel Grommen: Inderdaad.

Ann Overbergh: En wie brengt de contexten aan? Want het is een groot collectief.

Ciel Grommen: In het geval van Seasonal Neighbours is dat zelf geïnitieerd. In het geval van de fabriek voor versnellingsbakken was dat op uitnodiging van Travail Culture. Dat is een organisatie in het Noorden van Frankrijk, die specifiek werkt rond de representatie van werk in onze samenleving. Cultuur en werk - Travail. Ik begrijp het steeds meer specifiek als arbeid wat hen interesseert.

Ann Overbergh: En de lading die eraan gegeven wordt, de waarde, of hoe mensen ernaar kijken.

Ciel Grommen: Ja, het lijkt alsof zij echt op zoek zijn naar meer representatieve vormen van kunst. Zij nodigen kunstenaars op residentie uit in bedrijven. Maar wat ons project blijkbaar speciaal maakt, is dat wij ons echt wilden richten tot dat bedrijf. Dat is eigenlijk ons publiek, de 1500 medewerkers van dat bedrijf, terwijl de andere persoon die in Stellantis op residentie is gegaan, zich op die omgeving heeft geïnspireerd voor een dansvoorstelling die op verschillende plekken is opgevoerd. En zo gebeurt het meestal.

Ann Overbergh: In een interview las ik dat je het lastig vindt om een onderscheid te maken tussen de zogezegde participanten in participatieve kunst. Je zei net dat je er

ook wel de artistieke verantwoordelijkheid voor draagt, of artistiek zeg maar aan het roer staat, en dan is het publiek, ik zou bijna zeggen, tegelijk ook het onderzoeksobject – al klinkt dat fout. En het is ook het publiek dat achteraf feedback geeft waardoor dat werk ook verder kan evolueren.

Ciel Grommen: Wat ik onderzoek, zijn vaak plekken en regimes die daar heersen. De individuele levens die zich daarin ontplooiën zijn daar absoluut deel van, maar ze zijn zelden het centrale onderwerp. Het is niet zo dat ik een film maak over één specifieke arbeider en daar heel lang mee aan de slag ga. Dat sluit ik niet uit voor de toekomst, maar vandaag is dat nog niet zo geweest. Het is eerder een fascinatie voor een plek in al zijn verschijningsvormen: een materiële, maar ook een sociale.

Ann Overbergh: Dus een open nieuwsgierigheid, zonder dat je al op voorhand een inhoudelijke richting hebt. Gewoon van: deze plek “roept” mij op de één of andere manier.

Ciel Grommen: Ja, of deze plek heeft mij uitgenodigd. Ik denk dat dat heel erg zijn oorsprong kent in mijn studie architectuur, waarbij je altijd wordt uitgenodigd om naar een plek te kijken, en je dan als eerste verkenning een *mapping* doet (zo heet dat in de architectuur), van de architectuur van een plek. Dan krijg je een programma van eisen en dan bouw je iets wat daaraan tegemoet komt, maar dat zich tegelijkertijd ook schikt naar die context. Het verschil met kunst is dat er geen programma van eisen is, maar dat je als kunstenaar zelf zoekt naar wat het juiste antwoord zou zijn. En je zoekt dat in je eigen ervaring, die gevoed wordt door die plek.

Ann Overbergh: Maar vaak wordt er wel één of ander tastbaar, zichtbaar resultaat verwacht. Of je moet heel goede afspraken maken met een kunstplek, dat er mogelijk geen ‘resultaat’ zal zijn, of dat het heel procesmatig zal zijn.

Ciel Grommen: Ja, maar ik lever ook wel graag iets af. Ik wil ook echt iets doen. In de fabriek was dat bijvoorbeeld heel erg tekenend. De eerste stap of interventie die wij daar deden, was dat wij vroegen of wij daar langdurig aanwezig konden zijn. Want de directie die ons ontving, leidde ons voortdurend rond. En de rondleiding ging voornamelijk over “pas op met dit, pas op met dat, je mag hier dit en dan niet doen”. Dan hebben we gevraagd: mogen wij mee aan de band werken? Dat was ingegeven door mijn ervaringen bij Seasonal Neighbours, daar zijn wij als seizoensarbeider aan de slag gegaan. Maar dat was ook absoluut uitgesloten.

Ann Overbergh: Omwille van de veiligheid dan?

Ciel Grommen: Ja, en omdat dat blijkbaar toch een bepaalde vaardigheid vraagt om je aan zo'n machine te zetten. Dan zijn we met het voorstel gekomen om een perimeter af te zetten in de fabriek, waar wij niet uit zouden gaan maar wel de hele shift zouden volbrengen, en zelf een productielijn zouden opzetten. In ons geval waren dat foto's, want Maxim Brigou is fotograaf van opleiding. We noemden dat de Unité de Production d'Images. Waarbij wij hun werkmethodeken kopieerden in de onze, en door parallel te werken hoopten we in contact te komen met die plek en daar langer te kunnen verblijven. Dat bleek een heel goede tactiek te zijn, want wij mochten daar niet uit maar de arbeiders kwamen natuurlijk wel naar ons.

Ann Overbergh: Ja, dat is natuurlijk ook fascinerend.

Ciel Grommen: Dat was een extreem leerrijke ervaring. Dat was fantastisch. En Travail Culture beschouwde dat eigenlijk als een performance. Ze hadden het gevoel dat daarmee ons project was afgerond. Maar wij hadden het gevoel dat het toen pas begon. We zeiden “nee, dit was een veldwerkoefening, geen performance.” Misschien had het wel een bepaalde performatieve waarde. Maar ik vond het bijna te gemakkelijk. Ik zei: “we willen nu iets doen”. Iets wat die ervaring verder zet, maar zich ook wel materialiseert. En uiteindelijk is het idee dan ontstaan om een machine

te ontwerpen, de Machine Habitée noemden we dat, met verschillende oude stukken machines die we vonden in de fabriek. Want de fabriek is in een grote transformatie aan het gaan richting de productie van elektrische versnellingsbakken. Dus heel veel machines worden afgedankt, en wij zijn in staat geweest om bepaalde onderdelen te recupereren. Daar hebben we een nieuwe machine van gebouwd, die we dan in een nieuwe Unité de Production geplaatst hebben, waar we dan opnieuw verder gewerkt hebben aan ons archief van de fabriek. Maar waar die Machine Habitée gedurende zes maanden (het is ons gelukt, we hoopten op twee jaar, maar met zes maanden zijn we ook al blij) is kunnen blijven staan. Een soort van vrijplaats – Het Paard van Troje noemden we het – in de fabriek, waar andersoortige activiteiten konden plaatsvinden dan alleen maar productiegedreven.

Ann Overbergh: En toen zei Travail Culture, “voilà, nu hebben we het artistiek resultaat”. En toen zei jij misschien, “we zijn er nog niet”?

Ciel Grommen: Het heeft enorm lang geduurd voor we erin slaagden om die machine, eens die geproduceerd was, in de fabriek te plaatsen. We hebben daar heel veel middelen voor ingezet. Allerhande redenen werden opgegeven waarom dat ineens toch niet meer kon. En het feit dat die daar stond, al was het één dag, maakte voor mij een wereld van verschil. Terwijl Travail Culture initieel dacht “misschien kunnen we het daar of daar gaan tentoonstellen”. Maar ja, de eerste bestemming voor die machine is die fabriek zelf. Nu heeft ze daar zes maanden gestaan en nu zien we ook wel de waarde om die ergens anders naartoe te brengen. Maar die heeft niet alleen een waarde als paviljoen, maar vooral als container van al die verhalen die we daar verzameld hebben. Dus we zijn verschillende momenten naar die zogeheten Unité de Parage de Temps (ze spreken daar altijd met afkortingen) gegaan, omdat we ook opnieuw in die zone verbleven. En we stelden de arbeiders vragen, maar we nodigden hen ook uit in de machine. En dan lazen we ze stukken literatuur voor van mensen die zelf arbeider zijn geweest in hun fabrieken, en vroegen hun of dat klopte, of dat ze zich daarin herkenden. De

machine dus niet per se als een ontspanningsruimte, maar wel... ik zou het misschien met een bibliotheek of een kapelletje kunnen vergelijken. Ik merkte dat dat erg goed werkte. Mensen waren enorm openhartig. Op gegeven moment zijn we beginnen vragen of we mochten opnemen, en niemand stoorde zich daaraan. En daar zijn zo'n mooie getuigenissen uitgekomen dat we nu denken van "als we die machine ergens presenteren, dan zullen we daar ook andere dingen bij produceren om die ervaring te kunnen vertalen of elders naartoe te brengen."

Ann Overbergh: En dan wordt het misschien ook iets universeler, of makkelijker om te delen met weer ander publiek, dat met die fabrieksomgeving niks te maken heeft.

Ciel Grommen: Ja, elke omgeving vraagt een andere vertaling van je werk. En dat is wat ik tussen de regels van de Landschapstekening door las, alsof je een proces hebt en een uitkomst. Maar volgens mij heb je praktijken waar allerlei kleine sporen zich verspreiden, die zich richten tot verschillende publieken en contexten, en zich daar telkens naar schikken. Maar één werk wat alles gaat representeren, dat bestaat niet. En in zekere zin ben ik in retrospect beginnen toegeven dat die eerste fase misschien toch wel een performance was in de fabriek, want die heeft een bepaalde ervaring gecreëerd – zowel voor ons als makers, als voor de mensen die daar aanwezig waren en die naar ons toe zijn gekomen.

Ann Overbergh: Het vertelt wel iets – al is dat evident – over de spanning tussen wat doorgaans verwacht wordt door en in de context van een kunstplek, en het soort werk dat jij en andere kunstenaars maken, dat een uitkomst krijgt die het op dat moment moet krijgen, maar dat niet voorspeld kan worden, en waarbij het nog niet gezegd is dat het publiek hetzelfde publiek van die kunstplek moet zijn. Maar het is wél die kunstplek die de opdracht geeft. Daar zit een spanning.

Ciel Grommen: Ja, ik vond het typerend toen ik de subsidies opzocht voor internationalisering, om mobility funding te krijgen om naar Frankrijk te kunnen gaan

en daar die machine te installeren. Dat kon niet, want ik kon niet ingeven hoeveel publiek er zou zijn. Ik had geen kunstinstelling in het buitenland die mij ontving. Er was natuurlijk Travail Culture, en op zich is dat het grootste kunstpubliek wat ik ooit heb gehad: 1500 arbeiders [lacht]. Ja, dat heb ik nog nooit gehad. Zoveel mensen die naar mijn dingen zijn komen kijken. Daar voel je de spanning, omdat die natuurlijk geen ticket betalen. En in die zin denk ik, en dat herkende ik in de Landschapstekening, dat ik meer gecategoriseerd kan worden als “gesitueerde kunst”, of kunst in de publieke ruimte. Omdat het meestal een eerder toevallig publiek is, of een publiek dat daar niet voor gekozen heeft... of wel gekozen, want we nodigen ze uit en het is niet verplicht, maar ze betalen ook geen ticket en ze komen niet met verwachtingen.

Ann Overbergh: Het verbaast mij dat je vindt dat er in het algemeen een beetje te evident over publiek wordt nagedacht. Ik heb toch ook gelezen dat je zei: je maakt iets, maar je moet wel op voorhand al bedenken voor wie je het aan het maken bent. Tegen wie ben ik aan het spreken? Terwijl, als je het bedenkt vanuit de ontwikkeling van een gesitueerd werk, het dan eerder toevallig is: dit is eruit aan het komen, en dat is voor die of die mensen.

Ciel Grommen: Ja, met Seasonal Neighbours zijn we begonnen met veldwerk in verschillende boerderijen. Daarna zijn er interventies geweest in die boerderijen. En finaal zijn de resultaten van dat traject gepresenteerd in een tentoonstelling in Z33, na drie jaar. Dat was een redelijk klassieke *white cube* tentoonstelling, en een publiekswerking die zich tot het publiek van Z33 richtte. Een moeilijke ervaring vond ik, want we hebben toen beseft dat de context van de landbouw vandaag de dag zo onbekend is bij het brede cultuurpubliek, dat heel veel elementen niet begrepen werden, en dat er dus veel context ontbrak in de tentoonstelling. Er was te weinig plaats, of er werd kritiek geuit op de tentoonstellingsgids. Maar het is ook niet de bedoeling dat je alles uitlegt in een tentoonstellingstekst. Maar toen besepte ik van wow, we leven zo gesegregeerd in deze samenleving. Heel weinig mensen weten

wat het is, wat of hoe een boerderij er vandaag de dag uitziet. En hetzelfde met een fabriek. Hoeveel mensen van een algemeen cultuurminnend publiek zijn al in een fabriek geweest? Ikzelf ook niet eigenlijk.

Ann Overbergh: Brengt het dan zoden aan de dijk om te zeggen “we vragen het publiek van Z33 om niet in Z33 te komen kijken maar in de context van die fabriek? Of is dat dan onveilig? Of hebben ze daar dan ook niks aan?

Ciel Grommen: Dat doe ik het liefste. Maar het is verschrikkelijk moeilijk. Dat vraagt enorm veel productionele middelen om op te zetten. Maar als het lukt zijn dat wel de mooiste ervaringen. Zo is het Travail Culture gelukt om de dansvoorstelling van Alessandro, die parallel met ons een residentie deed, in de fabriek te laten spelen. En die tickets waren in een mum van tijd uitverkocht. Dat was ook een ongelooflijke ervaring om te midden van dat machinegeluid, terwijl er *clarken* langs je heen lopen, naar een dansvoorstelling te kijken. Maar mijn kritiek is wel dat daar maar één of twee arbeiders in het publiek zaten. De rest moest verder werken. Ze hadden dat kunnen oplossen door die voorstelling op het einde of aan het begin van een shift te zetten, waardoor bepaalde arbeiders wel hadden kunnen komen, maar dat hebben ze niet gedaan. Daar voel je opnieuw, als je je tot het ene publiek richt, en het lukt je om een gigantisch mooie ervaring te creëren voor dat cultuurpubliek, dan heb je het andere weer niet mee. Arbeiders praten enorm graag. Zij zijn heel blij dat we hun stem willen opnemen, omdat zij het gevoel hebben niet genoeg gehoord te worden. Of dat het werk wat zij doen te weinig gerepresenteerd wordt in de algemene cultuur. Er zijn heel weinig series en films van dat soort werk. Zij verwijzen meestal naar Charlie Chaplin, en dat is tachtig jaar geleden. Dan komen we terug naar dat idee van klassieke presentatievormen, zo wordt er geschreven in de Landschapstekening. Ik vraag mij af wat dat zijn? Daar zitten zoveel culturele codes aan vast, aan een tentoonstelling, aan een theatervoorstelling, dat bepaalde mensen aanspreekt en bepaalde mensen niet zo. Met Seasonal Neighbours is bijvoorbeeld

een soort processie gemaakt, we hebben een oogstfeest georganiseerd. Daar zijn ook presentatievormen, maar dus niet de klassieke “kunst”-presentatievormen.

Ann Overbergh: We hadden kunnen schrijven over canonieke presentatiecontexten, of over wat vandaag courant is.

Ciel Grommen: Ja, of de radioshow of het krantenartikel... Ik vind het heel interessant om met dat soort vormen te spelen. In die zin zit ik nu meer in de academische context te werken. Een *seminar*, zoals dat onder onderzoekers heet, om daar dan iets artistieks mee te doen. Ik vind het interessant om met presentatievormen die een heel culturele lading hebben te spelen, om daar een beetje aan te rammelen.

Ann Overbergh: Het is inderdaad zeer waardevol dat je verhalen hoort, optekent, opneemt uit de mond van de mensen zelf. Het gaat er eerder over dat ze ook de kans moeten krijgen, en misschien zelfs de eerste moeten zijn, om de resultaten van het werk te zien, er iets van te vinden en er iets over te zeggen.

Ciel Grommen: Ja, dat is inderdaad dat extractieve. Ik heb dat woord ook wel in de mond genomen, meer bij Seasonal Neighbours. Het idee van die lokale interventies lag daar erg moeilijk omdat er geen enkele vraag naar kunst was. In het geval van de fabriek was er van in het begin eigenlijk een instituut. Travail Culture, en de directie verwachtte dat wij iets zouden doen. Maar in het geval van Seasonal Neighbours hadden we zelf een residentieperiode en dat onderzoek geïnitieerd. Geen enkel instituut zat daarop te wachten, noch een boer of een groep seizoensarbeiders. En dan terugkeren met je werk en dat daar opzetten voor mensen die er niet naar gevraagd hebben... dat zette de deelnemende kunstenaars in een heel kwetsbare positie. Dus iedereen werd extreem onzeker, en in die zin was het feit dat we een collectief waren wel ondersteunend, omdat wij elkaar konden verzekeren van de zin van kunst of zo. Maar dat neemt niet weg dat dat heel

ongemakkelijke situaties waren. Als je iets neemt uit een context, moet je dat in die context durven te presenteren. Tonen wat je daarmee doet, ook al is die context daar niet onmiddellijk klaar voor. Ik vind dat gewoon een vorm van eerlijkheid, je moet klaar zijn om de kritiek ook te incasseren, als zij zeggen dat het op niks trekt.

Ann Overbergh: Maar zeker als je je werk meer als een praktijk en als een proces beschouwt, is het ook niet zo erg als je op een bepaald moment hoort “dit trekt op niks”. Als het een beetje ernstig is, gaan mensen ook uitleggen waarom. En dat gaat waarschijnlijk ook wel iets hebben van “ja, ik had dit kunnen doen en ik zou dit kunnen doen”, en dan gaat het gewoon verder.

Ciel Grommen: Plus, het is ook niet altijd de bedoeling dat iedereen dat op dezelfde manier leest. Soms vind ik het gewoon al een overwinning dat het kan bestaan. Zo hebben wij aan de directie van Stellantis ons project voorgesteld, en na de presentatie volgde een gigantische stilte [lacht]. Allemaal directeurs, hoge pieten. Stellantis is een heel winstgevend bedrijf. En op een gegeven moment verbreekt iemand de stilte en die zegt, “dank u wel. We weten niet hoe te reageren, want het is zodanig buiten onze leefwereld.”

Ann Overbergh: Buiten onze comfortzone. Tegelijkertijd, als je het pragmatisch bekijkt is jouw aanpak, jouw praktijk geen evidente op zakelijk vlak. Promotioneel. Productioneel. Zijn dat dingen waar jij, als je ergens aan begint te werken of ermee bezig bent, ook tegelijkertijd over nadenkt? Of zeg je “eerst mijn praktijk, eerst het onderzoek en van daaruit zullen we wel zien”? Maar je hebt altijd middelen nodig.

Ciel Grommen: Ja, daarom dienen we heel vaak in onder ontwikkeling. Ik heb nu sinds vier jaar het geluk om in een doctoraatstraject te zitten. Zonder dat traject is het heel erg moeilijk om rond te komen. De meeste van mijn collega's hebben een kunstenaarsstatuut. Vooral spreiding binnen de instituties is het moeilijkst te

realiseren. Het binnen geraken in bepaalde contexten is vaak ook deel van het werk, en deel van het avontuur.

Ann Overbergh: Maar het is op die spreiding en op die zogezegde publieksparticipatie, waaronder veel kan vallen, dat je ook wel gewogen wordt.

Ciel Grommen: Ja, of de eigen inkomsten. Ik heb het vooral moeilijk met mensen die een ticket moeten kopen om te komen kijken naar wat we doen.

Ann Overbergh: En dat brengt mij eigenlijk bij een heel brede vraag: hoe kijk jij naar het kunstenveld vandaag en naar de toekomst? Een droom, een nachtmerrie, kansen die je ziet, een utopie in de goede zin van het woord...

Ciel Grommen: Ik heb het gevoel dat er veel minder geld voor cultuur is, en dat het heel erg gemeten wordt naar impact toe, dat het geïnstrumentaliseerd wordt. Specifiek heb ik veel schrik dat de kunstschole en academies hun geld gaan verliezen, terwijl dat voor mij nog enkele van de weinige vrijplaatsen zijn, en waarin België ook redelijk uniek is, waardoor we zo'n rijk cultureel weefsel hebben. Daar heb ik schrik voor. Als ik het dan over een droom zou hebben: ik ben redelijk geïnteresseerd in die procentregeling bij publieke gebouwen. Ik vind dat enorm interessant, omdat dat mensen verplicht een kunstenaar te engageren bij een moment van verandering. En dat is vaak op plekken of contexten waar niet per se over kunst wordt nagedacht. Ik zie daar kansen om dat breder toe te passen. Wat als ieder bedrijf, iedere school, iedere instelling 1% aan kunst geeft?

Ann Overbergh: Iedereen die met gemeenschapsmiddelen werkt?

Ciel Grommen: Ja of zelfs een bedrijf. Ik weet niet hoe de implementatie zou gebeuren, maar zo'n kunstenveld vind ik wel interessant, ik denk dat daar boeiende dingen kunnen gebeuren.

Ann Overbergh: En het zou ook meteen weer kunst zijn, in contact of in confrontatie gebracht met mensen en circuits die er eigenlijk niks mee te maken hebben. En daar is het echt spannend. Misschien is het dan ook een goed moment om een lans te breken voor wat ons kunstonderwijsveld zo rijk en waardevol maakt, dat er niet in geschrapt zou mogen worden?

Ciel Grommen: Ik heb vroeger altijd academie gedaan (DKO) toen ik in het middelbaar zat. Ik mocht al iets vroeger bij de volwassenen, en ik vond dat ongelooflijk wie daar allemaal samen zat. Ik ben toen ook beginnen beseffen dat het grootste kunstpubliek wellicht uit amateurkunstenaars bestaat, mensen die ook maken, of die daar op één of andere manier in geïnteresseerd zijn. Ik denk dat meer animo creëren voor kunst daarin zit: in het samen maken, samen kijken, samen dingen doen. Dat wordt gecategoriseerd als kunsteducatie, maar daar komt bij mij de liefde voor kunst vandaan. Daar heb ik zoveel mooie dingen ervaren, en ik blijf dingen meemaken op de kunstschool die ik gewoonweg fantastisch vind.

Ann Overbergh: Het gaat over een laag die we in Vlaanderen inderdaad wel hebben, van mensen die er op de één of andere manier fijn en zonder veel stress mee bezig zijn.

Ciel Grommen: Mijn broers en zussen gaan niet zoveel naar kunst kijken. Zij zeggen tegen mij, "ja maar jij zijt anders dan de rest". Ik zeg, "maar da's omdat jij mij kent". Ik denk dan dat zij veel te weinig in contact komen met andere kunstenaars. En daar schort er iets aan het vertrouwen dat mensen hebben in kunst, voor ze experimenten toelaten. En misschien dat contextspecifiek werken ook vaak te maken heeft met het opbouwen van vertrouwen, om dan een publiek te hebben wat klaar is voor je werk. Want als je je werk ergens onmiddellijk gaat inzetten, dan zijn de mensen daar niet klaar voor. En daarom dat ik echt geloof in kunsteducatie.

En de nachtmerrie is, die is al bezig, P.O. is afgelast. Kunst zit niet meer in het basisonderwijs. Dat vind ik heel, heel erg spijtig.

Ann Overbergh: Dank je wel voor dit heel fijn gesprek, Ciel

Ciel Grommen: Ja, jij ook bedankt voor je interesse.