

Het verleden enceneren

Over hoe het culturele erfgoed in Vlaanderen aan de man wordt gebracht

► Pascal Gielen

'If something is important, then importance must be "ascribed" or "attached" to it; in other words, it is important because the historian is interested in it.'

George Simmel

De ironie van de geschiedenis wil dat zijn eigen uitspraak bijzonder toepasselijk is op de auteur. In nogal wat schoolse inleidingen tot de sociologie haalt George Simmel het niet tegen die andere *founding fathers* van de wetenschappelijke discipline, met name Émile Durkheim en Max Weber. Pas de voorbije twee decennia wordt het werk van de Duitse denker almaar vaker afgestoft. Waarschijnlijk heeft dat iets met de tijdsgeest te maken. In een laatmoderne periode waar fragmentatie, polyfonie, hybriditeit, ... de heersende metaforen zijn om sociale verschijnselen te omschrijven, doen Simmels micro-observaties het bijzonder goed. De idiosyncratische wetenschapper had het rond de eeuwwisseling bovendien al over het weven van maatschappelijke netwerken en het onvoorwaardelijke hybride karakter ervan. De gedachte wordt vandaag graag opgevisst door netwerkdenkers zoals Manuel Castells, Bruno Latour, Rudi Fuchs en de hele Actor-Netwerkschool. Volgens dit rijtje sociologen krijgt een gebeurtenis slechts betekenis wanneer ze met een netwerk verbonden wordt, en het bekomt die maar binnen de grenzen van die figuratie. Dat tautologische verhaal gaat ook op voor geschiedenis, of beter voor het historisch bewustzijn. Iets of iemand krijgt inderdaad pas historisch belang wanneer het, hem of haar dat belang retroactief wordt toegeschreven. En niet iedereen heeft die bemiddelende macht. Wat his-

torische 'feiten' betreft, speelt de geschiedkundige bijvoorbeeld een cruciale intermediaire rol tussen het heden en het verleden. Simmel omschrijft het stellig in zijn boek *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1892), een discursieve denk-oefening die al helemaal ... in de plooiën van de geschiedenis is verdwenen. Nochtans toont Simmel zich hierin een erg fijnzinnig denker van de moderne geschiedschrijving, tenminste wanneer we enige abstractie maken van diens kosmologische denkkader. Als een van de eersten zet hij de historische doxa op losse schroeven met sterk relativerende uitspraken als bovenstaande. Vandaag lijkt een dergelijke zinsnede misschien al te evident of een aftands cliché, maar laten we niet vergeten dat de man het al ergens rond 1892 neerpenseerde.

Voor alle duidelijkheid: dit wordt geen theoretisch exposé over de Duitse socioloog George Simmel. Wel wandelen zijn ideeën voortdurend mee in het onderstaande betoog. Vooral de klemtoon op *mediëring* tussen heden en verleden is van tel. Simmel meent met name dat niet wat wordt gezegd, maar hoe iets wordt gezegd, de aansluitingskansen van een historische gebeurtenis bij het heden bepalen (Simmel, 1977 (1892): 65). Causaliteit, consistentie en gelijkenissen kunnen bovendien enkel worden ervaren, niet 'objectief' geobserveerd. De mogelijkheid bestaat wel om particuliere feiten en historische gebeurtenissen te vatten, hun onderlinge samenhang is echter het resultaat van interpretatie. Een oorzakelijk verband en consistentie kunnen met andere woorden niet deductief van empirische feiten

worden afgeleid (Simmel, 1977: 45). Die worden daarentegen – met de woorden van Simmel – ‘retroactief geweven’, en het is de aard van dat weefsel dat bepaalt of gebeurtenissen uit het verleden tot het heden doordringen. De wever is dus een belangrijke bemiddelende schakel tussen verschillende tijdsperiodes. Hij of zij vormt een noodzakelijk translatiecentrum tussen heden en verleden. Simmel ziet in zijn tijd het toenemende belang van de historicus in dat verhaal. Naast het bestaande ‘praktiserende geheugen’ in rituelen, tradities, et cetera wint de geschiedschrijving aan belang als intermediair. Binnen het waarheidsregime van de moderniteit wordt de wetenschapper en meteen ook zijn discipline almaar meer een verplichte passage naar die tijden van toen. Sedert pakweg de laatste twintig jaar kreeg de historicus echter concurrentie van andere ‘geheugenwerkers’, zoals de vele erfgoedintermediairen. In een geseculariseerde wereld vormen de laatste mischien wel de opvolgers van de rituele en traditionele geschiedenisbeleving van weleer. Ze organiseren op een professionele manier een belevingseconomie van het verleden. Vandaag weven alvast meerdere bemiddelaren zowel kleine als grote geschiedenissen. Meteen kunnen we wijzen op een van de latente neveneffecten van het nog jonge cultureel-erfgoedbeleid in Vlaanderen: het genereert meer intermediairen, wat tegelijkertijd leidt tot een accumulatie van geschiedenissen of historische gebeurtenissen die als relevant naar voren worden geschoven. Meer zelfs: er ontstaat een lappendeken van – al dan niet incongruente – histories, een polyfonie aan stemmen die naast het officiële geschiedeniswetenschappelijk discours komt te staan. Kortom, méér geschiedenis en meer geschiedenissen worden vandaag bij ons sociaal weefsel geïnjecteerd. Dat is ook een van de recente vaststellingen van de Nederlandse historicus Kees Ribbens. In zijn studie *Een eigentijds verleden* (2002) wijst onze noorderbuur op de vele kanalen waarlangs het verleden tot het heden kan doordringen. Naast het klassieke geschiedenisonderwijs eisen musea, monumentenzorg maar ook stamboomonderzoekers, amateurarcheologen, heemkundige kringen en gepassioneerde verzamelaars hun verhaal over het verleden op. Daarenboven laat de boom van het historisch toe-

risme en vooral de verbeelding van het verleden op televisie onuitwisbare sporen op ons geheugen na. Ribbens concludeert dan ook dat de historische belangstelling zeker niet is afgenomen, maar ze is wel getransformeerd. De aanwezigheid van het verleden is juist veelomvattender, maar ook individueler geworden. Men kan zich letterlijk geschiedenissen op een relatief particuliere manier toe-eigenen. De omgang met het verleden is dus ook veel vrijblijvender geworden. Dat laatste heeft natuurlijk veel te maken met de hoeveelheid en soorten kanalen waarlangs de historische cultuur de eigen tijd binnendringt.

*Wanneer we een zicht willen
krijgen op participatie of
participanten, kunnen we dat
niet zonder de vormen van
erfgoedpresentaties in
overweging te nemen.*

Via Simmel en Ribbens komen we stilaan tot de kern van ons komende betoog: dé erfgoedparticipant – welke brede waaier die ook dekt – kan niet zomaar van de historische bemiddeling worden losgekoppeld. Wanneer we een zicht willen krijgen op participatie of participanten, kunnen we dat niet zonder

de vormen van erfgoedpresentaties in overweging te nemen. Die stelling wordt onder meer onderbouwd door de wetenschap van een bijzonder breed en heterogeen veld. Wie is immers dé erfgoedparticipant? Het bonte gezelschap van museumbezoekers, leden van heemkundige kringen, stamboomkwekers, erfgoeddagpassanten, fervente liefhebbers van historische televisieprogramma’s, et cetera valt nu eenmaal ietwat moeilijker te vatten dan pakweg de bezoeker van professioneel theater of het publiek van de musea voor schone kunsten. Een typologie – die altijd een vereenvoudiging van de werkelijkheid is – dringt zich met andere woorden op om het besproken terrein hanteerbaar te maken. Door daarin erfgoedpresentatie en -participatie te koppelen kunnen we tegelijkertijd wijzen op tendensen binnen de huidige erfgoedsector.

Kleine chronotopie van erfgoedland

Cultureel erfgoed ‘verschijnt’ niet zomaar aan de participant. Wat als erfgoed wordt gepercipieerd, wordt hem of haar aangeboden als een artefact, gebeurtenis, ... van enig historisch belang. De bemiddelaar maakt uit wat goed of slecht is om te erven. Hij of zij vormt als het ware het notariaat van het maatschappelijk geheugen.

Het werk van zowel de historicus als eender welke erfgoedbemiddelaar kan dan ook altijd als een hiërarchiseringsarbeid worden geobserveerd. Terzijde dient opgemerkt dat eveneens de overheid een belangrijke rol als intermediair in deze symbolische ladderpolitiek kan spelen. Het nog niet zolang geleden gestemde topstukkende decreet wijst bijvoorbeeld letterlijk op een actief hiërarchiseringswerk tussen goede en slechte, historisch relevante en minder relevante, ... artefacten. De bezigheden van al dan niet gesubsidieerde geschiedenisbemiddelaars, of misschien ook wel van al dan niet geofficialiseerde geheugenwerkers, schalen alvast in wat de moeite waard is uit het verleden, wat historische of eventueel actuele relevantie heeft. Dat laatste treffen we overigens wel vaker aan als argument in tentoonstellingscatalogi, de presentatie van archiefwerkingen, de introductie van historische documentaires, et cetera. Wat van belang is uit het verleden, wordt door de agenda van vandaag bepaald. Op de consequenties van die actualisering of novellisering van historische gebeurtenissen komen we later nog terug. Van belang is dat het verleden via bemiddeling in scène wordt gezet met de dramaturgische middelen van vandaag. Twee centrale ordeningsprincipes daarbij heten tijd en ruimte. Dat is niet zo verwonderlijk gezien beide begrippen de belangrijkste coördinaten vormen voor de menselijke ervaring sedert de moderniteit (zie bijvoorbeeld Walter Benjamin, (1917-1918) 1996). Zowel de perceptie van het verleden als van alledaagse gebeurtenissen worden binnen een spatio-temporeel raster betekend. Daarin verschilt perceptie nu net van receptie. Terwijl de laatste notie refereert aan een passief ontvangen van verschijnselen, wijst de eerste op een actieve ervaring: een actor observeert met een kijkraster dat hem werd aangeleerd of waarbinnen hij werd gesocialiseerd. Dat geldt ook voor de zogenaamde 'gepassioneerde kijker' die zich door de presentatie van een historische gebeurtenis 'blind' laat meesleuren of overweldigen. De relatie tussen een subject en een object; de kijker, lezer, luisteraar, ... en de erfgoedpresentatie bestaat immers uit een dubbele synchrone beweging van actieve passie en passieve actie. De Franse socioloog Antione Hennion omschrijft die beweging voor de omgang met muziek (1993, Gomart en Hennion, 1999). Wij trekken de redenering door naar het gehele erfgoedveld. De participant moet immers in min-

dere of meerdere mate op een actieve manier allerehande vaardigheden ontwikkelen, vooraleer hij of zij passief kan genieten, begrijpen, leren, ... Ons punt is nu dat de manier waarop iets wordt aangeboden, de ontwikkeling van actieve vaardigheden mee kan ontwikkelen. De omgang met erfgoed kan in dat opzicht worden omschreven als een subtiele verwevenheid tussen manipulatie en gemanipuleerd worden. De participant ontwikkelt vaardigheden, praktijken, een vocabularium, ... om zich uiteindelijk door het getoonde te laten overmeesteren. Dé erfgoedervaring is dan ook het resultaat van reflexief handelen en tegelijkertijd onreflexief ondergaan. Observaties in het Huis van Alijn, een museum voor stedelijke volkscultuur te Gent, maakten duidelijk dat deze dubbele beweging tussen actief en passief tijdens het museumbezoek kan worden geconstitueerd. Aangelegd filmmateriaal demonstreert hoe participanten vertragen, stilstaan wanneer ze bepaalde artefacten herkennen, of wanneer een historische context – eventueel door de suppoosten – wordt aangeboden. Ook een kamer waarin de museumbezoeker zelf het oorspronkelijk gebruik van objecten kan identificeren, verscherpt de blik. Het is juist de afwisseling tussen passief kijken en (in bijvoorbeeld de identificatiekamer) actief interpreteren, die eveneens het gebruik van het gehele museum intensifieert. Ook objecten in de kast – en die zijn er nog nauwelijks in het Huis van Alijn – worden bijvoorbeeld door de passage van de identificatiekamer nauwkeuriger onder de loep genomen. Er bestaan met andere woorden erfgoedensceneringen die de kijker tot een actieve participant herarticuleren, hij of zij gaat zelf mee construeren. Of zoals Gomart en Hennion het stellen: "... a sculpture exhibit, does not bring together already existing objects, subjects and social groupings – rather, this is a conjunctural event in which the relevant objects, subjects, and social groupings are co-produced" (Gomart en Hennion, 1999, p. 228).

Zonder zo een actieve blik wordt er nauwelijks iets ervaren of geobserveerd. De ontwikkeling van kijk-, luister-, ... vaardigheden genereren een interpretatieraster waarmee de omgeving wordt geïnterpreteerd. Erfgoedpresentaties kunnen voortdurend inspelen op dat raster, en ze kunnen het zelfs proberen te verleggen. Toch is de kneedbaarheid van zo een frame relatief beperkt. Voor de socioloog is het immers evident dat de bril waar-

mee de realiteit wordt bekeken in grote mate door sociale achtergrondkenmerken, zoals opvoeding, scholing, ... wordt geconstrueerd – kortweg door alles wat Pierre Bourdieu (1979) primaire en secundaire socialisatie noemt. De sociologen Gordon Fyfe en Max Ross vertrokken met die premissen bij hun onderzoek naar museumpublicen (1996). Via diepte-interviews kwamen ze er onder meer achter dat het interpretatieve referentiekader van het publiek van een cultuurhistorisch museum nogal verschilt van dat van een museum voor hedendaagse kunst. Bij de eerste onderzoeksgroep stelden ze vast dat men hoofdzakelijk op zoek gaat naar de locatie van zijn eigen bestaan binnen een ruimtelijk en temporeel kader. Tentoonstellingen in het cultuurhistorisch museum dienen daarbij als handig leesraster om de lokale inbedding van het publiek te bevestigen. De vrijwillige bezoekers van regionale of stedelijke cultuurhistorische musea zouden dan ook vooral gericht zijn op de lokale geschiedenissen en de gebeurtenissen in hun plaatselijke gemeenschap. De grenzen van het eigen territorium worden daarbij zelden overschreden. Tegenover deze groep plaatsen Fyfe en Ross de zogenaamde kosmopoliet: de man of vrouw die op de wereld is gericht. De internationale aanpak van een museum voor hedendaagse kunst zou beter bij dit publieksegment aansluiten. Hun vertrouwd spatio-temporeel kijkraaster wordt namelijk door de internationale context van de kunstinstelling bevestigd. De bezoeker van hedendaagse kunst zou immers door zijn of haar opvoeding, opleiding of beroep sowieso met een mondiale bril naar de wereld kijken, zo luidt het (Fyfe en Ross, 1996, vgl. Gielen, 2000). De internationale zakenreiziger is inderdaad soms ook een fervent bezoeker van hedendaagse-kunstevenementen overal ter wereld, en hij is in sommige gevallen zelfs een gedreven verzamelaar, dat leerde alvast eigen onderzoek (zie Gielen, 2003; Gielen en Laermans, 2004).

Het merendeel van het participatieonderzoek gaat uit van bovenstaande premissen, met name dat er een causaal verband bestaat tussen sociale

achtergrondvariabelen en cultuurparticipatie. Of met onze woorden: het observatieraster van de participant ligt al in grote mate vast. An sich valt op dergelijke studies weinig aan te merken, ze leveren immers belangrijke inzichten in participatiepatronen. De eerder aangestipte relatie tussen enerzijds participatiemodi en anderzijds wat en vooral hoe iets wordt gepresenteerd, komt bij dergelijke studies echter zelden in beeld. Daardoor is dit soort onderzoek op sommige vlakken door evoluties op het terrein zelf ingehaald. Verschillende erfgoedinstellingen ensceneren het

De vrijwillige bezoekers van regionale of stedelijke cultuurhistorische musea zouden dan ook vooral gericht zijn op de lokale geschiedenissen en de gebeurtenissen in hun plaatselijke gemeenschap.

verleden bijvoorbeeld met allerhande cross-overtchnieken waarbij zogenaamde hoge en lage cultuur, internationale en lokale referentiekaders, et cetera elkaar kruisen. We denken alweer aan het Huis van Alijn waar de hulp van hedendaagse beeldende kunstenaars, striptekenaars, dichters, schrijvers, et cetera wordt ingeroepen om de volkscultuur van een stad te vertellen. Dergelijke geësthetiseerde presentaties doen alvast een ander publiek vermoeden. De bezoeker wordt toch op zijn minst op een andere manier

benaderd of in ons jargon, men spreekt hem of haar op andere rastermogelijkheden aan.

Het lijkt op zijn minst noodzakelijk om ons beeld van de participant verder te nuanceren. Dat betekent ook dat we ons spatio-temporeel raster moeten verfijnen. De notie *chronotopie* van Mikhail Bakhtin kan ons daarbij enigszins helpen. De Russische literatuurtheoreticus gebruikt het concept in zijn post mortem verschenen *novellestudie* om verschillende samenhangen tussen tijd en ruimte in het literaire genre te ontwarren (1975). Beide dimensies worden in het neologisme als symmetrisch en absoluut interdependent beschouwd. Tijd- en ruimtebeleving hangen onvoorwaardelijk samen en we moeten ze – althans vanuit theoretisch oogpunt – als gelijkwaardige analytische begrippen hanteren. Ze vormen het observatieraster waarmee we culturele producten – bij Bakhtin was dat hoofdzakelijk literatuur of nog preciezer de *novelle* – aan de culturele context kunnen lateren waarbinnen ze zowel worden geproduceerd als gepercipieerd.

Het bovenstaande klinkt misschien allemaal nogal abstract, maar de zaak wordt concreet wanneer we een voorbeeld geven. Het museum *In Flanders Fields* vertelt het verhaal van de Eerste Wereldoorlog (1914-1918 - tijd) in Ieper (plaats). Beide ingrediënten vormen de centrale tijd-ruimte-coördinaten van de encenering. Toch worden daarnaast nog andere chronotopieën aangereikt. Zo krijgt de bezoeker bij de ingang van het museum een kaartje met de naam van iemand die tijdens WO I in Ieper op een of andere manier een rol speelde. Door het kaartje in verschillende computers – chronologisch opgesteld op het museumparcours – in te brengen, krijgt de bezoeker biografische informatie over ‘zijn’ personage. Die chronotopie verloopt volgens andere tijds- en ruimtetelecoördinaten dan het eerder vermelde raster. Het leven dat verteld wordt, vangt meestal voor de tragische gebeurtenis aan en loopt – indien de betrokkene niet sneuvelt – erna eveneens verder. Bovendien kan het te volgen personage van elders komen en maar tijdelijk in de westhoek verblijven om nadien weer op andere locaties op te duiken. Het biografische verhaal verloopt met andere woorden volgens een andere chronotopie dan de factische historische gegevens: 1914-1918, Ieper. Verder doet *In Flanders Fields* geregeld beroep op hedendaagse kunstenaars om de gebeurtenissen van de aanvang van de twintigste eeuw te (her)interpreteren. Dat leidt veelal tot artistieke presentaties die op bepaalde universele themata wijzen, bijvoorbeeld ‘dat oorlog iets van alle tijden is’, ‘het menselijk drama’, ... Dat is meteen ook de boodschap die we op het einde van het parcours van *In Flanders Fields* meekrijgen: de eerste moderne oorlog was niet het einde, maar het begin van vele nieuwe oorlogsvoeringen. Bovendien kunnen we uit de tragische gebeurtenis lessen trekken voor het heden. Met de laatste suggestie werpt het Iepers museum zich in feite op als pleiter voor de vrede. De coördinaten van tijd en ruimte waarop het laatste verhaal wordt verteld, zijn niet meer tijds- en plaatsgebonden. Oorlog is immers van alle tijden en het is een universeel verwerpelijk gebeuren. Dat universalisme krijgt soms de bovendien in het museum. De participant die in de economische en politieke aanloop van WO I is geïnteresseerd, moet *In Flanders Fields* immers aardig zoeken. Zowel de politieke situatie in bijvoorbeeld Duitsland of de

economische conjunctuur in Europa sneeuwen onder in de universalistische vredesboodschap van het museum. Een ruimere chronotopie ontbreekt met andere woorden, waardoor de wereldoorlog iets krijgt van een natuurramp die ons a-conditioneel boven het hoofd hangt. Dat suggereert overigens al een citaat bij de ingang van het museum ...

In de museale encenering van één historische gebeurtenis detecteerden we dus op zijn minst drie verschillende chronotopieën, terwijl een andere dan weer in de dramaturgie verdwijnt. Van belang is nu dat de participant aanknopingspunten vindt met één of meerdere ervan. Of net omgekeerd, dat hij of zij door de afwezigheid van een specifiek spatio-temporeel presentatieraster het bezoek betekenisloos aan zich laat voorbijgaan. Zowel sociale achtergrondkenmerken als de encenering zelf maken of de bezoeker door die ene of een andere chronotopie wordt aangesproken. Daarenboven kan de intelligente erfgoedwerker met uiteenlopende ruimtelijk-temporele kaders spelen: hij of zij kan ze in elkaar laten overlopen of ze tijdelijk laten samen wandelen waarna hun wegen weer scheiden. Het is dan aan de bezoeker om bepaalde coördinaten te volgen en andere niet, of om eventueel terugkoppelingen te maken en zelf tijd-en-ruimteenenceneringen te combineren. Van belang is echter dat dé participant als monoliet niet bestaat. Zo zal de historicus met een ander verwachtingspatroon naar *In Flanders Fields* stappen dan pakweg de zoon of dochter van een oudstrijder die er in 1917 in de modder stond. Het is nu net deze genuanceerde of ook wel ‘gelaagde’ visie op de erfgoedparticipant die onze aandacht verdient. De manier waarop bezoekers en deelnemers aan allerhande erfgoedactiviteiten het gepresenteerde op een particuliere manier toe-eigenen en daarmee eventueel een eigen identiteit bricoleren, lijkt ons een interessante kwestie.

‘Lokaliteit’

We herhalen het nogmaals: binnen de net vermelde opzet vallen presentatiemodi niet zomaar van perceptievormen los te koppelen. De Bakhtinaanse notie van de chronotopie hielp ons tot nog toe op weg om mogelijke verbindingen tussen beide te observeren. We kunnen de twee dimensies die het concept omvat nu verder diffe-

rentiëren. Zo bestaan er verschillende opvattingen over tijd en ruimte, en ze kunnen vooral op nogal wat uiteenlopende manieren worden beleefd. Een tijdsopvatting die bijvoorbeeld binnen de erfgoedsector bijzonder relevant is omdat ze zeker in het Westen voor decennia de heersende chronotopie bepaalde, is de lineaire tijd. Geschiedenis wordt voorgesteld als een chronologische opeenvolging van gebeurtenissen die duidelijk op een tijdsas te plaatsen zijn. De klassieke historische wetenschap maakt nog steeds gebruik van deze tijdsdimensie. Denk bijvoorbeeld



*Een tijdsopvatting die
bijvoorbeeld binnen de
erfgoedsector bijzonder
relevant is omdat ze zeker in
het Westen voor decennia de
heersende chronotopie
bepaalde, is de lineaire tijd.*

aan de as van oertijd tot heden die haast in ieder klaslokaal van de lagere school aan de muur is gekleefd. Maar niet alleen de schoolse les, ook heel wat museale parcours nemen een lineaire tijd als handige gids. De eerste zaal begint dan stevast met periode x en we eindigen zoveel jaar of decennia later bij artefacten uit periode x+1. Het verleden is haast thematisch overzichtelijk in vakjes opgedeeld. Van belang is dat een dergelijke encensering ons op een bepaalde manier geschiedenis laat ervaren. Het verleden is vooral voltooid verleden tijd, dat wil zeggen: het gaat om een afgesloten periode waarvan het verhaal vaststaat. De geschiedenis *wie es eigentlich gewesen* is, is gekend en dringt niet meer door tot het heden, laat staan dat het heden nog zou kunnen ingrijpen op dat verleden. De chronologische vertelling claimt dus een absoluut verleden dat in feite monochroon is. Een dergelijke encensering verdraagt met moeite een persoonlijk standpunt of een particuliere visie. Je kan het verleden niet aanraken, het is onpersoonlijk en sacrosanct. Historische gebeurtenissen of helden krijgen net hun belang of grandeur doordat ze tot de geschiedenis behoren. De tautologie wil dat het verleden zelf de bron van hun 'authentieke' realiteit of waarde is. Deze geschiedenisvertelling werkt volgens het mechanisme van de *memorial*: de vertelde historie is tegelijkertijd *gedenkenswaardig* of geconsecreerd. De Amerikaanse performancewetenschapster Barbara Kirshenblatt-Gimblett noemt dergelijke encensering ook wel *in-context displays*. Objecten worden in een discursief regiem geloodst waarbij niet zozeer hun eigen performativiteit, esthetische waarde of zeggingskracht

er toe doet. Artefacten worden slechts ge(re)animeerd door het verhaal waarin ze worden gebracht of de historische kennis die erover wordt vrijgegeven. Het getoonde is met andere woorden slechts een illustratie van het opgezette discours (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 3). In een absolute historische presentatie valt wat men te kennen geeft over artefacten bovendien als de enige 'ware' interpretatie te nemen. Het model gaat van het klassieke communicatieschema uit waarin de boodschap geruisloos van zender naar ontvanger geleidt. Het veronderstelt dat de participant nauwelijks actief interpreteert, dat wil ook zeggen niet transmuteert of de dingen naar zijn hand zet. Hij of zij maakt al helemaal geen deel uit van de geschiedenis of de geografische setting waarin de gebeurtenis zich afspeelt. Dergelijke encensering heeft als bijzonder voordeel dat ze een helder verhaal opdist dat de kijker een stevige houvast biedt. Daarenboven kan ze weinig tot de verbeelding sprekende objecten toch een zinvol kader bieden.

De performativiteit ligt – zoals eerder gesteld – immers buiten de artefacten, ze krijgen pas leven binnen hun discursieve setting. Bovendien ontleenen ze hun historisch gewicht aan de plaats waar ze getoond worden (veelal het museum) en aan de kenners of experts die hen omringen. Het succes van de chronologische verhaallijn verklaren, vraagt een onderzoek op zich. Eén zaak lijkt weliswaar overtuigend: binnen het idee van causaliteit en chronologische opeenvolging worden we al van kleins af aan gesocialiseerd. Het bovenstaande voorbeeld van de tijdsas in het klaslokaal is daar een stille getuige van. De monochrome vertelling heeft alvast een belangrijke pedagogische en educatieve waarde.

Het zorgvuldige uitrollen van de tijd over een lineair pad loopt nu nogal eens hand in hand met een al even nauwgezette ruimte-opvatting. Historische avonturen wentelen zich af binnen scherp afgebakende plaatsen die lokaal traceerbaar zijn. Het verhaal van dat bondgenootschap tussen chronologie en geografie is ondertussen al te bekend. In de natiestaatomantiek werd de geschiedwetenschappelijke analyse, maar eveneens de volkskunde, al te graag binnen een geo-

politiek dispositief geïnstrumentaliseerd. Bodem en volk vloeien samen in een onontwarbare choreografie van de *Gemeinschaft*. Historische figuren of personages zijn geen toevallige residenten van een landgoed. Nee, het zijn *bewoners*, dat wil zeggen: ze leven in en *doorheen* hun omgeving én die geografische setting leeft doorheen de gemeenschap. De bodem geldt immers als de belangrijkste drager van de traditie en de geschiedenissen van zijn bewoners. Wegen, paden, bomen en gebouwen zijn de erfenis van voorvaders en/of de schakels die opeenvolgende generaties met elkaar verbinden. Het verleggen van een weg, het omhakken van een boom of het slopen van een gebouw betekent bijgevolg een aanslag op het verleden en meteen ook op de continuïteit van een gemeenschap. Hoewel deze chronotopie vandaag door het merendeel van historici en erfgoedwerkers niet meer echt serieus wordt genomen, valt moeilijk te ontkennen dat ze speelt op het sentiment van erfgoedliefhebbers. Het hoeft dan niet zozeer (meer) te gaan om een (geo)politieke inslag, maar tijd en lokaliteit worden wel nog vaak onvoorwaardelijk verbonden. Hoogoplopende discussies omtrent een centraal depot voor heemkundige kringen in Limburg, of de soms moeizame onderhandelingen van het Huis van Alijn voor bruiklenen van lokale musea indiceren dat. God en Klein Pierke – we alluderen hier op een gelijknamige tentoonstelling die het afgelopen jaar in het Gents museum plaatsvond – zijn weliswaar de authentieke auteurs van volkscultuur, maar ze zijn ook nogal gehecht aan hun lokale banden. En soms terecht, veel artefacten worden immers betekenisloze wezens wanneer ze uit de omgeving worden geplukt die hen nu net betekeniszwanger maakte. Het verbond tussen tijd en lokaliteit – vandaar ‘lokalitijd’ – genereert alvast een chronotopie die er toe doet voor erfgoedparticipanten en misschien nog het meest voor erfgoedactivisten. Ook wanneer men de schaal vergroot door geschiedenissen binnen de stad of de Vlaamse regio te ensceneren, blijft het spatio-temporeel raster voor vele historische zielen overeind. Dat de chronotopie in de laatste twee gevallen nogal eens voor commerciële (citymarketing) of politieke (natiestaatpolitiek – eventueel op een regio geschoeid) doeleinden werd en wordt uitgebuit, laten we hier maar even terzijde ...

‘Globalitijd’

De tegenpool van de geschetste ‘lokalitijd’ is de onvermijdelijke *global time*. Of we willen of niet, globalisering is het laatste decennium nu eenmaal *dé passe-partout* geworden voor – al dan niet gepopulariseerde – maatschappijanalyses. Het veelvuldig gebruik binnen verschillende contexten en betekenissen geeft de notie nogal eens het steriele karakter van een polyvalente zaal. De multifunctionele inzetbaarheid heeft het concept tamelijk kleurloos gemaakt. Het containerbegrip wordt dan ook veelal door een negatieve definitie bijeengehouden. Globalisering staat in die redenering voor een maatschappelijke verschuiving die wijst op het verlies van het lokale. *Roots* worden *roads*; authentieke landschappen, dorpsgezichten, stadspaleizen, et cetera verdampen tot niet-plaatsen zoals luchthavens, parkings, uniforme shopping malls en de onvermijdelijke MacDonaldis. Globalisering lijkt inderdaad nogal eens in de pas te lopen met dat polyvalente begrip uit de jaren zeventig, Amerikanisering, maar dat terzijde. Van belang is dat we op een tweede cruciale chronotopie stoten. Tijd- en ruimtebeleving grijpen immers op een andere manier in elkaar binnen een globale setting. De markeerders van de tijd claimen geen bodemgebonden authenticiteit, maar juist universaliteit. Het gaat om identieke knooppunten die zich wereldwijd verspreiden en daarmee *ogenblikkelijkheid* installeren. Het laatste tijdsconcept ontleen we aan de Engelse mobiliteitsocioloog John Urry. In *Sociology beyond societies* (2000) omschrijft hij de tijdsbeleving onder meer als het effect van snelle informatie- en communicatiemiddelen die ervoor zorgen dat gelijkaardige informatie zich haast simultaan over heel de aardkloot verbreiden. Technologische ontwikkelingen en hypervlotte vervoersmogelijkheden genereren binnen deze *space of flows* bovendien een onoverzichtelijke artefactenstoet tussen de meest uiteenlopende culturen. Daarmee weekt men de beschikbaarheid van culturele goederen los van hun ontginningsplaats. We moeten niet meer reizen om Pakistaans te eten, Chinese klederdracht aan te schaffen of om Afrikaanse maskers te bezichtigen. Daarenboven wordt ons spatio-temporeel interpretatieraster geüniformiseerd door een toenemende ‘modularisering’ van het onderwijs, trainingen, arbeid en vrije tijd.

De geijkte erfgoedensceneringen binnen deze chronotopie zijn alom gekend: Disneyland, Madurodam of – om een Belgisch voorbeeld te geven – Mini-Europe en het volledig gesimuleerd historisch decor rond het Brusselse Atomium. De rationaliteit van de historische chronologie ruimt er plaats voor een emotioneel beleefde ‘verledenheid’. Correcte data, juiste locaties en historische context doen er niet echt toe, alles draait immers om de directe ervaring van een verleden of *a touch of the past*. De tijd dient niet meer als (educatieve) organisator van de erfgoedervaring, maar als animator waarin men zich voor eventjes kan verliezen. Het feest, het evenement of de sensatie brengen de participant in een roes van verledenheid. Ver van de hoger geschetste monochronie simuleren dergelijke ensceneringen dat geschiedenis direct tastbaar wordt. Het is dan ook niet voor niets dat deze erfgoedpresentaties zich vaak bedienen van een bemiddeling die alle zintuigen aanspreekt. De afstandelijke wetenschappelijke blik wordt ingevuld voor of op zijn minst gecompenseerd met geuren, geluiden en vooral veel tactiele prikkels. De participant wordt letterlijk door (een simulacrum van) het verleden omsingeld.

Historisch toerisme en andere commerciële uitbatingsvormen worden vaak aangewezen als de oorzaak van dergelijke erfgoedensceneringen. Vandaar dat Disney nogal eens geldt als een gemakkelijke illustratie voor deze – in de woorden van de critici – ‘pervertering’ van het verleden. Toch moeten geschiedenis en economie niet per se een complot sluiten om tot de chronotopie te komen. De voorgeschiedenis van deze erfgoedenscenering berust immers niet direct op commerciële motieven. Diorama’s, stijkkamers en andere mimetische re-creaties van historische settings zijn namelijk welgekende voorbeelden van erfgoedensceneringen die eveneens aan de totale ervaring appelleren. Alweer Kirshenblatt-Gimblett noteerde die genese van de zogenaamde Disneyficatie in haar boek *Destination Culture* (1998). Daarin plaatst ze de eerder vermelde in context *displays* tegenover in-situ-ensceneringen als de privilegeerders van de ervaring ten koste van de historische kennis. Lang voor het bestaan van de computer simuleerden ze al een virtuele wereld. Het erfgoedeffect drijft op de ambiance van een reiservaring en op het plezier om een andere leefwereld binnen te dringen. De participant voelt zich een 19^e-eeuwse ontdekkingsreiziger die voor even in het leven van een ander mag

stappen. Het gevoel te kunnen reizen door de tijd zonder dat er werkelijk een teletijdschine bestaat, vormt de kern van de illusie in deze chronotopie. De mogelijkheid van ruimtelijke verplaatsingen wordt met tijdsreizen verward. Ondanks dat simulacrum kunnen we echter moeilijk ontkennen dat nogal wat ‘erfgoedparticipanten’ (tussen aanhalingstekens want we kunnen vaak vraagtekens plaatsen bij het historische statuut van dat erfgoed) zich door deze lokroep uit een verleden laten verleiden. Erfgoedbemiddelaars weten dat. Sommigen van hen spelen dan ook met de mogelijkheden van de totale ervaring om een ruimer publiek te lokken. Musea maken bijvoorbeeld gebruik van geuren, *soundscape*s tot zelfs heuse virtuele simulatiemachines. Laten we bovendien fijntjes opmerken dat onze eigen inventarisatie van een tweehonderdtal erfgoedprojecten in Vlaanderen uitwees dat ze zelden de historische periode vermelden waarop ze betrekking hebben (Vos, 2003). Ook een groot aandeel erfgoedbemiddelaars blijkt dus liever te spelen met een enigmatische verledenheid dan met een lucide verleden.

‘Glokalitijd’

Terwijl het verleden in de monochrome vertelling onbereikbaar is, simuleert een ‘globalitijd’ dat we probleemloos in de teletijdschine kunnen stappen. Ondanks het grote verschil in erfgoedervaring volgen beide ensceneringen echter dezelfde strategie. Alle twee ontkennen ze namelijk hun eigen bemiddelende rol tussen heden en verleden. Binnen de eerste chronotopie cijfert de expert, veelal de historicus, zijn eigen constructie-arbeid weg door de illusie op te wekken dat de historische feiten ‘voor zich spreken’. In het tweede spatio-temporeel kader verdringt de mimetische illusie dat het verleden wordt geënceneerd. De Simmeliaanse les over *mediëring* die we bij het begin van ons verhaal introduceerden, wordt door beide erfgoedensceneringen niet in acht genomen. Daarin verschilt nu niet onze laatste chronotopie. Het besef dat er verschillende lokaliteiten zijn, genereert eveneens het bewustzijn van pluriforme tijden. Iedere lokaliteit heeft met andere woorden zijn *eigentijd*. Let wel: die lokaliteiten kunnen een internationaal karakter hebben wanneer ze wereldwijd met andere lokaliteiten verbonden zijn. Van belang is echter dat slechts de verbinding een synchrone tijdsbeleving bepaalt. Zo kunnen de openingsuren van een enig café in een klein dorp het ritme van de

lokale gemeenschap bepalen. Die tijd verloopt echter anders voor de werknemers op de beursvloer in London, New York en Tokyo. Ondanks hun geografische afstand vertoeven de werknemers binnen dezelfde chronotopie. Maar ze verschilt dan wel weer aardig van die van de virtual community die naast de beursgebouwen in de respectievelijke steden gezellig met elkaar zit te chatten.

Het bewustzijn van een lappendeken van vele *eigentijden*, genereert nu net een andere kijk op het verleden. Ook de tijd van toen is immers polyfoon en verschillende erfgoedensceneringen kunnen telkens andere *time loops* naar boven halen. In tegenstelling tot de 'globalitijd' die uitgaat van een absoluut relativisme waarbij geschiedenis tot een enigmatische verledenheid wordt gereduceerd, genereert onze 'glokaltijd' het bewustzijn van diversiteit. Dat is tevens een geheel verschillende opvatting dan de eerste chronotopie waarbij de geschiedenis slechts door één absoluut principe wordt georganiseerd, met name de monochronie. 'Glokaltijd' installeert naast het realisme van de chronologische vertelling en het absoluut relativisme van de mimetische enscenering een relatief relativisme. Ze doet dat juist door te laten zien dat er vele beleefde verledens zijn, én dat de toegang tot zo een specifiek verleden afhankelijk is van de ontsluitingsinstrumenten die we daarvoor inzetten. De erfgoedbemiddelaar trekt dus zijn conclusies uit de Simmeliaanse les en zet zijn eigen rol te kijk. De enscenering van het verleden wordt met andere woorden als (een mogelijke) *enscenering* naar voren geschoven. Ze brengt zichzelf in beeld en is daardoor *reflexief*. Het gat tussen een historische gebeurtenis en de manier waarop men ze vandaag presenteert, wordt met andere woorden gedramatiseerd.

Het is de bovenstaande complexe erfgoedvertelling die we de 'novellisering' van het verleden noemen. Voor die notie lieten we ons nogmaals sterk inspireren door de inzichten van Mikhail Bakhtin. In zijn literatuuronderzoek plaatst hij met name de novelle tegenover het epische genre. Het avontuur wentelt zich in de laatste literaire discipline monochroon binnen een

absoluut onbereikbaar verleden af. De grote geschiedenis of die van de ongenaakbare held staat centraal. De novelle is daarentegen polyfoon, temporele coördinaten worden door elkaar geschud én – cruciaal voor ons betoog – er wordt een maximaal contact met het heden geënceneerd via een open einde. De vertelde gebeurtenis wordt verbonden met het heden waardoor een vitaal contact ontstaat met een onvoltooide, nog steeds evoluerende heden-

*So kunnen de openingsuren
van een enig café in een klein
dorp het ritme van de lokale
gemeenschap bepalen.*

daagse realiteit. Het open einde van het verleden zorgt voor een verbinding met het heden waardoor het literaire genre accentueert dat de historie nog niet afgelopen is. De 'novellisering' infecteert het verleden met andere woorden met een procesmatige spirit van oneindige onvoltooidheid. De tijd van toen wordt in het verlengde van een alledaagse *flow* van gebeurtenissen geplaatst. Door de verbinding met dat contingente alledaagse wordt ook het verleden ermee geïnjecteerd. Er is geen eerste woord meer net omdat het laatste nog niet is uitgesproken. Dat principe van de novelle zien we nu terugkomen in sommige erfgoedensceneringen. Het Huis van Alijn draagt bijvoorbeeld de bewuste ondertitel 'het museum van de dingen die (nooit) voorbij gaan'. Net die 'nooit' tussen haakjes symboliseert de attitude van een instelling die weifelend oscilleert tussen heden en verleden. Wanneer we hadden te maken met een museum van de dingen die voorbij gaan, vervielen we in de aloude chronologie van een afstandelijk verleden. Een museum van de dingen die nooit voorbij gaan, appelleert dan weer veeleer aan een verledenheid.

Door de novellisering van het verleden wordt de chronologische vertelling opengebroken. De afstand tussen het heden en de tijden van toen verdwijnt, niet doordat men probleemloos doorheen de tijd kan reizen, maar doordat de dag van vandaag in het verlengde van de geschiedenis of liever, van vele histories wordt gesteld. Ook de strategieën die erfgoedwerkers voor dergelijke ensceneringen gebruiken, vertonen gelijkenissen met de stijlkenmerken van een novelle. Enerzijds maken erfgoedwerkers gebruik van de esthetisering van het verleden, wat een vormelijke relati-

vering mogelijk maakt. Artefacten worden bijvoorbeeld niet meer (alleen) op de lijn van de tijd uitgezet, maar men houdt ook rekening met vormvereisten om objecten te combineren. Weeral in het Huis van Alijn gebeurt de opstelling in permanent overleg met een beeldende kunstenaar. Een esthetische inslag maakt immers veel meer configuraties mogelijk dan een louter monochrome vertelling. Artefacten worden net losgeweekt uit hun historicistisch korset door een formeel spel van ensceneringen. Daardoor wordt voor de participant ook de hoeveelheid interpretatiemogelijkheden verhoogd. Anderzijds wordt de afstand met het verleden door de lach verbroken. Die tweede strategie van de ironie, de parodie en de travestie halen de helden, goden en semi-goden uit een absoluut verleden van hun piëdestal. Een dergelijke aanpak ontdekten we bijvoorbeeld in het Museum van Hedendaagse Kunst te Antwerpen (MuHKA). In het werken met de vaste collectie worden jonge kunstenaars voor zogenaamde 'interventies' gevraagd. Genodigden mogen werken die ze relevant vinden uit de collectie selecteren en hen in de tentoonstellingsruimte inzetten, ze kunnen de collectie echter ook naar achter duwen en er hun eigen artistiek project tegenover stellen. Dat leidt dikwijls tot een soort visuele en speelse commentaar op museale stukken. Geconsacreerde kunstenaars uit het verleden worden van hun historische sokkel gehaald, maar tegelijkertijd betekent het oppikken een soort eerbetoon. Van belang is dat de lach, de ironie, de parodie en de travestie een ruimte van open bevraging mogelijk maken die historisch geconsacreerde kunstenaars en artefacten in een familiale nabijheid met artiesten van nu brengen. Dat leidt ze naar een 'angstloze' zone van observatie en onderzoek. Het genereert een algemeen gevoel dat 'er met het verleden mag worden geëxperimenteerd'. Het zijn net die socratische ironie en dialoog die een vrij onderzoek mogelijk maken, aldus Bakhtin. "Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity in European civilization" (Bakhtin, 2002: 23). De monoloog over het verleden wordt in het geschetste spel omgebogen tot een *dialogische* verbeelding. Met die notie wijst alweer Bakhtin op het besef dat iedere betekenis enkel maar kan worden gezien in verhouding met andere betekenissen. En, dat er een permanente interactie tussen die betekenissen plaatsvindt waardoor ze

ook doorheen de tijd transmuteren. In de dialoog wordt een woord, een discours, een cultuur of een geschiedenis gerelativeerd, 'gedepriiveerd' en tegelijkertijd relatief instabiel gemaakt. Let wel: die relativering betekent geen minimalisering, het gaat daarentegen om een 'in dialoog stellen' of letterlijk een 'relateren aan' ... Er ontstaat daardoor een bewustzijn van een voortdurende definitiestrijd over dezelfde dingen. De 'genovelliseerde' erfgoedenscenering gaat met respect voor historische feiten in dialoog met het verleden. Daarmee krijgt de erfgoedparticipant een bijzonder complexe chronotopie voorgeschoteld. Hem of haar wordt niet alleen een historische interpretatie opgedist, de interpretatie zelf zet zich in de enscenering te kijk. De historische enscenering wordt letterlijk als tijds- en plaatsafhankelijk gepresenteerd. Daaruit groeit het besef dat het verleden telkens opnieuw door een immer bewegend eeuwig heden wordt betekend.

Bibliografie

- Bakhtin, M.M. (1981), *The dialogic Imagination*. University of Texas Press: Austin.
- Benjamin, W. (1996), *Selected Writings. Volume 1: 1913-1926*, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Harvard University Press: Cambridge, Mass. and London.
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fyfe, G. And Ross, M. (1996), "Decoding the visitor's gaze: rethinking museum visiting" in: Macdonald, S. and Fyfe, G. (eds.), *Theorizing Museums*, Blackwell Publishers: Oxford and Malden.
- Gathercole, P. and Lowenthal, D. (eds.) (1990), *The politics of the past*. Routledge: London and New York.
- Gielen, P. (2000), *Kleine dramaturgie voor een artefactenstoet. Omtrent 'Gent Cultuurstad'*. Dienst Cultuur: Gent.
- Gomart, E. and Hennion, A. (1999), "A sociology of attachment: music amateurs, drug users" in: Law, J. and Hassard, J. (ed.), *Actor Network Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell, p. 220-247.
- Hennion, A. (1993), *La Passion musical. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998), *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.
- Laermans, R., Vos, I. en Gielen, P. (2003), "Erfgoedeffecten" in *Museumkatern*, 18, p. 44-48.
- Latour, B. (1994), *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Gennep.
- Lowenthal, D. (1998), *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press: Cambridge.

- Macdonald, S. (2003), "Museums, national, postnational and transcultural identities" in: *Museum and society*, 1(1): 1-16.
- Simmel, G. (1977 (1892, second edition 1905), *The Problems of the Philosophy of History. An Epistemological Essay*. The Free Press: New York.
- Thrift, N. (1996), *Spatial Formations*. Sage: London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Urry, J. (2000), *Sociology beyond Societies. Mobilities for the twenty-first century*. Routledge: London, New York.
- Vos, I. (2003), "Een exploratieve matrix van erfgoedinitiatieven" in: Laermans, R., Lievens, J. en Waeghe, H. (red.), *Cultuurkijker. Aanzetten voor cultuuronderzoek in Vlaanderen*. De Boeck: Antwerpen.