

Vlaanderen Culturele Nevelstad

Culturele infrastructuur in een horizontaal verstedelijkt landschap

‘Passaic center loomed like a dull adjective. Each “store” in it was an adjective unto the next, a chain of adjectives disguised as stores. (...) Actually, Passaic center was no center – it was instead a typical abyss or an ordinary void. What a great place for a gallery! Or maybe an “outdoor sculpture show” would pep that place up!’

Robert Smithson

In het essay *A Tour of the Monuments of Passaic* uit 1967 doet de kunstenaar Robert Smithson het relaas van een uitstap naar Passaic, een plaats in de banlieus van New Jersey.¹ Op lyrische wijze beschrijft Smithson het generieke karakter van het postindustriële landschap dat hij tijdens zijn ‘suburbane Odyssee’ tegenkomt. Passaic bezit geen pittoreske zichten, iconische bouwwerken of relictten van een glorieus verleden, maar een nevenschikking van plaatsen en dingen die wedijveren in saaiheid en onbenulligheid. De ‘grote gebeurtenissen’ van de geschiedenis zijn aan dit stuk suburbia voorbij gegaan. Een luisterrijke toekomst heeft het al evenmin. Het is volgens Smithson gedoemd te baden in een lethargisch heden. Je vindt er enkel nog ‘herinneringssporen van voorbijgestreefde toekomstplannen.’ De enige monumenten die Smithson in het ‘zero panorama’ van Passaic ontwaart, variëren van een verroeste stalen brug, een overjaarse baggerinstallatie, een zandbak, gutsende smeerpijpen tot een uitgestrekt asfalt parkeerplein. In vergelijking met de stedelijke densiteit van New York bestaat het perifere Passaic uit een nevenschikking van gapende leegtes. Het bezit geen centrum: dat is tegelijk onbezet en afwezig. Het brengt Smithson op ideeën. Het vacante centrum is een uitgelezen locatie voor een kunstgalerie. Beter nog, de ideale remedie tegen de levenloosheid is een openluchttonoonstelling.

Bouwen aan een cultureel imago

Aan het begin van de 21^{ste} eeuw klinkt Smithsons voorstel nog weinig ironisch. Wereldwijd wordt kunst – of cultuur in het algemeen – gehanteerd als glijmiddel voor de revitalisering van postindustriële steden. Om centra terug aantrekkelijk te maken, beroepen steden wereldwijd zich

niet langer op het industrieel of economisch potentieel. Hun kapitaal wordt steeds symbolischer. Willen ze renderen, hebben ze nood aan een specifiek imago of profiel, dat bij voorkeur cultureel, commercieel of recreatief van aard is. Sinds het begin van de jaren 1980 worden allerhande culturele programma's – infrastructuur en/of festiviteiten – aangewend om binnensteden nieuw leven in te blazen en het belabberd blazoën op te poetsen. Zo vinden veel culturele instellingen – musea voor beeldende kunst op kop – hun oorsprong in de overtuiging en de wens dat ze het imago van de stad kunnen opkrikken of vormgeven. Sinds de bouw van het Guggenheim Museum in Bilbao is de succesformule gekend: neem de beslissing om een nieuwe culturele instelling – bij voorkeur een museum voor hedendaagse kunst – te bouwen, zoek een strategische plek in de stad, organiseer een grootschalige architectuurwedstrijd onder de sterren aan het internationale architectuurfirment, en kies uiteindelijk voor het ontwerp met de meest iconische uitstraling. Een wedstrijd met een gesigneerd *landmark* als uitkomst, levert de nodige aandacht in zowel lokale, nationale als internationale pers, eventueel zelfs publieke controverse en achteraf ongetwijfeld de vooropgestelde toeristische dynamiek en het gewenste economisch rendement. Een prestigieus bouwproject plaatst een stad 'op de wereldkaart.' De kracht en impact van Gehry's gesculpteerde bouwwerk spreken ongetwijfeld bij veel stadsfunctionarissen tot de verbeelding. Gebouw en stad worden voortdurend met elkaar geïdentificeerd. Telkens als men spreekt over 'Bilbao', wordt het gebouw geïmpliceerd. Het gebouw alleen dient tegelijk als icoon, uithangbord en logo van de stad.

Gebouwen vormen niet de enige mogelijkheid om tanende stadscentra op te peppen. Sinds enkele jaren is er ook sprake van een toenemende 'festivalisering' van de stadsontwikkeling. Tijdelijke manifestaties als wereldtentoonstellingen, Olympische Spelen, voetbalkampioenschappen, en velerlei soorten cultuurfestivals bieden de mogelijkheid om gedurende een korte tijd en met een grote intensiteit het 'unieke aanbod' van een stad in de kijker te plaatsen. Dergelijke evenementen fungeren tegelijkertijd als hefboom voor de realisatie van ontbrekende stedelijke of culturele infrastructuur, gaande van een nieuwe metrolijn, sportstadion of station tot een museum, theater of concertzaal. Een architectuurwedstrijd zorgt ervoor dat het gehele bouwproces een plaats binnen de evenementenlogica krijgt. Een competitie is een gebeurtenis op zich. Een misnoegde deelnemer, een controversiële keuze van de jury of een geschandaliseerd 'volk' doen een wedstrijd vaak uitgroeien tot een ware happening die, lang voor het eigenlijke evenement van start gaat, met verve in de media wordt uitgesmeerd. De hetze omtrent de wedstrijd van het Brugse

Concertgebouw zit velen nog vers in het geheugen. Maar een beetje controversie is niet onvoordelig voor het feest dat op til is. Zo haalt men het nieuws en weet meteen ook iedereen dat er iets te gebeuren staat.²

De voorbije twee jaren werd het Vlaamse architectuurlandschap verrijkt door een opmerkelijk aantal projecten met een cultureel programma of met een cultureel evenement als aanleiding: het Modemuseum en het designcentrum de Winkelhaak te Antwerpen, het STUK in Leuven, de Beursschouwburg in Brussel, een tijdelijke brug naar aanleiding van Anno 02 in Kuurne van TV06, en de Concertzaal van Robbrecht & Daem, het paviljoen van Toyo Ito en de brug van Jürgen Conzett in het kader van Brugge 2002. Deze waaier aan projecten roept meerdere vragen op. Ze lijkt immers te insinueren dat ook Vlaanderen door een culturele bouwwoede wordt geteisterd. Maar is dat wel zo? Kunnen we spreken van een trend? Hebben wij wel traditie op vlak van het inzetten van culturele prestigeobjecten als jokers van de citymarketing? Hoe verhoudt België zich op vlak van culturele infrastructuur en dito festiviteiten ten opzichte van de ons omringende landen? Hebben we niet eerder met een angstvallige inhaalbeweging te maken?

Museumarchitectuur in Vlaanderen?

In België heeft nooit zoiets als een ‘museumboom’ plaatsgevonden. Integendeel, ‘museumvrees’ lijkt eerder van toepassing. In vergelijking met onze buurlanden, die gelden als koplopers in de museumhause, is de oogst eerder mager. Tot op heden is geen enkele Belgische stad de trotse bezitter van een belangwekkend museumgebouw van een bekende ‘museumarchitect’ als Alvaro Siza, Renzo Piano, Richard Meier, Frank Gehry of Hans Hollein. In *Hedendaagse architectuur in België* uit 1995 telt Geert Bekaert slechts vijf noemenswaardige musea: het Gallo-Romeins museum te Buzenol (Constantin Brodzki, 1960), het Museum voor Schelde en Leiestreek te Deinze (J. Van Den Bogaerde, J. Van Driessche en H. De Witte, 1981), het Museum te Mariemont (Roger Bastin, 1967), het Museum voor Moderne Kunst van Brussel (Roger Bastin, 1984) en het Gallo-Romeins Museum Tongeren (Alfredo De Gregorio en Michel Jaspers, 1994).³ Maar het betreft telkens geen architecturale hoogstandjes, laat staan projecten met internationale uitstraling. In België heeft men alle kansen gewoonweg laten liggen. Men zou de beleidsmakers en museumlieden er haast van verdenken dat ze zich wilden distantieren van het museale bouwspektakel. Waarom stak men anders op een strategische locatie als de Kunstberg een volledig

museum onder de grond en huisvestte men de drie musea voor hedendaagse kunst op een bedroevende wijze in bestaande panden – respectievelijk een warenhuis, een graansilo en een casino? In een vorig jaarboek omschreef Steven Jacobs de verbouwingen van het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te Oostende (F. Sohier en I. Morel, 1982 & 1990), het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (Michel Grandsard, 1987 & 1993) en het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst te Gent (Koen Van Nieuwenhuyse, 1999) terecht als een ‘potsierlijke sliert van architecturale freaks.’⁴ Vooraanstaande architecten uit eigen land waren trouwens voor museumopdrachten aangewezen op het buitenland. Robbrecht en Daem transformeerden een oud rangeerstation tot schouwplaats voor de uitmuntende collectie hedendaagse kunst van Hauser & Wirth te Sankt Gallen, ontwierpen de uitbreiding van Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam en tekenen de toekomstige uitbreiding van de Whitechapel Art Gallery in Londen; Stéphane Beel tekende voor de uitbreiding van het Centraal Museum te Utrecht. Deze laatste ontwierp ook de enige vermeldenswaardige nieuwkomer in eigen land: het monografisch museum voor Roger Raveel in diens geboortedorp Machelen aan de Leie. Hier tartte men opnieuw de internationale tendensen. Eindelijk besliste de Vlaamse Overheid om een nieuw en degelijk museum te bouwen, maar ter wille van het werk van slechts één kunstenaar en gelegen in een onooglijk dorp langs de Kortrijkse Steenweg, halfweg tussen Gent en Kortrijk; niet onmiddellijk een metropolitane omgeving. Machelen aan de Leie ligt ‘in de provincie’, op een boogscheut van Roeselare, Tielt en Oudenaarde. Zonder wagen valt het simpelweg niet te bereiken.

Het Raveel Museum ligt temidden van wat men ondertussen gemeenzaam de Vlaamse ‘nevelstad’ noemt. Deze term wordt sinds het begin van de jaren 1990 aangewend om de morfologische structuur van spreiding en fragmentatie en de horizontale verstedelijking van Vlaanderen te benoemen. Het klassieke onderscheid tussen centrum en periferie, tussen stad en platteland is door de verregaande decentralisering van het wonen en werken volledig vervaagd. Vlaanderen wordt bedekt door een mistige laag van uitgevlakte stedelijkheid die overal aanwezig is maar vrijwel nergens een centrum bezit. Vandaag vindt men zowel in oude stadskernen als in schuren stedelijke voorzieningen. De inzetbaarheid van de term nevelstad situeert zich echter op meerdere niveaus. Ook het socio-culturele landschap van Vlaanderen kent een nevelige geleding. *Sprawl* is in Vlaanderen niet louter een zaak van bebouwing, maar tevens van cultuur en cultuurbeleid. Het discursief potentieel van het begrip nevelstad tekent zich daarbij af op drie niveaus: in de reflectie

over het amalgaam van culturele instellingen, over de bijhorende infrastructuur én over het globaal beleid.

België, Vlaanderen enzovoort

De algehele versnippering van het culturele landschap valt in eerste instantie terug te brengen tot de federalisering of decentralisatie van het cultuurbeleid in België in 1971. Toen kregen de verschillende gemeenschappen bevoegdheid over een eigen cultureel beleid en financiële middelen. De gevolgen daarvan zijn nog steeds voelbaar in Brussel, waar maar liefst zes overheden de culturele plak zwaaien. Precies door het gebrek aan een overkoepelend cultuurbeleid is elk ‘Brussels’ – dus per definitie multi-communautair – project gedoemd om te mislukken.⁵ In Vlaanderen is de situatie al niet veel beter. Daar heeft het beleid van de meeste cultuurministers zich steeds laten kenmerken door het zoeken naar ‘verbreding.’ Zo kopte een campagne van de Vlaamse Overheid recentelijk nog dat ‘Cultuur een feest is voor iedereen’. Om zoveel mogelijk mensen actief cultuur te laten beleven, investeert de overheid in lokale initiatieven en instellingen. ‘Het hoeft niet altijd “cultuur met een grote C” te zijn,’ luidt de ondertitel. Dit credo herinnert onwillekeurig aan de ideologie achter een van de meest opmerkelijke culturele projecten uit het verleden, namelijk de massale bouw van culturele centra aan het eind van de jaren 1960. Nog voor de culturele autonomie in voege trad, voerde een groep sociologen een diepgaande studie naar de culturele infrastructuur in geheel Vlaanderen, dus niet enkel naar die in de grote steden. Ze kwamen daarbij onvermijdelijk tot de vaststelling dat deze quasi onbestaand was en vol tekortkomingen zat. Onder impuls van toenmalig Vlaams minister van Cultuur Van Mechelen werd een groots bouwprogramma voor een netwerk van culturele centra in kleine tot middelgrote steden opgestart. Cultuur moest dicht bij de mensen gebracht en – in navolging van de politiek, de economie en het onderwijs – gedemocratiseerd worden. In dit idioom van cultuurspreiding en de bijhorende uitbouw van het netwerk aan culturele centra tekende zich de vorming van de huidige nevelstad af. Na het vertrek van het wonen en het werken uit de kernsteden, initieerde het netwerk aan culturele centra de suburbanisering en uitwaaiing van het culturele leven.⁶

Het project van de culturele centra was de enige en laatste keer dat de overheid een ambitieuze culturele visie koppelde met een concrete investering in (nieuwe) infrastructuur. De operatie is daarom eens te meer kenschetsend voor het algemeen beleid van de Vlaamse Overheid. Dat heeft

zich nooit onderscheiden op vlak van coherentie. Mistige spreiding is wellicht beter van toepassing. Iedereen een beetje, sommigen iets meer, anderen dan weer iets minder. De bouw van het netwerk aan culturele centra gebeurde immers compleet onafhankelijk van het bestaande culturele netwerk, de zogenaamde cultuurpaleizen als de stedelijk theaters en musea. Zij representeerden een burgerlijke, asociale en elitaire cultuur en vielen uit de boot, terwijl vooral de museale infrastructuur altijd al aan de magere kant was geweest. In 1971 bestempelde een notoir museumfiguur als Karel Geirlandt de musea dan ook terecht als de ‘Cinderella’s’ van de culturele familie, zowel op vlak van middelen als infrastructuur.⁷ Het resultaat was dat Vlaanderen tot ver in de jaren 1980 heeft gekampt met een structureel tekort aan officiële tentoonstellingsruimten en de hedendaagse kunst zich noodgedwongen in de marge heeft afgespeeld. Alvorens instituten als het PMMK, het MUHKA en het SMAK een definitief en vooral eigen onderkomen genoten, leidden ze noodgedwongen een spookbestaan in andere panden, zelfs in andere steden. Tengevolge van politieke onwil en beleidsmatig getouwtrek doorstonden ze elk een lijdensweg van tijdelijke verblijfplaatsen, opeenvolgende verhuizingen en tevergeefse plannen voor ‘nieuwbouwen’. De drie uiteindelijke ‘verbouwingen’ waren trouwens eerder noodoplossingen dan het resultaat van uitgesproken beleidsbeslissingen. In Brussel ontbreekt het zelfs tot op heden aan een officiële instelling die een structureel engagement met de hedendaagse kunst op lange termijn garandeert. Een *Einzelgänger* als het Raveel Museum kan dus niet verdoezelen dat de balans van de artistieke infrastructuur in Vlaanderen tot op vandaag bijzonder schamel is.⁸ Het heeft lang geduurd vooraleer we volwaardige instituten hadden, laat staan equivalente gebouwen.

Twee uur breed of twee uur lang⁹

Precies vanwege dit structureel gebrek aan gedegen kunstinstellingen is de marginale geleding van de artistieke sector in Vlaanderen haar waarmerk geworden. Vlaanderen, en in extenso België, bevindt zich in het centrum van Europa, maar in de periferie van het mondiale kunstsysteem. In relatie tot metropolen als New York, Parijs of Londen was én is Vlaanderen nog steeds een artistiek suburbia. Het ontbreekt ons aan *major institutions* als het Museum of Modern Art, de Tate Gallery of het Centre Pompidou. Op de artistieke wereldkaart is het, naar Douglas Couplands beschrijving van België, niet meer dan ‘a drive-thru nation.’¹⁰ Veel schoon volk passeert hier regelmatig, maar het blijft gewoonlijk niet lang. In een Belgisch themanummer van het kunsttijdschrift *Studio International* uit 1974 koppelt Barbara Reise in het artikel “Incredible”

Belgium: Impressions' de status van België als artistiek suburbia aan het verdichte snelwegennet in ons land. Hiermee slaat ze tweemaal de nagel op de kop. Het autowegennet ligt aan de basis van de genese van de ruimtelijke nevelstad én vormt tegelijk de onmiskenbare bestending van de versnipperde geleding van het culturele landschap: het grote voordeel van de 'Trans-Europese snelwegen' is volgens Reise dat het mensen toelaat 'to pass through Belgium without stopping.'¹¹

Wanneer Reise toch in België halt hield, is ze vol lof over de 'social aesthetics' waarop ze vergast wordt. België kent een bourgondische reputatie ten gevolge van de vele excentrieke persoonlijkheden – kunstenaars, private verzamelaars, galeristen en curatoren – en onorthodoxe plaatsen. Het nevelige overheidsbeleid heeft een dynamisch artistiek klimaat *from bottom-up* nooit écht in de weg gestaan. De receptie van de moderne kunst in Vlaanderen heeft zich gewoonweg afgespeeld buiten de musea om. Vlaanderen – en de steden Brussel en Antwerpen in het bijzonder – staat tot ver in het buitenland gekend voor de bruisende artistieke scène en het levendig aanbod op vlak van de hedendaagse kunst. Wie het aanbod van naderbij analyseert, komt tot de vaststelling dat het in grote mate gekenmerkt wordt door een uitgebouwde particuliere sector, gevormd door een groot aantal privé-initiatieven van tijdelijke en wisselende aard.¹² Deze organisaties zijn waardevol, maar overstijgen zelden het alternatieve en improvisatorische karakter. Hun particuliere grondslag versterkt bovendien de hoedanigheid van het Vlaams cultureel landschap als 'nevelstad'. Er hangt over Vlaanderen voortdurend een mist van initiatieven, maar die vindt zelden een definitieve 'neerslag'. Allerlei organisaties parasiteren op instituties en gebouwen, maar installeren geen gedegen netwerk dat een lange termijnwerking garandeert. Ten gevolge van het wispelturig subsidiëringbeleid of de simpele reden dat curatoren lucratiever en bestaanszekerder horizons (in het buitenland) opzoeken, gebeurt het wel vaker dat buitenlandse kunstliefhebbers voor een gesloten deur of een verlaten pand komen te staan. Belangrijke spelers in het veld verdwijnen van de ene dag op de andere, met in hun kielzog de 'instelling' die ze hadden opgericht en uitgebouwd. Vaak wordt gesteld dat Vlaanderen, precies doordat het web aan plekken voortdurend wisselt en geen vaste vorm aanneemt, een spannende en dynamische artistieke situatie kent. Maar dat argument wordt al te vaak aangewend om te versluieren dat de overheid blijft ad hoc beslissingen nemen, zich niet structureel engageert en eigenlijk een beleid simuleert. Symptomatisch hiervoor is het alom verguisde Cultureel Ambassadeurschap dat midden de jaren negentig voor enige tijd werd ingevoerd. De culturele uitstraling van Vlaanderen werd geproduceerd door persoonlijkheden in plaats van door instellingen. De uitverkorenen kregen de

opdracht om in het buitenland het imago van een cultureel actief achterland hoog te houden, ook al ontbrak het op het thuisfront voor de ‘ambassadeurs’ in kwestie vaak aan een geëigende infrastructuur.

Miss Europe

Af en toe tracht men in eigen land de nevel te laten optrekken door met veel nadruk een stad in het cultureel voetlicht te plaatsen. Het is op zijn minst opmerkelijk te noemen dat in de relatief korte geschiedenis van een fenomeen als de Culturele Hoofdsteden van Europa maar liefst drie steden uit de ‘Vlaamse Ruit’ genomineerd werden: Antwerpen in 1993, Brussel in 2000 en Brugge in 2002. Ook al is Vlaanderen maar een voorschot groot, het viel reeds drie keer in de prijzen van de ‘stedelijke miss Europe verkiezingen.’ Er mag dan wel een structureel armoede aan infrastructuur heersen, aan feestelijkheden geen gebrek.¹³ Met bravoure zet men tentoonstellingen, recitals, openluchtconcerten, vuurwerkshows en andere spektakels op getouw. In de voorbije jaren waren onze steden in de ban van figuren als Kuifje, Rubens, Van Dyck, Keizer Karel of Jacques Brel, fenomenen als mode of design, of gebeurtenissen als de Gulden Sporenslag, het ontstaan van de Belgische Spoorwegen of de aanleg van de HST-lijn. Op zijn minst opmerkelijk is dat beeldende kunst bij al deze festiviteiten een prominente rol speelt. Altijd organiseert men wel een of andere kunsttentoonstelling die het feest of de aanleiding tot het festijn thematiseert. Men lijkt in onze contreien begiftigd met een ware cultus en expertise op het vlak van artistieke festiviteiten. Opmerkelijk genoeg vindt die ‘gave’ opnieuw zijn oorsprong in de nevelige geleding van de artistieke infrastructuur. Precies omdat er in Vlaamse steden, naar analogie van het vacante centrum van Passaic, geen gebouwen noch instituten voor beeldende kunst een ‘centrum’ hebben bezet, heeft men zich bekwaamd in de tweede optie die Smithson naar voren schoof: het organiseren van grootschalige artistieke evenementen. Vanwege de manifeste afwezigheid van een uitgebouwd institutioneel platform – het was een en al periferie – of het gebrek aan een hoogwaardig circuit van officiële musea of tentoonstellingsruimten, zagen tentoonstellingsmakers in Vlaanderen en Brussel zich verplicht ‘voor even’ en ‘op locatie’ te werken: op zolders, in kelders, in appartementen, in abdijen, in fabrieken, zelfs in kerken. Vlaanderen kent op dit vlak een ongemeen grote traditie, met de talrijke exploten van Jan Hoet en zijn Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent als de belangrijkste en tegelijk beruchtste exponent. Vanuit de achterkamers van het Museum voor Schone Kunsten trachtte Hoet zich door allerlei manifestaties in de stad en daarbuiten, vooralsnog een plaats én een gezicht voor zijn museum te

bewerkstelligen. ‘Chambres d’Amis’ (1986) vormt hiervan het onmiskenbare hoogtepunt. Tijdens deze tentoonstelling werd infrastructureel gemis behendig opgeladen met artistieke ambities én stedelijk chauvinisme. Jan Hoet wilde niet enkel een autonoom museum bevechten, maar tegelijk op nationaal en internationaal voor de stad Gent een artistieke status verwerven. Met de kunst in burgerhuizen werd de volledige stad te kijk gezet: haar straten, haar pleinen, en haar parken. ‘Chambres d’Amis’ was ongetwijfeld een trendsetter binnen de internationale politiek van citymarketing. Intussen heeft elke culturele festiviteit op zijn minst één kunsttentoonstelling in de publieke ruimte van de binnenstad geprogrammeerd, in de hoop dat de kunst(enaars) met plekgebonden prestaties de culturele specificiteit van de stad in de verf zetten. Artistieke of institutionele drijfveren hebben daarbij de duimen gelegd voor wereldlijker motivaties. De retoriek van het grensoverschrijdend gedrag of het beslechten van de museummuren dient enkel nog om de stadsruimte voor een aantal maanden via artistieke omweg op te fleuren en in de schijnwerpers te plaatsen. Na afloop van het schabouwelijke vervolg op ‘Chambres d’Amis’, de tentoonstelling ‘Over the Edges’ in ‘de kuip’ van Gent tijdens de zomer van 2000, pronkte men vooral met het groot aantal bezoekers en met de spectaculaire omzet van de binnenstedelijke middenstand. Ondertussen is de formule zo ingeburgerd dat zowat elke kleine tot middelgrote stad in Vlaanderen – van de Panne, Watou tot Borgloon, van Tielt, Grimbergen tot Zoersel – zijn eigen buiten- of wandeltentoonstelling heeft: in stadsparken, op verlaten industrieterreinen, op de zeedijk of zelfs in kappelletjes. Al deze tentoonstellingen en kunstevenementen leveren een overvolle zomeragenda op, maar maskeren dat er eigenlijk niet meer dan een artistiek platform wordt gesimuleerd. Er hangt niet meer dan een waas van artistieke activiteit over ons grondgebied, die onmiddellijk verdampt van zodra de respectievelijke shows zijn afgelopen. Zo wordt Watou elke zomer opnieuw uitgeroepen tot het centrum van poëzie en kunst. Voor de rest van het jaar valt er gewoonweg geen fluit te beleven. In de winter staan de stallen en de hoeves er even verlaten bij als de paviljoenen in de Giardini in Venetië.

Nothing really ends ¹⁴

De nominatie van Culturele Hoofdstad is bijzonder gegeerd door steden die niet onmiddellijk geboekstaafd staan als bruisende cultuurcentra. In Brugge 2002 heette het de stad ‘cultureel herwaarderen’, met andere woorden de stad bevrijden van de reputatie van een middeleeuws disney voor buitenlandse toeristen. Het Europees cultuurkroontje vormt de vrijgeleide om een

jaar lang bewust én gepermitteerd naast zijn schoenen lopen. Maar het wordt pas problematisch als men naderhand ‘hetzelfde élan’ wil aanhouden. Bij aanvang verkondigt elke intendant luidkeels dat het cultureel project niet eindigt van zodra het bewuste jaar is verstreken. Integendeel, het doel is een cultureel platform op lange termijn te installeren. Het daartoe meest geëigende medium is uiteraard architectuur: het laat ‘blijvende sporen’ na. Bovendien ‘verjongt’ hedendaagse architectuur een stad. Met spiksplinternieuwe gebouwen kan men een falend architectuurbeleid rechttrekken, of alvast de indruk geven dat ‘eraan gewerkt wordt’. Wanneer men bovendien architectuur inzet om ontbrekende stadsinfrastructuur te realiseren, wint men op alle terreinen. De stad krijgt er de concertzaal, de kunsthof of het museum bij dat het altijd al ontbeerde, terwijl simultaan het beeld van architecturale vernieuwing wordt uitgedragen. Het gevaar bestaat echter dat men, in het vuur van de voorbereiding, de feestelijkheden als maatstaf hanteert. Architectuur realiseer je niet van de ene dag op de andere, en geraak je vervolgens ook niet zomaar kwijt. Een feest daarentegen is een uitzonderingssituatie. Het schort het leven van alledag even op en kent een specifieke temporele en ruimtelijke logica: het vindt ergens plaats en het gaat voorbij. Na het feest neemt de routine terug over. Bij de opstelling van het bouwprogramma overschat men wel vaker de concrete culturele noden en gevoeligheden of de lokale capaciteiten en expertise. Achteraf ontbreekt het de programmatoren dan aan de nodige financiën om het instituut te beheren en uit te baten, aan een voldoende breed maatschappelijk draagvlak en dus aan een publiek om de ruimte te vullen. Voorbeelden zijn legio, gaande van de bestemmingsloosheid van de Millennium Dome in Londen tot de recente uitbatingperikelen van de Concertzaal in Brugge. Wat ben je met een spectaculaire koepelconstructie als je achteraf niet weet wat ermee aan te vangen, of wat met een concertzaal met 1200 zitjes als je na het openingsconcert zelden of nooit een bordje met ‘uitverkocht’ aan de deur kan hangen?

Vanwege de schaal, impact en prestige zijn dergelijke opdrachten zeer gegeerd door architecten. Met ‘grote gebouwen’ kunnen ze stedenbouwkundige uitspraken doen, een stempel drukken op het stadsbeeld en in het beste geval zelfs de skyline veranderen. Wanneer het instituut achteraf als misplaatst of overbodig wordt ervaren, deelt architectuur evenwel altijd mee in de klappen, ongeacht of het om een hoogstaand architectuurproject gaat of niet. Een gebouw geeft nu eenmaal gestalte aan de – al dan niet overspannen – ambities van de opdrachtgever. Het is dus aan de architecten om te beslissen of ze een kritische bevraging van de institutionele motivaties van de bouwheer tot hun ontwerptaak rekenen.

In Brugge werd de nominatie tot Culturele Hoofdstad aangewend als katalysator voor hedendaagse architectuur in de binnenstad. Met enkele kwaliteitsvolle eigentijdse bouwwerken wilde men het bestaande patrimonium verrijken en zo de reputatie van een nostalgisch en historiserend architectuurbeleid afwerpen. Er werd niet geopteerd voor de uitbouw van een theoretisch discours, maar voor het boeken van onmiddellijk resultaat ‘op het terrein’. De uitkomst van die ambitie is al bij al onevenwichtig. Naast de indrukwekkende concertzaal, die trouwens op bijzonder korte termijn werd klaargestoomd voor de start van Brugge 2002, ontwierp Toyo Ito een elegant ontvangstpaviljoen op de Burg, tekende Jürgen Conzett een ingenieuze voetgangersbrug over de Coupure en reorganiseerde West 8 samen met Poponcini & Lootens het Kanaaleiland. Volgens velen is er zowaar een ‘wonder geschied,’ terwijl Brugge zich volgens Vlaams Bouwmeester b0b Van Reeth ‘eindelijk’ op de architecturale wereldkaart heeft geplaatst.¹⁵ Maar de vraag is of dat wel zo’n grote verdienste is. Hebben deze projecten, ongeacht hun architecturale kwaliteiten en functionele inplanting, wel de gewenste koerswijziging in het denken over eigentijdse architectuur in Brugge tot stand gebracht? De drie paradepaardjes – de concertzaal, het paviljoen en de brug – vinden, het eerste door zijn schaal en de laatste twee door hun exceptionele karakter en status, geen aansluiting bij de courante bouwpraktijk in het Brugse stadscentrum. Tot op heden wordt die enerzijds gedomineerd door verbouwingen van rijwoningen en anderzijds geplaagd door een krampachtig facadisme. De drie projecten voegen zich bovendien naar de ondertussen geijkte evenementenlogica: ze zijn exceptioneel, bezitten een symbolische status, staan op bijzondere locaties, hebben een groot iconisch gehalte, en werden door sterarchitecten getekend. Het is dus maar de vraag of ze wel het gewenste effect op lange termijn zullen genereren. Doet een project als het Concertgebouw wel degelijk iets schuiven in Brugge? In welke mate slaagt het paviljoen van Ito erin om de starre fixatie op het beeld van de typische Brugse rijwoning te doorbreken? Een project dat daartoe een veel belangrijker bijdrage levert, ook al behoort het niet tot de verwezenlijkingen van Brugge 2000, is het woningcomplex het Pandreitje (Haverhals-Heylen). Deze ingenieuze stapeling van woningen met binnenhoven bewijst dat er in de Brugse binnenstad, trouwens op een steenworp van de Burg én zichtbaar vanuit de Halletoren, eigentijdse architectuur kan gerealiseerd worden die niet hervalt in een historische pastiche van de bakstenen trapgevel en rode dakpannen. Op de bevoegde stadsdiensten bewerkstelligt het wellicht eerder de beoogde mentaliteitswijziging dan de ‘folies’ – groot én klein – die naar aanleiding van Brugge 2002 werden gerealiseerd. Maar binnen de evenementenlogica

vormen woningen geen voor de hand liggende keuze. Een woning bevat geen uitzonderlijk programma, er valt dus weinig of geen prestige mee te halen, en indien er dan toch architecturaal spektakel valt te beleven, dan wringt dit vaak met de private bestemming. Een belangrijk precedent op dit vlak werd echter geleverd door het project *Blue Moon* in de zomer van 2001 in Groningen, waarvoor Toyo Ito nota bene het masterplan uitdacht. Groningen, qua schaal vergelijkbaar met Brugge, kent een boeiende traditie op vlak van manifestaties die de ontwikkeling van de stad en haar architectuur ter discussie stellen. Na een aantal edities waarbij internationale sterarchitecten als Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas en De Solà-Morales gevraagd werden om stadsmarkeringen, mobiele theaters (*A Star is Born*) of videopaviljoens (*What a Wonderful World*) te ontwerpen, werd voor de laatste editie besloten het roer om te gooien. Voor het project *Blue Moon* werd de centrifugale logica – zowel organisatorisch als infrastructureel – van het stadsfestival radicaal omgekeerd. De festiviteiten en respectievelijke feestarchitectuur kregen een plaats in de periferie, op een verlaten industrieterrein buiten de stad. Daarnaast kregen vijf architectenbureaus (Toyo Ito, Xaveer de Geyter, Foreign Office Architects, Space Group Architects en Tony Fretton) de opdracht een woning met een semi-publiek programma te ontwerpen voor vacante loten in de binnenstad.¹⁶ In het centrum werd er geen spectaculair evenement georganiseerd, daarvoor diende je naar de periferie af te zakken, terwijl in het stadscentrum een eerder integer architecturaal luik werd opgezet omtrent vindingrijke oplossingen voor de combinatie van wonen en stedelijke functies. Een dergelijk project zou in Brugge werkelijk grensverleggend en revolutionair geweest zijn. Het zou niet zo in het oog hebben gesprongen als de huidige realisaties, maar wellicht een structureler en alvast indringender impact hebben gehad op het – voornamelijk residentiële – stadsweefsel.

Maar goed, we mogen al bij al van geluk spreken dat men in Brugge, buiten de overschaalde concertzaal, geen nieuwe culturele programma's met bijhorende gebouwen heeft gerealiseerd. Ze hadden net zo goed een museum voor hedendaagse kunst kunnen stichten en bouwen. Dan was er een zoveelste klein en onvermijdelijk provinciaal museum bijgekomen op het minuscule grondgebied van Vlaanderen. Zowel cultureel-institutioneel als stedenbouwkundig-infrastructureel zou het de Vlaamse nevelstad met verve hebben bestendigd.

Wat nu?

Tot op heden wordt er in Vlaanderen met minimale middelen en ad hoc een cultuurbeleid gevoerd. De veelheid aan regelingen die momenteel op het veld van toepassing zijn, getuigen nauwelijks van een globale visie. Binnen de Vlaamse Gemeenschap zijn er zoveel verschillende beleidsactoren op evenveel verschillende overheidsniveaus met dezelfde beleidsmaterie werkzaam, dat er van onderlinge afstemming weinig of geen sprake is, laat staan van een integraal beleidsplan. Dit weerspiegelt zich in de gebrekkige staat en de bedroevend lage architecturale uitstraling van de culturele infrastructuur. Maar de vraag is of we over dit alles nog moeten blijven lamenteren. Zes edities naar het eerste 'klaagboek' van de architectuur in Vlaanderen dient zich misschien het ogenblik aan om het over een andere boeg te gooien. Valt er eer te halen uit een epitheton als 'Vlaanderen Culturele Nevelstad'?

In een recent rapport opgemaakt door het Centrum voor Cultuursociologie van de KULeuven in opdracht van het Initiatief Beeldende Kunst wordt de vraag gesteld welke richting Vlaanderen op cultureel vlak, en van de beeldende kunst in het bijzonder, in de toekomst kan inslaan.¹⁷ Wat moeten we doen met de huidige lappendeken aan musea, collecties, kunstenaars, curatoren, galleries, kunstenaarsinitiatieven, tijdschriften, private verzamelaars, foundations, enzovoort? Moeten we met z'n allen vooralsnog trachten het tij te keren, of valt de huidige situatie in ons voordeel te keren? Moeten we met andere woorden nog proberen een centrale positie in het internationale kunstlandschap in te nemen, of kunnen we berusten in onze huidige perifere positie? Valt er een manier te vinden waarop het statuut van *suburbia* en de hoedanigheid als 'nevelstad' van artistiek Vlaanderen valt te instrumentaliseren? Volgens de auteurs van het rapport, Pascal Gielen en Rudi Laermans, heeft het niet langer zin om het kunstgebeuren in Vlaanderen af te meten aan wat er in Londen of New York te gebeuren staat, en al helemaal niet om die wereldspelers tot ijkmaat te promoveren. Het komt er veeleer op aan om, met een welbewust paradoxale formulering, een 'centrumperifere positie' én 'identiteit' te ontwikkelen. Dit betekent niet dat de culturele nevelstad gehandhaafd dient te worden, maar veeleer een aantal van haar cruciale kenmerken 'neerslag' te doen vinden, zowel op vlak van globaal beleid, het amalgaam aan instellingen als de bijhorende infrastructuur. We moeten niet langer trachten op vlak van instituties en evenementen met de bekende kunstmetropolen te concurreren. Dat we in Vlaanderen geen Tate Modern, Museum of Modern Art of Centre Pompidou hebben, is misschien jammer, maar daar moet niet langer over gezanikt worden. Het feitelijk gegeven dat

Vlaanderen in het ‘centrum van Europa’ maar in de ‘periferie van het mondiale kunstsysteem’ ligt, zet rudimentair de bakens uit voor een ander en misschien veel interessanter denkkader. Gielen en Laermans opperen dat Vlaanderen niet langer het verlangen en de ambitie moet koesteren om ooit nog tot een centrum van de hedendaagse kunstwereld uit te groeien. De disparate hoedanigheid van het Vlaamse artistieke landschap kan uitgebuit worden, maar enkel als de regio in haar totaliteit zich opwerpt als transitzone en residentieel plateau. Het wordt tijd dat we Reise’s inzicht dat het wegennet de belangrijkste verdienste van België uitmaakt in ons eigen voordeel keren. We moeten ervoor zorgen dat de interessante figuren die Vlaanderen doorkruisen, morgen wél stoppen en hun reis voor korte of lange duur opschorten. Maar daartoe moeten er redenen en voorzieningen geboden worden die het verblijf onderscheiden van de start- en eindbestemming. Dit betekent eerst en vooral een grondige mentaliteitswijziging op beleidsniveau. De beslissing om Vlaanderen op artistiek vlak als nevelstad te consolideren, vergt dat er navenant geprogrammeerd wordt. Het centrum blijft vacant en wordt niet langer door *major institutions* bepaald. Grote evenementen en manifestaties verliezen eveneens aan belang, want, zoals Smithson stelde over Passaic: ‘(...) the suburbs exist (...) without the “big events” of history’.¹⁸ De nadruk komt te liggen op minder spectaculaire zaken als het installeren en valoriseren van discoursvorming, studie en onderzoek. In plaats van mee te dingen in de *ratrace* van tentoonstellingsevenementen en blockbusters, kan Vlaanderen zich profileren als een plek waar het helse ritme van het kunstbedrijf even wordt opgeschort.

Het is van belang dat er evenzeer binnen de andere sectoren van het culturele landschap, zoals dans, theater en muziek, wordt onderzocht én beslist in welke mate de nevelige geleiding ervan kan uitgebuit worden. Ook daar is er nood aan een coherent visie op het beleid in de toekomst, zowel op institutioneel als infrastructureel vlak. Stel dat alle culturele actoren zich scharen achter de keuze voor een positie en identiteit van Vlaanderen als Culturele Nevelstad, dan heeft dit aanzienlijke gevolgen voor de architectuurpraktijk- en productie. Zo missen we ook in de toekomst de boot van de culturele prestigeprojecten. Maar de vraag is of we daarmee zoveel missen. Betekent de keuze dat er in Vlaanderen geen grote culturele gebouwen meer zullen opgetrokken worden ontegensprekelijk een verlies voor de architectuurproductie? Wellicht moeten we anders over de rol van architectuur binnen het culturele landschap (leren) denken.

Vlaanderen is alvast het duidelijkste bewijs dat architectuur binnen het cultuurbeleid steeds aan zet is én op het spel staat.

Wouter Davidts

Noten

¹ Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)*, in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 68-74.

² Bovendien worden wedstrijden meermaals aangewend om de, vaak nog onzekere, bouw te legitimeren, de politieke wil te mobiliseren of zelfs het maatschappelijk draagvlak te genereren. Organisatoren hopen nu eenmaal steeds dat, zodra een project een concrete gedaante heeft aangenomen, ijdelheid en verlangen de overhand nemen en overslaan in de wil tot realisatie. Vaak worden er grote budgetten voor een wedstrijd uitgetrokken, terwijl het budget om de instelling te bouwen én nadien te laten draaien, allerm minst verzekerd zijn. Deze strategie is in ons land bijzonder populair, getuige de wedstrijd voor het nieuwe KunstenForum De Krook in Gent. Ondanks het feit dat de minister vond dat ‘het dossier van het Forum nog niet rijp is voor een definitieve beslissing’ en ‘de aanzet interessant’ is ‘maar het project nog niet voldragen,’ werd er toch een budget van een half miljoen Euro toegekend voor een internationale architectuurwedstrijd (*Beleidsnota Culturele Infrastructuur 2002-2004*, pp. 5-6). Aan die wedstrijd nemen Rem Koolhaas, Toyo Ito, Claus & Kaan, Samyn & Partners en Neutelings-Riedijk deel. Deze laatste moet nochtans de nadelen van dit scenario goed kennen, daar het ook gehanteerd werd voor de wedstrijd voor het Museum aan de Stroom of MAS in Antwerpen. De realisatie van het ontwerp van Neutelings-Riedijk, dat reeds in 2000 tot laureaat van de eindfase werd uitgeroepen, laat om tal van redenen – vooral budgettaire en organisatorische – nog steeds op zich wachten.

³ Geert Bekaert, *Hedendaagse architectuur in België*, Tielt, Lannoo, 1995, p. 57. Ondertussen dient deze lijst wel aangevuld te worden met het Modemuseum (Marie-José Van Hee, 2002) te Antwerpen en het MAC’s (Pierre Hebbelinck, 2002) in Le Grand Hornu. Een doorslag van de opeenvolgende Jaarboeken Architectuur levert een al even magere lijst. De enige musea die erin zijn opgenomen zijn het Stedelijk Modemuseum Hasselt (Simoni, 1995) en het Raveel Museum te Machelen (Stéphane Beel, 1999). Een opmerkelijke ‘laureaat’ is de renovatie en verbouwing van het Belgisch paviljoen in de Giardini te Venetië (Georges Baines, 1997).

⁴ Steven Jacobs, ‘Bakstenen in de Vlaamse nevelstad’, in: *Jaarboek 1998-1999, Architectuur Vlaanderen*, Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000, pp. 39-42.

⁵ Over de wensdroom van een bi-communautair cultureel project, en een bi-communautair centrum in Brussel in het bijzonder, zie: Dieter Lesage, ‘De bi-communautaire conditie / La condition bic-communautaire’, in: Bert Balcaen, Wouter Davidts, Dieter De Clercq, Lieven De Boeck and Tjil Vanmeirhaeghe (red.), *B-SITES. over de plaats van een*

kunst- en onderzoekscentrum te Brussel / à propos de la place d'un centre d'art et de recherche à Bruxelles, Brussel/ Gent, Bruxelles/Brussel 2000, Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, Universiteit Gent, 2000, pp. 19-26.

⁶ Zie hiervoor: Maarten Delbeke, Arthur Worthman, 'Architectuur in Vlaanderen: vechten tegen onveranderlijke scènes en ongeboren catastrofes', in: *Archis* nr. 10, 2000, pp. 8-9; Paul Vermeulen, 'Culturele Centra. Een reis door de nevelstad', in: *Archis* nr. 10, 2000, pp. 12-22.

⁷ Karel Geirlandt, 'Belgian Commentary', in: *Studio International* 183, nr. 937, 1971, pp. 148-149.

⁸ In de Beleidsnota Culturele Infrastructuur 2002-2004 van de Vlaamse Gemeenschap benoemt men het Raveel Museum zelfs als een 'gelukkige uitzondering'.

⁹ Naar de titel die curator Barbara Vanderlinden gaf aan het luik hedendaagse kunst van de tentoonstelling 'Fascinerende Facetten van Vlaanderen', georganiseerd naar aanleiding van de wereldtentoonstelling in Portugal in 1998. Zie de gelijknamige catalogus: *Fascinerende facetten van Vlaanderen, 58/98. Twee uur breed of twee uur lang*, Stad Antwerpen, Antwerpen, 1998.

¹⁰ Douglas Coupland, 'The New Season / Architecture', in: *The New York Times*, 11 September 11, 1994: 'Drive thru-ness and fluidity: Steven drives along the conveyor belt hyperfreeways of the new Europe and thinks of Belgium as the world's first drive- thru nation.'

¹¹ Barbara Reise, '"Incredible" Belgium: Impressions', in: *Studio International* 188, nr. 970, 1974, p. 117.

¹² Voor een analyse van de rol en de invloed van het particuliere (initiatief) in de Belgische kunstwereld, zie: Koen Brams & Dirk Pültau, 'Het sublieme succes. Over de popularisering van de hedendaagse kunst in België sinds 1992', in: Bart De Baere, Jan Denolf, Luk Lambrecht & Paul Tanghe (red.), *Decennium II*, Ludion, Gent, 2004.

¹³ Dit ontsnapte evenmin aan de aandacht van Barbara Reise ('"Incredible" Belgium: Impressions, p. 118). Volgens enkele van de figuren die ze onderweg door België tegenkomt, heeft dit te maken met een algemeen erkende 'levenskunst': '(...) the only thing Belgians automatically agree upon is the value of living the good life. "What's that?" I asked. 'Good food, good drink, and a festive celebration whenever possible.'

¹⁴ Naar de songtitel van de Belgische rockformatie dEUS. Deze song werd gedraaid als afsluiter op de afscheidsceremonie van Brugge 2002 in de Brugse Concertzaal.

¹⁵ Vlaams Bouwmeester b0b Van Reeth, zoals geciteerd in: Hugo De Greef (red.), *Een verhaal in feiten*, Brugge 2002, Brugge, p. 10; *de Volkskrant* kopte 'de drie wonderen van Brugge.'

¹⁶ Die semi-publieke programma's bestonden onder meer uit een kindercrèche, een IT bedrijf en een café. Enkel de woningen van Foreign Office Architects, Space Group Architects en Tony Fretton werden tot op heden gerealiseerd. Voor een beschrijving van het project *Blue Moon*, zie: Harm Tilman, 'Potenties van vergeten plekken. Het versterken van multifunctionaliteit', in: *De Architect*, oktober 2001, pp. 28-43.

¹⁷ Pascal Gielen & Rudi Laermans, *Een omgeving voor kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende kunstlandschap in Vlaanderen*, Lannoo / Centrum voor Kunstsociologie KULeuven / InItiatief Beeldende Kunst, Tielt / Leuven / Gent, 2004.

¹⁸ Robert Smithson, *ibidem*, p. 72.