

Duurzaam (ver)bouwen voor musea

Verslag studiereis naar Nord-Pas-de-Calais, 20-21 februari 2014¹

Introductie

In het kader van het project 'duurzaam (ver)bouwen voor musea' trok Faro samen met een veertigtal geïnteresseerden eind februari 2014 naar Nord-Pas de Calais. Op het programma: drie musea en een rondetafelgesprek.

Louvre Lens was het eerste museum dat de groep bezocht. In het prestigieuze museum op de oude mijnwerkerssite vertelde directeur Xavier Dectot over de ontstaansgeschiedenis en het hindernissenparcours dat werd afgelegd vooraleer topstukken uit het werelderfgoed hun plek vonden op de sokkels in de *Galerie du Temps*.

In **La Piscine** in **Roubaix** werd de groep onthaald door conservator Bruno Gaudichon, stadsarchitecte Frédérique Danneels-Becue, die ook de bouwprojectopvolging deed voor het museum, en schepen van cultuur en erfgoed van Roubaix, Jean-François Boudaillez. Zij vertelden het wonderlijke verhaal van een museum dat voor de redding van een stad zorgde.

Tijdens het avondlijke **rondetafelgesprek** na deze twee bezoeken ging Tanja Hertveld van het Team Vlaamse Bouwmeester een dialoog aan met het publiek over **het belang van een goede projectdefinitie**.

Op vrijdagochtend stond een bezoek aan het **LaM in Villeneuve d'Asq** op het programma. Directeur Sophie Lévy, hoofdcurator voor de art brut-collectie Savine Faupin en gedelegeerd bouwmeester Fabien Mauray vertelden hoe de recente uitbreiding voor de art brut-collectie tot stand kwam.

¹ Auteur van het verslag is Isabelle Rossaert

Louvre Lens: wereldkunst op een oude steenkoolmijn

Tate Liverpool, Guggenheim Bilbao, Centre Pompidou Metz... In dat lijstje 'antennemusea' past sinds eind 2012 ook Louvre Lens, een prestigieus museum op een oude mijnsite, een cultureel lichtbaken in een regio die nood heeft aan een economische relance, een cultuurtempel getekend door Japanse toparchitecten. Directeur Xavier Dectot vertelt over de geboorte én de kinderziekten van dit tweede Louvre.

Alsof er een UFO is neergestreken, zo beschrijft iemand het gebouw van Louvre Lens. Het staat in een open terrein, afgezoomd, in de verte, met berkenbosjes, een laag geheel van ogenschijnlijk rechthoekige volumes van glas en aluminium. Opvallend, wanneer je het gebouw vanaf de busparking nadert, doorheen een park van betonvlakken en haast gebeeldhouwde eilandjes van gras, zijn de kringen van zandzakken die overal liggen. Kunst? Neen, pure noodzaak, die zandzakken, zo blijkt later. Het regent in Lens heviger dan de landschapsarchitecte had voorzien.

Louvre Lens is om meer dan een reden een neergestreken UFO. In deze oude mijnstreek waar alles, van geboorte tot dood, rond de steenkool draaide, is de schat aan kunst die dit museum herbergt - wereldkunst uit alle tijden van de menselijke beschaving- bijna even vreemd als waren het de artefacten van aliens.

Die kunstwerken worden in Louvre Lens op een merkwaardige manier tentoongesteld. Niet netjes opgesplitst volgens beschaving of kunstdiscipline, zoals gangbaar is, maar in één grote ruimte die zich laat lezen als een tijdlijn. Het lijkt een beetje alsof je in een exclusief grootwarenhuis van de beschavingen terecht bent gekomen. Zou een buitenaards wezen hier op bezoek komen, hij kreeg hier in één oogopslag een staalkaart van de hele menselijke kunstproductie te zien.

Dat die kunstwerken maar net op tijd voor de opening van het museum hun sokkel bereikten is één van de sappige anekdotes waarop directeur Xavier Dectot ons trakteert tijdens zijn verhaal over de geboorte van Louvre Lens.

Museum in de mijnstreek

De beslissing om een antenne van het Louvre in Lens te openen werd in 2004 genomen, maar voor de historiek van het museum keert Xavier Dectot terug naar begin de jaren zeventig en de progressieve sluiting van de mijnen. Alles in Lens en de kleine stadjes eromheen draaide rond de steenkoolmijnen. Je werd geboren en groeide op in de mijncité, je ging naar scholen van de mijnen, je toekomst was werken in de mijn, je kocht je levensmiddelen bij de mijnwinkels... Een systeem van mono-economie dat plotsklaps stopte met functioneren en een regio achterliet met een zeer lage scholingsgraad en grote werkloosheid.

Intussen werd in Parijs een museum voor moderne en hedendaagse kunst gebouwd. Het Centre Pompidou opende in 1977 zijn deuren: nieuw, mooi en uniek. Een van de nieuwigheden van dit museum was dat het zijn collecties semi-permanent tentoonstelde: om de drie tot vier jaar was er

een nieuwe opstelling. Dat bracht de vraag met zich mee wat er met de niet tentoongestelde werken moest gebeuren. Het idee was een tweede museum voor hedendaagse kunst te maken, maar door de vastgoedboom kon zelfs in de ruimere buitenwijken van Parijs geen geschikte en betaalbare plek gevonden worden om dat te doen.

Toenmalig directeur Jean-Jacques Aillagon vatte het idee op om, in navolging van Tate Liverpool en Guggenheim Bilbao, een antenne van het Centre Pompidou te bouwen in een regio die nood had aan een economische heropleving. Het museum zou een lichtbaken zijn voor een nieuw elan. Zo groeide het idee voor het Centre Pompidou-Metz dat in 2010 de deuren opende.

Wanneer Jean-Jacques Aillagon in 2002 minister van cultuur wordt onder Jacques Chirac, is het zijn idee om ook van andere musea een antenne in economisch kwetsbare regio's te bouwen. Het Louvre stapt mee in dat verhaal. Amiens, Valenciënne, Boulogne, Calais en Arras zijn enkele steden die in het vizier komen, maar het is uiteindelijk naar Lens dat de keuze uitgaat als locatie voor het tweede Louvre. Een van de redenen is dat er in deze stad eenvoudigweg nog geen enkel kunstmuseum is. Louvre Lens krijgt een drievoudige missie mee: een culturele, een economische en een sociale.

Een experimenteerruimte voor het Louvre

Louvre Lens geeft de mogelijkheid om een nieuwe blik te werpen op de collectie van het Louvre. Alleen al het feit dat de werken in een hedendaags in plaats van een historisch gebouw gepresenteerd worden, zorgt voor een andere lezing. Binnen de gebouwen van het Louvre zelf heeft die collectie een opdeling die helemaal de geschiedenis van het Louvre weerspiegelt, een achttiende-eeuws opzet met zalen rond respectievelijk de Mesopotamische, de Egyptische, de Grieks-Romeinse... cultuur en verder een academische opdeling in schilderkunst, grafische kunst, beeldhouwkunst en toegepaste kunst. Bedoeling in het project van Louvre Lens was een scenografie te maken die niet zozeer focust op de verschillen tussen de diverse werken als wel op datgene wat hen verbindt. Vandaar de idee om alles in één ruimte op te stellen, liefst op een heel modulaire manier.

Louvre Lens bood ook een betere mogelijkheid om grote internationale tentoonstellingen te onthalen. Bij het renovatieproject van het Louvre zelf, in 1988, was er nog niet echt een visie op tijdelijke tentoonstellingen. Pas toen de werf al liep, werd er een ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen ingepland, onder de glazen piramide, wat niet zo optimaal was.

Tenslotte biedt Louvre Lens, als kleiner museum met meer flexibiliteit, de mogelijkheid om te experimenteren, om nieuwe zaken uit te proberen. Dat is in de grote logge machine die het Louvre in Parijs is veel minder goed mogelijk. Experimenten die later door het Louvre overgenomen kunnen worden zijn bijvoorbeeld het bezoekbaar maken van de ateliers, de nieuwe scenografie of nog experimenten rond publieksbemiddeling en het gebruik van multimedia daarbij. Nu en dan een misser mogen hebben, is bij wijze van spreken vervat in de opdracht van Louvre Lens, stelt Xavier Dectot.

Kunst dichterbij brengen

De sociale opdracht van Louvre Lens vloeit voort uit de keuze van de locatie. De regio van Lens kent een bevolking met een zeer lage scholingsgraad en waarvan een groot deel nooit een voet in een

museum heeft gezet. De afstand korten is alvast een manier om de drempel naar een cultuurhuis als het Louvre te verlagen, is de redenering.

In het plan van eisen voor het museum werd het verlagen van de drempel en de link met de onmiddellijke sociale omgeving echter niet ingebouwd, vertelt Dectot na een vraag uit het publiek. De keuze voor het lage gebouw was wel een keuze om visueel op te gaan in de omgeving.

Het is de intentie om nauw samen te werken met lokale cultuurorganisaties, maar de coördinatie daarvan wordt momenteel overgelaten aan een organisatie in de stad Lens.

“Cultural valley”

Een lichtbaken zijn voor de economische relance van de streek is de derde opdracht die vanaf het begin aan het museum is meegegeven. De meest directe link is de toeristische ontwikkeling die een prestigemuseum als dit in de hand kan werken, zeker met tijdelijke tentoonstellingen gericht op een internationaal publiek. Voor het eerste jaar zijn de resultaten relatief bevredigend, vindt Xavier Dectot. De opbrengst van de restaurants in de omgeving is door de komst van het museum met 25 tot 30% gestegen. De hotelsector is moeilijker in beweging te krijgen. Momenteel is Louvre Lens nog niet sterk genoeg om aan te zetten tot de bouw van nieuwe hotels en de reeds bestaande hotels blijven in hun vicieuze cirkel zitten: ze zijn oud en aftands en lokken daardoor niet voldoende publiek om te kunnen investeren in renovatie en vernieuwing. Toch laat Dectot optekenen dat elke euro die de regio in Louvre Lens investeerde het voorbije jaar drie euro heeft opgebracht voor de toeristische sector.

Een tweede objectief was het museum in te zetten als vlag voor een economische transformatie van de regio. Bedoeling is rond het museum bedrijven aan te trekken, starters maar ook grotere bedrijven, rond bepaalde competentievelden zoals bijvoorbeeld de culturele digitalisering en de kunstnijverheid. Niet dat het museum dan klant van al die bedrijven zou zijn, dat is onmogelijk, maar het kan wel een plek zijn waar ze zaken kunnen komen uittesten. Ook hier is het de bedoeling een externe organisatie op poten te zetten die als doel heeft dit te faciliteren.

Een complexe constructie

De constructie rond het bouwheerschap van Louvre Lens is behoorlijk complex en dat heeft enerzijds met het aanvankelijke opzet van het antenne-idee te maken en anderzijds met de ingewikkelde administratieve situatie van de regio.

In het concept van de antenne-musea levert de Staat –in dit geval het Louvre– de kunstwerken, maar geen geld. De bouw- en werkingsmiddelen moeten komen van de lokale overheden. Daarnaast bestaan er bij de lokale overheden nog verschillende niveaus: de regio Nord-Pas-de-Calais, het departement, de agglomeraties, de stad Lens met zijn diverse gemeenten... Die verschillende niveaus werden verenigd in een publiek private samenwerking (Adevia) die het gedelegeerd bouwheerschap op zich nam.

Politiek wordt de regio Nord-Pas-de-Calais geleid door een tripartite van socialisten, groenen en communisten. De eerste twee ondersteunden het idee van Louvre Lens, de Communistische Partij was het project niet ongenegen maar vond dat de middelen van de Staat moesten komen en niet van

de lokale overheden. Het bleek daardoor een moeilijke politieke oefening om steeds weer voldoende budgetten te kunnen vrijmaken.

Het Louvre maakt geen deel uit van de groep die het bouwheerschap voert, maar heeft wel een adviserende functie. De bouwheer op zijn beurt had weliswaar ervaring met het bouwen van lyceums, maar niet met musea. Xavier Dectot vertelt over een aantal spanningsvelden die daardoor ontstonden. Zo kwam er op vraag van het Louvre een quarantaineruimte in Louvre Lens, zoals in het Louvre zelf, maar gezien de aparte werking van Louvre Lens, dat alle werken van het Louvre te leen krijgt, is een quarantaineruimte daar niet zo zinvol. Ook over de strenge climatisatie- en preventieve conservatienormen ontstonden er misverstanden en spanningen tussen het Louvre en de bouwheer.

Behalve door de lokale overheden werd een deel van de kosten gedragen door Europese Fondsen en 10% door privé-mecenaat. Ook hier wijst Xavier Dectot op een complicatie. In de overeenkomsten met deze privé-mecenassen werden tegenprestaties voorzien zoals het gratis gebruik van de museumruimten.

Bij zijn start zag het museum zich gebonden aan voor vier miljoen euro aan tegenprestaties. De mecenasen hadden een dermate grote vraag naar het gebruik van de museumruimten dat deze haast niet meer beschikbaar waren voor verhuur aan derden. En die verhuur van ruimten was nodig om het financiële plaatje te doen kloppen. Uiteindelijk zag Dectot zich genoodzaakt om toch huurgelden te vragen aan de mecenasen en afspraken te maken waarbij de tegenprestaties beter gespreid werden in de tijd.

Een Japanse architect

De keuze van de bouwmeester werd gemaakt op basis van een wedstrijd die in 2005 werd uitgeschreven. Uit de 120 kandidaten selecteerde een 18-koppige jury van politiek verkozenen, vertegenwoordigers van lokale overheden en zes architecten drie projecten voor de finale jury: deze van Rudy Ricciotti, Zaha Hadid en het Japanse architectenbureau Sanaa. Ricciotti's voorstel behelsde een museum dat voor een groot stuk ondergebracht werd onder een artificieel meer. Behalve de vrees dat een museum onder water technisch niet mogelijk zou zijn, ontstond er een grote weerstand omdat het ondergrondse museum voor de inwoners van Lens teveel refereerde naar hun mijnverleden. Het project van Hadid, werd niet gekozen omdat de complexe binnenvolumes te dwingend zouden zijn voor de scenografie. Ze lieten niet de gewenste modulariteit toe.

Het project van Sanaa behelst een aaneenrijging van ogenschijnlijk rechthoekige volumes van glas en aluminium, waarvan de wat gebogen wanden een spiegelend effect op de omgeving hebben. Alle publieke ruimten werden er bovengronds gehouden, de technische ondergronds.

Architectenbureau Sanaa was in 1995 opgericht en had in 2005 enkele werven lopen buiten Japan en in Europa, maar nog geen enkel dat al klaar was. Anders dan andere architectenbureau's werkt Sanaa niet samen met lokale bureau's. Het heeft eigen teams die ter plaatste gaan werken.

Deze werkwijze bracht ook wat complicaties met zich mee. Enerzijds was er het taalprobleem: de Japanse architecten spraken enkel Japans. Daarnaast waren er technische en cultuurproblemen. Het technische probleem was dat Sanaa werkte met glaspertijen van afmetingen die in Japan wel geproduceerd kunnen worden maar niet door de glasleveranciers in Europa. Dit betekende dat de

plannen hertekend moesten worden en er andere oplossingen voorzien moesten worden die voor een belangrijke meerkost zorgden. Daarnaast bleek dat de aannemers waarmee Sanaa in Lens werkte niet dezelfde precisienormen hanteerden die het bureau van Japanse aannemers gewend was.

De groene wens

Duurzaamheid, in de ecologische betekenis van het woord, stond al van in het begin in het programma van Louvre Lens ingeschreven. Dat de Groenen deel uitmaakten van de politieke meerderheid in Nord-Pas-de-Calais en dus medebouwheer waren, was daar zeker niet vreemd aan.

In 2006, toen de plannen voor Louvre Lens uitgetekend werden, ontstond net een label rond de milieuvriendelijkheid van gebouwen. Dit label werd voor diverse soorten gebouwen uitgewerkt, maar was er nog niet voor musea, waardoor Louvre Lens meteen een pilootproject werd.

Ecologische duurzaamheid werd op een aantal fronten nagestreefd. Bescherming van de biodiversiteit, met onder andere de berkenbosjes die pionieren op de braakliggende grond van de oude mijnsite, en de recuperatie van de uitgegraven grond, was er een van. Geothermische verwarming en acclimatisatie –dankzij de oude mijngangen– zorgt voor een basistemperatuur van 12° c in de gebouwen. Recuperatie van regenwater was de derde betrachting.

Ook al was de intentie goed, de uitwerking leverde een aantal belangrijke missers op. Zo werd de uitgegraven aarde weliswaar gerecupereerd, maar ze werd domweg op de grond rondom gestort, waardoor de vruchtbare humuslaag bedolven raakte.

Bij de recuperatie van het regenwater werden ernstige rekenfouten gemaakt: de landschapsarchitecte maakte haar berekeningen op de jaargemiddelden voor de lokale neerslag in plaats van op grote neerslagpieken, de aannemer op zijn beurt leverde smallere afvoerpijpen dan gevraagd. Het resultaat was een ernstig probleem met de afvoer van regenwater, en smeltende sneeuw, waardoor onder andere een van de twee ondergrondse depots onbruikbaar is.

Krappe timing

Een ander probleem betrof de tijdige oplevering van de werken. Bedoeling was het museum te openen op 4 december 2012, naamdag van Sint-Barbara, de patroonheilige van de mijnwerkers. Omwille van de symboliek een openingsdatum waarmee niet geschoven kon worden.

Architect en aannemers werkten naar deze datum toe met in gedachten dat het gebouw dan opgeleverd moest worden en vergaten daarbij dat er ook tijd nodig was om de kunstwerken, die in principe midden augustus geleverd zouden worden, te plaatsen. Onder andere de Italiaanse aannemer die de vitrines maakte, zorgde voor een aanzienlijke vertraging.

Uiteindelijk werd het museum, meer specifiek de Tijdgalery met de permanente collectie, op 4 december 2012 feestelijk geopend terwijl de rest van de gebouwen nog een werf waren. Dit was mogelijk dankzij het feit dat de expositieruimte perfect van zijn omgeving en de andere ruimten afgesloten kan worden.

De wetmatigheden van een museum

Ook andere aspecten van de bouw hielden onvoldoende rekening met het feit dat het hier om een museum ging, dat werken van onschatbare waarde bevatte. Zo zijn er overal in het gebouw sproeiers geïnstalleerd voor in het geval van brand, waar uiteraard geen water uit mag komen... En voor de rookevacuatie gaan luiken in het dak open. Niet loodrecht maar gekanteld, zodat men voor een brandoefening altijd eerst het weerbericht moet checken om zeker te zijn dat het niet binnen regent. Door een defect in de domotica, te wijten aan een lege batterij, stonden de luiken een week lang open.

Wat de acclimatisatie betreft zijn er in het museum verschillende zones. In de expositieruimten zelf wordt een temperatuur gehanteerd van 20°C in de winter en 22°C in de zomer, plus of min 1°C. Die normen zijn streng, en Xavier Dectot stelt dat veel musea wanneer ze kunstwerken uitlenen dergelijke strenge normen eisen terwijl ze die zelf in hun eigen museum niet halen. Met name in de zomer is het contrast met de buitentemperatuur groot en klagen bezoekers dat het koud is in de expositieruimten.

De vochtigheidsgraad wordt op 50% plus of min 5% gehouden. Ook daar heeft men onderweg moeten bijsturen. Aanvankelijk varieerde die luchtvochtigheid immers doorheen de dag tussen 45% en 55%, goed naar de letter maar niet naar de geest van de eis. Xavier Dectot wijst erop dat de klimaatparameters op de juiste plek gemeten moeten worden: niet bij de uitgang van de buizen maar bij de kunstwerken.

Dure werkingskosten

Met 900.000 euro aan exploitatiekosten in het eerste jaar bleek dat deze kosten het dubbele waren van wat men op voorhand had berekend. 2013 kende weliswaar een lange en koude winter en een warme zomer. Of er manieren zijn om de acclimatisatie minder duur te maken of gebruik te maken van alternatieve energie? Xavier Dectot betwijfelt het. Gebruikmaken van zonne- of windenergie was niet in de plannen voorzien. Er zouden nog wat kieren gedicht kunnen worden, stelt Dectot, het luchtgordijn dat de Tijdgalerij van de centrale hal scheidt zou misschien nog iets zachter gezet kunnen worden en de wintertemperatuur zou nog naar 19°C teruggeschroefd kunnen worden, maar dat is wellicht te koud voor bezoekers en zeker voor de suppoosten.

De ploeg

Zo'n driehonderdtal mensen werken er vandaag in Louvre Lens. Een deel ervan voor derden aan wie onder andere de beveiliging, de museumshop, het onthaal en het restaurant zijn uitbesteed. 80 personen staan op de payroll van het museum zelf. Xavier Dectot werd begin 2011 aangetrokken als directeur en werkte alleen, tot hij in de zomer hulp kreeg van een informaticus. Later vormde hij geleidelijk aan het hele team rond zich.

Zijn late komst betekent ook dat veel beslissingen voor zijn tijd genomen werden. De collectie werd bijvoorbeeld door het Louvre samengesteld. Overigens komen de meeste stukken niet uit reserves maar uit de permanente collectie van het Louvre. Het is de bedoeling om deze collectie in Louvre Lens semi-permanent te maken. Na enkele jaren zouden de werken gewisseld worden, net de reden waarom men een grote flexibiliteit in de scenografie wilde. In de toekomst zal het samenstellen van de collectie wel in samenspraak tussen Dectot en het Louvre gebeuren.

La Piscine in Roubaix: hoe een museum een stad kan redden

Toen in de jaren 80 van vorige eeuw de textielindustrie in Roubaix ten onder ging, betekende dit ei zo na het einde van de stad. Tot conservator Bruno Gaudichon het idee kreeg om een museum voor kunst en kunstnijverheid in te richten in het oude Art Deco-zwembad. Een museum dat als doel had de blik en de geesten van de verslagen inwoners te verruimen en vooral de kinderen van Roubaix een nieuw perspectief te bieden. En dat uiteindelijk een van de grote publiekstrekkers van de Rijselse metropool werd.

Het is moeilijk om niet blij te worden wanneer je het musée d'art et d'industrie in Roubaix binnenstapt. Voorbij de grote inkomhal word je aan de hand van grote foto's en oude zwemattributen meteen duidelijk gemaakt dat je hier in een voormalig zwembad terecht bent gekomen. Sterker nog: het bassin is er nog, zij het in een smallere versie dan het origineel, er klatert water in en om de zoveel tijd weerklinkt er het typische holle kabaal van zwemmende en stoeiende kinderen. Aan beide uiteinden van het bassin schitteren de oorspronkelijke art deco glasramen -in de vorm van een zon en van een pracht die je afgaande op de rode baksteenarchitectuur aan de straatkant niet zou vermoeden.

Het bassin wordt nu niet meer geflankeerd door baders in natte zwemkledij maar door marmeren beelden op hun sokkels, en de kleedhokjes op de gaanderijen zijn intieme tentoonstellingsruimten geworden voor een tijdelijke fototentoonstelling hier, een textielcollectie of keramiekcollectie daar. In de belendende ruimten van dit overvolle, gulle museum vind je collecties 19^{de} en 20^{ste}-eeuwse schilder- en beeldhouwkunst van onder andere Camille Claudel, Dominique Ingres of nog de schilder Jean-Joseph Weerts, een zoon van de stad. En in de ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen werden in het verleden al toppers als Picasso en Chagall gebracht.

Maar het museum is meer dan een feest voor de zintuigen. Het is ook het verhaal van de onwaarschijnlijke wederopstanding van een door de crisis getroffen stad. Dat verhaal wordt tijdens de Faro-studiereis van februari 2014 verteld door conservator Bruno Gaudichon, stadsarchitecte Frédérique Danneels-Becue, die ook de bouwprojectopvolging deed voor het museum, en schepen van cultuur en erfgoed van Roubaix, Jean-François Boudaillez.

De oorsprong: het oude textielmuseum en het stedelijk museum voor Schone Kunsten

In 1835 opende in Roubaix al een museum gewijd aan het textiel, de voornaamste nijverheid van de Noord-Franse stad. Het museum bood meteen ook een handig depot om stalen van het lokale textiel te bewaren. In 1862 ontvangt het museum tevens een eerste collectie schone kunsten. In 1882 tekent Roubaix een contract met de [École nationale supérieure des arts et industries textiles](#) (ENSAIT). Vanaf 1889 delen de ingenieursschool en het museum dat in haar gebouwen is ondergebracht dezelfde voordeur. Onder andere conservator Victor Champier (1851-1929) doet het museum floreren. Deze kunstcriticus, die in 1880 ook de [Revue des Arts Décoratifs](#) opricht, heeft een duidelijke visie. De Franse industrie is een handwerkindustrie en die dreigt ingepalmd te worden

door de landen uit het Zuiden. De manier, zo meent hij, om de Franse industrie te redden is er kunst aan toe te voegen. Champiers goedgevulde adresboekje zorgt ervoor dat het museum een rijke collectie krijgt.

Bij het begin van de Tweede Wereldoorlog wordt het museum gesloten en als het na de oorlog weer wordt geïnstalleerd vindt men de collectie zo ouderwets dat men ze niet meer voor het publiek wil openstellen. Het museum wordt geschrapt uit de lijst van nationale musea, de collectie wordt aan haar lot en aan de plunderaars overgelaten.

Intussen is tussen 1924 en 1968 op de gelijkvloerse verdieping van het stadhuis ook een Stedelijk Museum voor Schone Kunsten gehuisvest, waarvan de collectie voor een groot deel opgebouwd is rond het werk van en door Jean-Joseph Weerts.

Naar een nieuw museum

In de jaren tachtig denkt de stad eraan de collecties van de beide musea te verenigen in een nieuw museum op de plek waar het oude nationale museum gehuisvest was. Er wordt een conservator aangesteld, maar de crisis in de textielindustrie, die van Roubaix een stad met grote werkloosheid maakt, zorgt ervoor dat die plannen blijven liggen. In 1989, met het vertrek van de toenmalige conservator, worden de plannen weer boven water gehaald. Er zijn op dat moment veel leegstaande gebouwen in de stad die in aanmerking zouden kunnen komen voor de huisvesting van het nieuwe museum.

Het is de nieuw aangestelde conservator Bruno Gaudichon die dan het even gekke als geniale idee heeft om het museum onder te brengen in het art deco zwembad dat vier jaar eerder werd gesloten. Geniaal, omdat elke inwoner van Roubaix in dat zwembad heeft leren zwemmen, en eens het museum er geïnstalleerd werd troonden al die Roubaïsiërs hun kinderen en kleinkinderen mee naar de plek waar zij de schoolslag hadden geleerd. Dat was precies wat Bruno Gaudichon voor ogen had: een museum zijn voor de inwoners van Roubaix, die zo door de crisis waren geslagen, en zeker voor hun kinderen, die het door de uitzichtloosheid ook op school liet afweten.

... als motor van sociale transformatie

‘Wij kunnen niet alle problemen van de stad oplossen’, zegt Bruno Gaudichon op een gegeven moment. ‘Ik heb de indruk dat het stadsbestuur weleens denkt: dit is een probleem dat we niet kunnen oplossen, laten we het maar aan het museum vragen.’ Het museum als redder van de stad? In het geval van La Piscine is dat niet eens overdreven.

Ook al was de grote impact van het museum niet te voorspellen, de wortels ervan lagen wel in de visie die aan de bouw van het museum voorafging. Schepen van Cultuur Jean-François Boudaillez legt uit wat de premissen waren van waaruit men vertrok. ‘Het was niet onze bedoeling van het museum een instrument van prestige te maken’, legt hij uit. ‘Wel een sociaal instrument, een instrument van verandering. We wilden de geesten van de mensen openen, we wilden ze hun trots teruggeven en we wilden vooral de kinderen bereiken, die door de crisis ook afstevenden op schools falen. Net daarom was de keuze om het museum onder te brengen in het voormalige zwembad zo’n goede zet. Al de oudere inwoners van de stad troonden trots hun kleinkinderen hier naartoe. Kijk eens, hier heb ik leren zwemmen.’

Met dat inzetten op de kinderen was het echt menens, benadrukt Bruno Gaudichon. 'Het maakt deel uit van de genen van het museum. Het oorspronkelijke museum was immers ook al gehuisvest in een school. Kunst en onderwijs gingen er hand in hand.'

Gaudichon spreekt niet graag van een pedagogische insteek, dat klinkt te ernstig. Hij wil kinderen vooral bijbrengen dat musea plekken zijn waar je plezier kan beleven. 'De kinderateliers zijn een van de eerste zaken die we ontworpen hebben', zegt hij. 'Ze hebben het mooiste zicht op het geheel van het museum. In de zalen staan ontdekkingsboxen en zelfs de vitrinekasten in het museum zijn zo ontworpen dat ook kinderen onder de twaalf jaar ernaar kunnen kijken. We hebben hier ateliers voor kinderen vanaf 18 maanden! En je merkt dat de kinderen trots zijn op wat ze hier in de ateliers doen.'

...als motor van economische heropleving

Ook al was het niet de bedoeling van La Piscine een prestigemuseum te maken, het prestige kwam wel. Jaarlijks vijftigduizend bezoekers over de vloer krijgen, daarop hoopte men bij de opening van het museum, in 2001. Intussen verwelkomt het museum er het viervoud. Dankzij La Piscine is Roubaix een toeristische bestemming geworden en in elke toeristische folder van de streek staat een foto van het museum als een van de topattracties.

'Het museum is geslaagd in iets waar niemand in geloofde', zegt Boudaillez. 'Het heeft een enorme belangrijke positie ingenomen in de stad en alles passeert via het museum. Neem nu de vastgoedsector: 10 jaar geleden kreeg je geen enkele bouwpromotor naar Roubaix. Nu is er een vastgoedgolf. Ook het bedrijfsleven volgt: bedrijven kunnen aan La Piscine prestige ontleen, bijvoorbeeld door diners te organiseren in het museumrestaurant.'

Dankzij het museum opende de internationale modeschool ESMOD een vestiging in de stad. Het museum heeft een afvaardiging in de examenjury van de school en looft er ieder jaar een prijs uit. Zo komt het textielverleden van de stad opnieuw tot leven. 'Je kan cultuur en economie niet van elkaar scheiden', concludeert Jean-François Boudaillez.

Meevallers

Het succes van het museum heeft ook met factoren te maken die buiten de controle van de bezielers lagen. 'Hadden we het museum vijf jaar eerder geopend, het had niet hetzelfde effect gehad', stelt Gaudichon. Twee gebeurtenissen speelden een belangrijke rol in het succesverhaal: de komst van de metro en die van de *zone franche*.

De metro verbond Roubaix met Rijsel en maakte dat de stad deel ging uitmaken van de grote metropool Rijsel-Roubaix-Doornik. Een bezoek aan La Piscine werd daardoor maar een metroritje verwijderd van hartje Rijsel. Dat Rijsel culturele hoofdstad was in 2004 had daardoor eveneens een positieve invloed op La Piscine. Bruno Gaudichon: 'Het hielp bij de communicatie van het museum, temeer omdat we dan een grote tentoonstelling rond objecten van Picasso hadden lopen, die een groot succes was. Het museum kwam zo nog meer in de spotlights. We werden eindelijk ernstig genomen. Rijsel 2004 was ook een succes omdat het de politiek duidelijk maakte dat cultuur een belangrijk communicatiemiddel is.'

De *zones franches urbaines* zijn door de Franse overheid gedefinieerde en afgebakende zones die in een precaire economische en sociale situatie verkeren en waar de overheid de economie wil aanzwengelen door bedrijven fiscale voordelen te geven. Frankrijk kent in totaal 85 van dergelijke *zones franches*. Het is tekenend voor de situatie waarin Roubaix verkeerde dat het de enige stad was met een *zone franche* pal in het stadscentrum. De *zone franche* hielp de economische activiteit aanzwengelen, maar het museum zorgde ervoor dat het effect duurzaam was. Ook al gelden de fiscale voordelen binnen een *zone franche* maar tot vijf jaar nadat een bedrijf er zich gevestigd heeft, de meeste bedrijven bleven ook na deze fiscaal voordelige periode.

Of La Piscine een effect van de komst van het nieuwe Louvre Lens gevoeld heeft? Zeker niet in de zin dat het museum er bezoekers aan verloren heeft, stelt Bruno Gaudichon: 'Voor musea geldt: hoe meer musea er zijn, hoe meer bezoekers je over de vloer krijgt. Wat we vooral gevoeld hebben is dat ons Belgisch publiek groter is geworden.'

Voor Bruno Gaudichon is het duidelijk: de combinatie van kunst en bouwkundig erfgoed bleek voor La Piscine een voltreffer te zijn. 'Elk museum dat de laatste twintig jaar een sterk debuut heeft gemaakt heeft dat gedaan doordat het een sterke identiteit ontleende aan zijn gebouw.'

Hoe verander je een zwembad in een museum: over het (ver)bouwen van La Piscine

Architect van de verbouwing van La Piscine was Jean-Paul Philippon, die eerder al tekende voor het Musée d'Orsay en het museum voor Schone Kunsten van Quimper. Hij won de architectuurwedstrijd die in 1994 voor La Piscine werd uitgeschreven en waarop 10 kandidaten inschreven. Hij won tevens de wedstrijd voor de nieuwe verbouwing van La Piscine, die momenteel op til is.

Wat kunnen we van La Piscine leren over do's and don'ts bij het (ver)bouwen van musea? Antwoorden op vragen van het publiek.

Hoe is het proces van de verbouwing gelopen en wat hadden jullie achteraf gezien beter anders gedaan?

Frédérique Danneels-Becue: La Piscine was het eerste grote bouwproject van de stad. Het eerste wat we gedaan hebben is de staat van het gebouw verifiëren. We hebben bijvoorbeeld onderzocht in welke mate er sprake was van betoncorrosie. Vervolgens zijn we stap voor stap vooruitgegaan, ieders ritme respecterend. Belangrijk was dat we onderling een zeer goede samenwerking hadden. Het technisch traject en de museografie zijn vanaf het begin hand in hand gegaan, het is niet zo dat het ene belangrijker werd geacht dan het andere.

Bruno Gaudichon: Die goede samenwerking, dat hebben velen mij benijd. Ik ben een conservator, ik heb geen ervaring met het lezen van architectenplannen. Maar ik werd daar heel goed in begeleid en vaak wezen mensen mij op zaken die speciale aandacht nodig hadden. Het was een hele mooie en uitzonderlijke dynamiek rond het museum.

Jean-François Boudaillez: Tussen de eerste plannen en de officiële opening van het museum zijn er 12 jaar verlopen. Telkens opnieuw moest je de politici overtuigen en wachten tot er nieuwe middelen vrijkwamen. De lokale overheden moesten ervan overtuigd worden dat een museum oprichten zinvol was, Roubaix had immers voldoende andere problemen op te lossen, zeker wat de

economische situatie betrof. Nu, met de nieuwe uitbreiding, verloopt alles veel sneller. De dynamiek bestaat al, de stad draagt sneller bij, alles verloopt veel professioneler dan die eerste keer.

Bruno Gaudichon: Die eerste keer zijn er wel een aantal zaken geweest waar we in het plan van eisen niet voldoende aandacht aan hebben besteed. Zaken die we wat uit het oog verloren zijn, behelzen de nood aan goede verlichting en aan systemen om de kunstwerken op te hangen. We moeten nu bijvoorbeeld veel werken met artificiële verlichting. Dat is vaak een probleem en ook duur in het gebruik.

En hoe zit het met de circulatie van de kunstwerken?

Bruno Gaudichon: Ik werkte voordien in een museum waar niets werkte zoals het hoorde. Over zaken zoals circulatie ben ik zeer waakzaam geweest. Wat wel een probleem is, is dat onze depotruimte te klein is. Dat heeft veel te maken met de wijze waarop de materialen bewaard worden. Neem nu het textiel. Vroeger zaten de stalen gewoon als voden opgetast in een zak, nu zijn ze allemaal mooi uitgestald. Uiteraard neemt dat veel meer plaats in. Ook de ruimten voor het personeel zijn te klein geworden.

Jean-François Boudaillez: En we hebben een conservator die veel aankoopt (lacht). Het is in ieder geval een aandachtspunt wanneer je een nieuw museum ontwerpt: dat je er rekening mee houdt bij mogelijke uitbreidingen.

Jullie hebben een waterbassin te midden van de kunstwerken, hoe beschermen jullie de objecten tegen het vocht?

Bruno Gaudichon: het was Jean-Paul Philippon die ons ervan overtuigd heeft het bassin te behouden. Net omwille van dat bassin hebben we in die zaal de beste climatisatie van het hele museum. We beheersen er de luchtvochtigheid beter dan in de andere zalen, een luchtvochtigheid van 50% met een boven- en ondermarge van 5%. Het bassin ziet er ook spectaculairder uit dan het is; het water komt maar tot ongeveer 10 cm. Het heeft exact dezelfde temperatuur als de zaal, 18 °, zodat er geen verdamping plaatsvindt. Het climatisatiesysteem wordt uitbesteed aan specialisten. In de zaal voor de tijdelijke tentoonstellingen hebben we een groter probleem met de luchtvochtigheid; dat komt omdat die zaal in rechtstreekse verbinding staat met de inkomhal.

Hebben jullie bij de nieuwe uitbreiding rekening gehouden met ecologische duurzaamheid?

Frédérique Danneels-Becue: We hebben stap voor stap de verschillende mogelijkheden rond duurzaamheid onderzocht en gekeken wat voor ons haalbaar was. We zullen bijvoorbeeld wel werken met groendaken, maar passiefwoningstechnieken vergen een enorme techniciteit. We zijn daar nog niet klaar voor. We houden de ingrepen eenvoudig.

Centen tellen

Het museum onthaalt 200.000 in plaats van de verwachte 50.000 bezoekers, merkt iemand uit het publiek op. 'Mogen jullie die extra inkomsten houden?' 'Juridisch gezien is het museum een dienst van de stad Roubaix', legt Bruno Gaudichon uit. 'Maar op het moment dat er gepraat werd over werkingssubsidies heb ik gezegd: als je ons wil motiveren om op zoek te gaan naar middelen, is het het beste dat je ons die middelen ook zelf laat beheren. Zo zijn we overeengekomen dat de

werkingssubsidies en het mecenaat rechtstreeks naar het museum gaan. Wat de ticketinkomsten betreft hebben we een deal met de stad dat de eerste 400.000 euro voor de stad is, de rest mogen we houden. Wellicht had niemand verwacht dat we het wat bezoekersaantallen betreft zo goed zouden doen. Intussen staat die verdeling elk jaar opnieuw ter discussie. En de stad compenseert de deal een beetje door ons diensten aan te rekenen waar de andere stedelijke diensten niet voor hoeven te betalen.'

De eerste verbouwing van het museum kostte 120 miljoen Franse frank, omgerekend 20 miljoen euro. Daarvan kwam 33% van de regio Nord-Pas-de-Calais, 35% van de Staat, 10% van het departement du Nord en minder dan 25 % van de investering was voor de stad. 'De investering voor de bouw is nooit een probleem geweest voor de stad', stelt schepen Jean-François Boudaillez. 'De werkingskosten zijn dat wel. Personeelskost, werkingskost en technische interventies samen zijn tussen 2,5 en 3 miljoen per jaar.' 'Onder andere de verzekeringen vormen een zware kostenpost', licht Bruno Gaudichon toe. 'En dat weegt op de kostprijs van tijdelijke tentoonstellingen. Het is een moeilijke evenwichtsoefening: musea die meer organiseren, en dus onder andere meer tijdelijke tentoonstellingen brengen, trekken meer publiek aan. Kleinere musea zoals wij moeten daarin inventief zijn. Wij maken bijvoorbeeld geregeld co-producties of tentoonstellingen die door andere musea worden overgenomen.'

Het LaM in Villeneuve d'Asq: nieuwbouw als een koesterende hand

Het is letterlijk en figuurlijk fragiele kunst die centraal staat in de recente uitbreiding van het Lille Métropole Musée d'Art Moderne, Art Contemporain et D' Art Brut, kortweg het LaM in Villeneuve d'Asq. Het gebouw, dat vergeleken wordt met een geopende hand, kwam er na een donatie aan het museum van een grote collectie Art Brut of outsiderkunst. Directeur Sophie Lévy, hoofdcurator voor de art brut-collectie Savine Faupin en gedelegeerd bouwmeester Fabien Mauray vertellen hoe de uitbreiding tot stand kwam.

Het Lille Métropole Musée d'Art Moderne, Art Contemporain et D' Art Brut bevindt zich in een van de eerste satellietsteden van de Rijkselse metropool, in een park geprangd tussen snelweg en verbindingswegen. In het beeldenpark, waar je onder andere werk van Picasso en Alexander Calder vindt, weerklinkt het geraas van de nabijgelegen E17.

Vanuit dat park gezien is de recente uitbreiding van het museum ongetwijfeld de blikvanger. Het zijn witte volumes die als een lavastroom langsheen het oudere gebouw komen glijden, en die eindigen in een betonnen wand die geperforeerd lijkt met kleine eilandvormige venstertjes. Een moderne interpretatie van de Moucharabieh's uit de islamitische architectuur en wie weet een knipoog naar de in Algerije geboren architect van het oorspronkelijke gebouw, Roland Simounet.

Dat oorspronkelijke gebouw, uit de jaren tachtig, ziet er aan de buitenkant met zijn baksteenarchitectuur opmerkelijk weinig spectaculair uit. Het is binnen dat dit gebouw zijn troeven uitspeelt. Eenvoud, mooie, harmonieuze volumes en prachtig indirect daglicht dat via lichtsleuven in het dak naar binnen valt maken van dit gebouw een museum op mensenmaat, waarin de moderne en hedendaagse kunst mooi tot zijn recht komt. De overgang naar het recentere art brut-gedeelte valt op door de hogere volumes en het meer gedempte licht. Dat laatste heeft, zo legt curator Savine Faupin later uit, alles te maken met de kwetsbaarheid van de werken die hier tentoongesteld worden.

Twee donaties

Het oorspronkelijke museum voor moderne kunst in Villeneuve d'Asq ontstond toen kunstliefhebber Jean Masurel de stad een belangrijke donatie deed van een collectie moderne en hedendaagse kunst die hij van zijn oom Roger Dutilleul had geërfd. Het is de in Algerije geboren en op dat moment in Parijs gevestigde architect Roland Simounet die tekende voor het gebouw dat in 1983 zijn deuren opende.

Eind jaren negentig krijgt het museum van de vereniging l'Aracine de vraag om haar collectie van ruim 3900 art brut-kunstwerken onderdak te bieden. Na een tentoonstelling in 1997, die 70.000 bezoekers op de been bracht, besloot het museum op de vraag in te gaan. Het diende daarvoor nieuwe ruimten bij te bouwen om de grote collectie, de grootste van art brut in Frankrijk, te kunnen herbergen, een eis die in de donatieakte werd vermeld.

De oorspronkelijke vraag van l'Aracine was de art brut-collectie onder te brengen in een apart paviljoen in het park. Dat had alles te maken met de oorspronkelijke ideeën rond art brut, die deze vorm graag apart zien van, en superieur aan, de 'academische' kunst.

In het LaM wilde men outsiderkunst en reguliere kunst net dichterbij elkaar brengen. In het *Projet culturel et scientifique*, een visietekst die het museum opstelde over collectiebeheer en -presentatie, formuleert het LaM dan ook de wens om de nieuwe collectie onder te brengen in een uitbreiding verbonden aan het oorspronkelijke gebouw.

Andere elementen die in het *Projet culturel et scientifique* worden vermeld, zijn onder andere een opdeling in vijf thema's zoals de geschiedenis van de art brut, het spiritisme, de uitvinders... en de specificatie dat de kunstwerken niet tegen een zwarte muur gehangen mogen worden. Dit om een duidelijk verschil te maken met het art brut-museum in Lausanne waar de kunstwerken tegen zwarte muren hangen, wat volgens Savine Faupin een effect van ingeslotenheid geeft. Over materiaalkeuze voor het nieuwe gebouw worden verder geen specificaties gegeven.

De wedstrijd

In 1999 wordt de officiële akte getekend waarmee de collectie van l'Aracine aan het LaM wordt toegevoegd. In 2000 wordt het oorspronkelijke gebouw –het Simounetgebouw– ingeschreven in de lijst van historische monumenten. Een wedstrijd wordt uitgeschreven voor de nieuwe uitbreiding, voor de renovatie van het Simounetgebouw en voor een heraanleg van het park. Omwille van de combinatie van renovatie en nieuwbouw van het museum zijn twee stadsdiensten betrokken partij: de dienst gebouwenonderhoud en het departement cultuur.

In de jury voor de wedstrijd zaten onder andere vertegenwoordigers van de familie Masurelle, die deel uitmaken van de vereniging die het beheer voert van het museum, evenals vertegenwoordigers van l'Aracine. Het museumteam maakte geen deel uit van de jury maar deed wel een technische analyse en had een adviserende rol.

Fabien Mauray licht vier van de projecten toe die naar voor kwamen, uit de wedstrijd voor de nieuwbouw. Het project Fabre Speller werkte verder op de baksteenarchitectuur, maar schrok af omwille van de monumentaliteit. Het Parijse architectenbureau X-TU tekende een brede platte balk in staal. Dat materiaal schrok de jury af, en men vreesde ook dat er weinig licht en openheid zou zijn in deze ruimte. Het bureau Herault Arnod tekende een groot volume met gevels uit glas. Hier vreesde men dan weer dat het overvloedige daglicht schadelijk zou zijn voor de kwetsbare kunstwerken. De Vlaming Xavier De Geyter stelde een mooi sober volume voor dat in sterk contrast stond met het oorspronkelijke gebouw en dat er op een eenvoudige manier mee in verbinding stond. De Geyter werkte ook een idee uit van zicht- en bezoekbare reserves. De jury vreesde echter dat er onvoldoende ruimte zou zijn voor tijdelijke tentoonstellingen.

Het winnende project van Manuelle Gautrand viel in de smaak omwille van zijn discretie ten opzichte van het oorspronkelijke gebouw en omdat het een goede vertaling bood van de scenografie. Vier zalen, als de vingers van een hand, onthalen elk een bepaalde groep binnen de art brut, een vijfde zaal, als een handpalm, functioneert als een spil van waaruit de ontdekking van de andere zalen begint.

De nieuwe zalen voor de tijdelijke tentoonstellingen werden ook door Manuelle Gautrand getekend, maar in de stijl van Roland Simounet. Deze ruimte ligt centraal tussen het oude en het nieuwe gebouw en de wijze waarop het nieuwe gebouw zich rond het oorspronkelijke nestelt zorgde voor een grote impact van de verbouwingswerken op het oorspronkelijke gebouw. Het museum moest dan ook gesloten worden gedurende het bouwproces.

Het hindernissenparcours van de renovatie

In 2004 werd het voortraject voor de werken gestart. In 2006 sloot het museum zijn deuren voor de verbouwingswerkzaamheden. Aanvankelijk was voor deze verbouwing een *autorisation de programme (AP)*, een officieel budget, goedgekeurd van 13,2 miljoen euro. Dat AP werd uiteindelijk vermeerderd tot 20 miljoen euro. In dit budget werd naast de nieuwbouw de renovatie van het oude gebouw en de heraanleg van het park ingerekend. Maar een en ander had allicht ook te maken met de lijken die uit de kast vielen bij de verbouwingswerken.

Bij de renovatie van het Simounetgebouw ontdekte men waterzakken onder de dakafdichting en asbest dat verwijderd moest worden. Het gebouw moest aangepast worden aan de nieuwe normen inzake brandveiligheid. Zeker voor de overgang naar het nieuwe gedeelte moest de brandafsluiting herzien worden. Op een aantal plaatsen kregen de parketvloeren erg te lijden onder de werken en dienden nieuwe vloeren gelegd te worden.

Uitdagingen bij de nieuwbouw

Bij de nieuwbouw was het grootste probleem de klimaatregeling van de depots. De depots waren oorspronkelijk voorzien onder het nieuwe gebouw van Gautrand, maar werden uiteindelijk meer centraal aangelegd onder het restaurant en gedeeltelijk onder de patio. Omdat het museum gebouwd is in erg moerassig gebied, werd een soort doos in een doos gebouwd. Toch bleken er na de oplevering bovenaan lekken te zijn en was er, wellicht ten gevolge van verkeerde berekeningen, condensatie bij temperaturen onder 5 °C.

In verband hiermee merkt directrice Sophie Lévy op dat de architecte weliswaar een heel mooi project had getekend dat getuigde van een heel goed begrip van wat het museum inhoudelijk voor ogen had, maar dat ze weinig tot geen aandacht meer had voor het gebouw eens het in gebruik was genomen.

Of het dan misschien een goed idee zou zijn geweest om een langetermijncontract met de architecte af te sluiten? Dat is niet gebruikelijk, stelt Fabien Mauray. Savine Faupin vult aan dat dit een mes is dat aan twee kanten snijdt. Een nauwe samenwerking behouden met de bouwmeester eens het gebouw is opgeleverd, betekent ook dat deze eisen kan stellen. En dat kan de vrijheid van de museologen beperken.

Keuzes maken

Bij het indelen van de volumes zijn uiteraard keuzes gemaakt. Zo werd er veel nadruk gelegd op de publieksruimte en minder op de werkingsruimte. In het oorspronkelijke gebouw was twee derde van de ruimte voorbehouden voor administratie en technische diensten, nu nog maar de helft. Er gaat meer ruimte naar de depots maar de bibliotheek is bijvoorbeeld niet uitgebreid. Die bibliotheek werd

geherstructureerd: een kleinere collectie dan vroeger is nu toegankelijk voor het publiek, de rest van de collectie bevindt zich ook in een reserve.

De leverkade voor de kunstwerken werd verplaatst. Vroeger werd alles, zowel leveringen voor het restaurant als kunstwerken, via eenzelfde kade geleverd. De kade bevond zich aan de centrale hal, met als gevolg dat bij de opbouw van nieuwe tentoonstellingen alle transport via de publieke ruimten moest gebeuren. Nu zijn er twee kades voorzien: één voor de restauratie, een voor de kunstwerken. Deze laatste bevindt zich dicht bij de tentoonstellingsruimten en er is een aansluitend installatie-atelier waar de kunstwerken voorbereid kunnen worden voor de tentoonstelling.

Een andere keuze is deze om het restaurant te verplaatsen. Het restaurant werd in de loop van de jaren al op verschillende plaatsen in het gebouw ondergebracht. Oorspronkelijk waren er ook keukens voor verse bereidingen, maar die zijn relatief weinig gebruikt. Lange tijd bevond het restaurant zich op het gelijkvloers aan de parkzijde van het gebouw. Zo kon het ook open gehouden worden buiten de openingsuren van het museum.

Bij de herstructurering van het gebouw werd beslist het restaurant meer terug te trekken aan de achterzijde van de patio, waar het niet meer zichtbaar was voor het publiek en ook niet meer opengehouden kon worden buiten de museumuren. Waar het restaurant vroeger bij mooi weer de deuren openzette naar het park en daar een terras opstelde, deed zich nu een probleem voor. Het is weliswaar mogelijk om een terras op te stellen in de patio, maar dit stuitte op een verbod van de Franse monumentenzorg, waar men van oordeel was dat parasols het zicht op het beschermde monument zouden ontsieren. De voorziene openschuifbare wand tussen restaurant en patio werd daarom gefixeerd. Het neemt niet weg dat bij mooi weer toch de tafels en parasols buitengezet worden. 'Een museum moet leven, mensen moeten er zich goed in voelen', vindt directrice Sophie Lévy.

Werkingskosten

Parallel met de planning van de nieuwbouw werd een berekening gemaakt van de toekomstige werkingskosten, ook al werden die niet opgenomen in het *Projet culturel et scientifique*. In 2009, kort voor de heropening van het museum, was het budget dat hiervoor voorzien was wellicht toereikend. Maar op dat moment werd nog geen rekening gehouden met latere evoluties: de uitbreiding van het personeel, het uitbesteden van functies zoals bewaking en onderhoud...

De grote uitbreiding van de expositieruimten en de grote zalen zorgen uiteraard voor een grote werkingskost, stelt Sophie Lévy. Een bijkomende factor hierbij is de kwetsbaarheid van de art brut-werken, die vaak vervaardigd zijn uit papier of textiel. Aanvankelijk was voorzien dat de opstelling elke drie maanden hernieuwd zou worden, zodat de werken nooit te lang blootgesteld zouden worden aan lucht en licht. Dit bleek echter onhoudbaar voor de restauratieploeg, de techniek en de regie. Nu is de tentoonstellingstermijn van de werken langer en dat wordt onder andere gecompenseerd door de verlichting te dempen.

Of het niet interessanter was geweest om de exploitatiekosten mee op te nemen in het plan van eisen en de oorspronkelijke budgettering? Fabien Mauray heeft daar zijn twijfels over. 'Uiteraard is het het beste om op voorhand een zo goed mogelijk zicht op de kosten te hebben', stelt hij. 'Maar politieke afgevaardigden leggen in de eerste plaats de nadruk op financieel haalbare keuzes. Beetje

bij beetje gaven ze groen licht voor uitbreidingen en verbeteringen. Als we alle kosten op voorhand goed hadden ingeschat was de uitbreiding er nooit gekomen.'

Duurzaamheid in acht genomen?

In de jaren tachtig, bij de bouw van het oorspronkelijke Simounet-gebouw, was energiezuinigheid geen issue. De oude gebouwen van het LaM zijn dan ook niet erg performant op dat vlak. Voor het nieuwe gedeelte werd de regelgeving uit 2005 gevolgd, en die is intussen ook al aangepast. Toen de aanbouw gepland werd is er nagedacht over een geothermische installatie, maar een projectie van kosten en baten viel niet voordelig genoeg uit om het idee te weerhouden.

Onder sociale duurzaamheid verstaat directrice Sophie Lévy onder andere de toegankelijkheid voor een breed publiek en het meer kwetsbare publiek. Villeneuve d' Asq is een pilootgemeente op het vlak van positieve maatregelen voor bijvoorbeeld mensen met autisme, blinden en slechtzienden , gehoorgestoorden, gedetineerden... en het museum heeft hier een specifieke publiekswerking rond opgebouwd.

Met de toegankelijkheid voor rolstoelgebruikers is er een probleem. Naast alle trappen in het gebouw liggen hellende vlakken met een hellingsgraad van 10%, wat voor de norm voor rolstoelgebruikers uit de jaren tachtig in orde was. Tegenwoordig is de norm voor de hellingen strenger geworden, waardoor het museum geen label voor toegankelijkheid krijgt, ondanks de vele inspanningen die het doet om drempelverlagende te werken voor diverse doelgroepen.

Publieksgedreven

Ook al lijkt de opbouw en de scenografie van het museum vanuit de collectie te vertrekken, Sophie Lévy stelt dat het museum toch sterk inzet op de publiekswerking. Zo bestond er al van in het begin in het museum een cultureel-pedagogische dienst, iets wat toen nog betrekkelijk zeldzaam was. Met de komst van de nieuwe collectie van Art Brut, bereidde het museum zich ook voor op de komst van een nieuw publiek. Zo werd er een studie gedaan naar de mogelijkheid om meer families, met kinderen en kleinkinderen, over de vloer te krijgen. Er was in die studie ook veel aandacht voor de nieuwe vijftigers, mensen die zeer actief zijn en zich bijna in de overgang naar het pensioen bevinden. Deze studie en de aanbevelingen hieromtrent werden in het *Projet culturel et scientifique* opgenomen.

Tot 2004 kreeg het museum gemiddeld 80.000 bezoekers over de vloer. Het jaar na de heropening waren dat er 220.000 en nu is het bezoekersaantal gestabiliseerd op 150.000 tot 160.000 per jaar. Dat is een zeer goede publieksopkomst voor een museum voor moderne en hedendaagse kunst, stelt Sophie Lévy. Net als de directeurs van de andere musea juicht ze de culturele dynamiek die in de Rijselse metropool is ontstaan toe. 'Musea kijken naar elkaar en proberen op elkaars niveau te blijven', stelt ze. 'Behalve wat betreft het vinden van sponsors is de concurrentie een overwegend positieve zaak. Het maakt dat musea niet op hun lauweren gaan rusten. Hoe meer kwaliteitsvol aanbod er is, hoe meer bezoekers er komen. De hele regio Nord-Pas-de-Calais is nu een cultuurregio, de cultuurconsumptie is sterk toegenomen en benadert nu die van Parijs!'

Over projectdefinities en wat zij teweegbrengen

Rondetafelmeeting donderdag 20 februari, Villeneuve d' Asq

Op donderdag 20 februari, na het bezoek aan de musea Louvre Lens en La Piscine in Roubaix, modereerde Olga Van Oost van Faro een gesprek met Tanja Hertveld van het team Vlaams Bouwmeester en de andere deelnemers van de studiereis.

Het team Vlaamse bouwmeester ondersteunt de bouwmeesters, helpt hen om projecten te definiëren en uit te zoeken wat ze echt willen realiseren. Zij geeft eerst haar eigen impressies weer van de gesprekken en bezoeken in de twee musea.

Tanja Hertveld: We hebben vandaag twee verschillende musea gezien. Het gaat om twee verschillende opdrachten, twee verschillende benaderingen van de opdracht en uiteraard verschilt ook het onderwerp, hetgeen tentoongesteld wordt.

Louvre Lens zou je een dependence van het Louvre kunnen noemen. Wat me vooral opviel was dat het opdrachtgeverschap in dit museum heel diffuus was. De gebruiker, of alleszins de directeur, is pas in 2011 aangeworven en heeft dus geen inbreng gehad in de opmaak van de projectdefinitie. Zoals hijzelf vermeldde: de partij die voor de middelen zorgde had geen kennis van zaken wat betreft het inhoudelijke thema en het bouwprogramma van een museum, en anderzijds was er het Louvre, dat wel een museale en ook een technische inbreng deed, maar dat niet mee financierde. Er was een gemandateerd opdrachtgeverschap en voor het programma zelf deed men een beroep op een agence de programmation. Dat is een studiebureau dat de projectdefinitie en de wens van gebruikers omzet in een programma van eisen, in een echt bouwprogramma.

De keuze van de site voor Louvre Lens vertrok vanuit de idee: Parijs is te duur, de banlieu is te duur, we zien in het buitenland dat het werkt om buiten de hoofdstad een dependance te openen, dus we gaan dat ook doen. De site werd met andere woorden politiek gekozen. Bij de start was er geen lokale verankering.

Dat staat in schril contrast met La Piscine, waar de lokale verankering wel heel sterk was. Dat museum is gegroeid vanuit de streek, meer bepaald vanuit de industrie in die streek. De site werd gekozen omwille van het feit dat het architecturaal een interessant gebouw was, ook al lag dat op dat moment niet voor iedereen voor de hand, maar ook het politieke geheugen speelde een rol, de betekenis van die locatie voor de mensen uit Roubaix.

In beide musea wordt ook een ander publiek aangesproken. In Lens is het de intentie om het plaatselijke mijnwerkerspubliek aan te trekken, mensen die geen traditie van museumbezoek hebben. In die zin wil Louvre Lens een maatschappelijke taak opnemen. Als ik het museum en zijn publiek zie en de manier waarop het museum functioneert, heb ik vragen bij de mate waarin ze dat realiseren. Ik ben er niet van overtuigd dat het museum echt een lokaal publiek aantrekt, eerder dat

het mikt op een supraregionaal publiek. Mensen komen er in bussen toe, bezoeken het museum en gaan dan de bus weer op. Dat blijkt ook op de beperkte impact die het museum heeft op de stad Lens zelf.

La Piscine daarentegen is echt ontstaan vanuit een lokaal initiatief. Daar spreekt men heel duidelijk over de maatschappelijke opdracht die ze willen opnemen: de mensen van daar, vooral de jongeren, goesting geven en hen duidelijk maken dat een museum plezier kan bieden. Roubaix ontleent een grote fierheid aan dat museum. Het was heel bewust de bedoeling te midden van een grote crisissituatie iets te creëren waar de mensen zich aan kunnen optrekken, waar ze fier op kunnen zijn, waar ze zich als gemeenschap goed bij kunnen voelen.

Het is duidelijk dat het verschil in projectdefinitie van beide musea leidt tot totaal verschillende musea, met een totaal verschillende architectuur, een andere sfeer, een andere manier om in de ruimte te staan en te interageren met de omgeving.

Een projectdefinitie gaat over: wat willen wij betekenen, wat voor soort museum willen wij zijn? Vervolgens is het aan de ontwerpers om dat ruimtelijk vorm te geven. Die projectdefinitie dient dan ook om af te toetsen of het architecturaal project effectief invulling geeft aan de eisen die je als opdrachtgever hebt gesteld.

Bruno Gaudichon van La Piscine zei het zo: musea spiegelen hun identiteit ook aan hun architectuur. Ofwel aan de architectuur- of de erfgoedwaarde van een gebouw, ofwel aan de museale invulling. Persoonlijk denk ik dat beide zaken elkaar kunnen versterken.

Een interessante vaststelling in Lens was dat in het Louvre van de jaren 1980 het idee niet leefde van de tijdelijke exposities. En daardoor werd daar ook geen ruimte voor voorzien. De ideeën evolueerden, en het gebouw bleek daar niet geschikt voor. Daarom is het belangrijk bij de ontwikkeling van je project te vertrekken van de visie van het museum maar ook voldoende flexibiliteit te voorzien zodat zo'n gebouw zich kan aanpassen aan nieuwe ideeën in de toekomst. Bij La Piscine bijvoorbeeld hebben ze ruimte gevrijwaard rond de gebouwen om eventueel te kunnen uitbreiden, wat ze nu ook gaan doen. Je moet dus niet alleen aan huidige maar ook aan de toekomstige behoeften denken.

Reacties en bedenkingen uit het publiek:

Danny Neyens (bureau voor architectuur en planning, Leuven): Mijn ervaring is dat de gebruikers van een gebouw ook eens moeten nadenken over de mogelijkheden van een gebouw en moeten proberen er alles uit te halen wat er in zit. Je niet blind staren op wat niet perfect is of niet mogelijk is, maar juist kijken naar de mogelijkheden van het gebouw zoals het ontworpen is. Dikwijls komt het personeel pas later in het verhaal. Het is jammer als ze dan beginnen te klagen over alles wat met veel goede intenties is gerealiseerd.

Tanja Hertveld: Een goed gebouw voorziet die mogelijkheid om in te spelen op het onvoorziene.

Annelies Van de Vyver (M HKA vzw): Ik denk dat er juist een grote nood is om wel na te denken over: wat willen we wel, meer, beter in de toekomst. Omgaan met wat we hebben is op zich een goede reflex, maar je voelt in heel het veld een grote nood aan reflectie over: hoe gaan we verder evolueren, wat betekent dat op het vlak van infrastructuur en moeten we niet verder denken dan

wat we vandaag denken dat een museum is? Een belangrijke vraag is bijvoorbeeld: hoe gaan we onszelf financieren in de toekomst en hoe kan de infrastructuur ons daarbij helpen, wat hebben we daarvoor nodig?

Danny Neyens: Maar wie kan voorspellen hoe de musea er binnen vijf of tien jaar gaan uitzien? Neem nu Louvre Lens: ik vind persoonlijk dat daar heel veel vaststaat. De tentoonstellingsruimte is weliswaar één grote ruimte maar al die sokkels zitten vast in de grond. Als je iets wil veranderen moet je helemaal opnieuw beginnen.

Frank Herman (Dienst Erfgoed Provincie Antwerpen): De ontstaansgeschiedenis van Louvre Lens is een heel centralistisch gegeven. Het is echt een Frans verhaal dat teruggaat naar mei '68, toen men voor het eerst sprak over decentralisatie. Vooral de hedendaagse kunst is daar in de jaren 1980 wel bij gevaren. In de erfgoedsector was er een enorme weerstand tegen dat idee van decentralisatie. Louvre Lens is het eerste project dat erin geslaagd is om wereldstukken onder te brengen in een *gat*.

Roubaix is dan weer een *parcours d'accidents*. In feite is dat er gekomen omdat er één persoon zijn schouders heeft ondergezet. Omdat die persoon gedacht heeft: deze streek mag niet kapotgaan, ik doe iets voor de jeugd en ik maak een museum. Dat vanuit die intentie La Piscine is ontstaan is een ongelooflijk straf verhaal. Maar het is een verhaal met veel toevalligheden. En het positieve aan Roubaix is dat ze echt naar een nieuwe identiteit voor de stad gezocht hebben. Want die stad was jaren een ramp, daar wilde je niet wonen.

La Piscine is gedragen door de bevolking, maar het is er alleen maar gekomen dankzij de volharding van die ene persoon. En ik ben benieuwd wat er gaat gebeuren wanneer die persoon er niet meer is.

Olga Van Oost: Dat draagvlak lijkt heel belangrijk te zijn. In hoeverre kan je daar in je projectdefinitie al op werken? In hoeverre ga je bijvoorbeeld ook al de lokale gemeenschap consulteren en hoe doe je dat?

Tanja Hertveld: Ik denk niet dat de lokale gedragenheid bij elk museum zo belangrijk is. Het Louvre is bijvoorbeeld ook geen lokaal museum. Maar het is wel zinvol om erover na te denken. Wat mij vooral fascineert is het verband tussen hoe dingen ontstaan en hoe ze er dan uiteindelijk uitzien. Als je beide musea ziet verbaast het verhaal erachter je niet. En dat verhaal schrijf je wel als opdrachtgever.

Guy De Witte (De Zilveren Passer, Gent): Waar het op aan komt is dat je een analyse maakt van de huidige situatie: wat hebben we aan collectie, wat hebben we aan gebouwen? Is het voldoende, komt dat overeen met de missie en de visie die ik heb? En wat is die visie precies en behoud ik die? Je probeert te peilen wat die in de toekomst zou kunnen zijn en op basis daarvan maak je een behoefteanalyse. De bewustwording van de instelling en de mogelijkheden die ze heeft is belangrijk.

Olga Van Oost: Maar die visie moet gedragen worden door een kleinere of grotere groep. En hoe zorg je daar dan voor?

Tanja Hertveld: Daar bestaan verschillende methodes voor. Bij La Piscine hebben ze bijvoorbeeld een soort pre-tentoonstelling georganiseerd in het stadhuis en daardoor hebben ze de politiek kunnen overtuigen. Maar een project als dat van Louvre Lens, ik denk niet dat ze daar de mijnwerkers zijn

gaan ondervragen. Er zou wel een participatietraject zijn geweest, maar daar is niets van terug te zien.

Olga Van Oost: Er zijn in Lens wel degelijk inspanningen gedaan. Ze zijn echt wel naar de stad getrokken, naar plaatsen waar veel mensen bijeenkomen, om het publiek te betrekken bij het museum.

Frank Herman: Stel je in de plaats van die mensen. De hoofdstad komt daar met een buitenlandse architect een museum neerzetten op de plek waar jij opgegroeid bent in mijnwerkershuisjes. Het contrast kan niet groter zijn. Maar ik zie nu al de effecten op de jeugd van Lens. Als je in zo'n arbeidershuis woont drukt heel je omgeving arbeid uit. Als je dan de kans krijgt om op 1 km van je huis zo'n museum in te stappen, dan begin je toch te dromen? Dan beseft je dat er zoveel andere werelden mogelijk zijn dan de jouwe. Dan wordt er iets in gang gezet. Ik denk dat het effect op de regio enorm zal zijn, maar het zal zeer langzaam groeien.

Tanja Hertveld: Maar de overheid zou best flankerende maatregelen nemen om dat te stimuleren.

Katrien Laporte: je moet een draagvlak creëren bij de politiek, bij het publiek, bij de bredere stakeholders, maar hoe krijg je de neuzen allemaal in dezelfde richting? Zeker in deze tijden van schaarste, met lokale besturen die steeds minder middelen hebben: hoe verkoop je dat verhaal?

Tanja Hertveld: Ik denk dat je sowieso een sterk dossier moet hebben dat het museum zelf overstijgt.

Olga Van Oost: Is het een juist aanvoelen dat we nu in een tijd zitten waarin het steeds moeilijker wordt zulke grote projecten op te starten? Verder heb ik ook het gevoel dat het profiel van de leidinggevendenden tegenwoordig verandert. Dat we niet meer in een soort sterrencultus van leiders zitten.

Min de Meersman (Koninklijk Museum voor Midden Afrika): Je hebt niet alleen sterke personen nodig, ook de tijd moet rijp zijn en je museum, je personeel en de mentaliteit moet klaar zijn om te verbouwen. Ik heb in 1989 twee mensen aangenomen om na te denken over de renovatie van ons museum, maar het museum was er niet klaar voor. Het heeft tien jaar geduurd eer we er wel klaar voor waren.

Dirk Verbist (Koninklijk Museum voor Midden Afrika): Nu is er ook bij de bouwheer een draagvlak. Dat hadden we halverwege de jaren tachtig totaal niet. Men wilde wel de studies betalen, maar er was geen enkel engagement om ook daadwerkelijk iets te gaan realiseren. Enkele jaren geleden werd het een heel ander verhaal. Toen was het museum zo gedegradeerd dat we er echt iets aan moesten gaan doen. Wij zijn aan de derde versie van ons programma bezig! Na de eerste versie zei men: neem eens wat afstand van wat je binnen de huidige beperkingen allemaal in dat gebouw wil proppen, ga eens kijken wat je allemaal wil en laten we dan eens kijken wat er op de site mogelijk is en welke functies we precies willen invullen.

Wouter Lammens (Provincie West-Vlaanderen): Wat kan je allemaal onder een projectdefinitie plaatsen? Wat me bijvoorbeeld in la Piscine opviel was dat drie belangrijke partijen binnen het

dossier elkaar al vroeg in het project gevonden hadden en bleven vinden: de opdrachtgever, de gebruiker en architecten. Kan je daar voor toekomstige projectdefinities uit leren? Kan je dat via die definitie proberen in te bouwen?

Tanja Hertveld: De Projectdefinitie is een onderdeel van het projectdossier. Wij verstaan onder projectdefinitie de ambitie van de opdrachtgever. Het gaat dan over zijn missie en visie, over zijn culturele en maatschappelijke doelstellingen, welke symboolwaarde hij wil hebben, welke culturele waarde. Dat hoeft geen heel lang document te zijn, met anderhalf A4-tje zou je moeten toekomen. Wel belangrijk is dat je je architectuur daaraan gaat toetsen, want als er concrete voorstellen op tafel liggen, hebben opdrachtgevers vaak de neiging om zo'n plan heel erg functioneel te gaan bekijken. En dat leidt soms de aandacht af van wat een gebouw eigenlijk met architecturale middelen uitdrukt.

Wouter Lammens: Wat ik voor ogen houd, hoort dan wellicht eerder in het programma van eisen?

Tanja Hertveld: Je hebt twee varianten in het programma van eisen. De ene is echt een beschrijving in termen van vierkante meters en hoe ze ingevuld moeten worden. Wij raden opdrachtgevers eerder aan om ruimer te formuleren, een stap terug te zetten en het aan de architecten over te laten hoe de ruimten het best functioneel opgedeeld kunnen worden. Zeg dus eerder: 'ik moet een ruimte hebben om in te koken' dan 'ik moet een keuken hebben'.

Wat betreft de neuzen in eenzelfde richting hebben staan: uiteindelijk moet je samen een project realiseren. Maar als van bij het begin iedereen akkoord is over de plannen is dat eigenlijk niet zo'n goede zaak. Het is belangrijk in het begin ook mensen te hebben die de andere kant op kijken, die de tekortkomingen van je project zien en ze in een vroegere fase kunnen opvangen. De kritische toets van mensen die niet helemaal overtuigd zijn, kan heel veel bijbrengen aan je project.

Tijs De Schacht (Overleg Cultuur regio Kortrijk): Wat onderscheidt een projectdefinitie van een museum- of beleidsplan?

Tanja Hertveld: Een projectdefinitie gaat tot de kern van de zaak, tot de essentie;

Olga Van Oost: Maar in de missie en visie zit wel de basis. Ook daarin denk je *out of the box*, kijk je vooruit. Waar wil je naar toe?

Danny Neyens: Maar wie maakt dan het programma van eisen op?

Tanja Hertveld: Dat hangt af van je bouwteam. Je kan dat als opdrachtgever zelf doen. Of je kan een studieteam inschakelen om een haalbaarheidsstudie te doen, zaken te berekenen, een rondvraag te doen van verschillende gebruikers... Hier in Frankrijk heb je bureaus die daarin gespecialiseerd zijn. Toch geef je als opdrachtgever best niet alles uit handen. Dan weet je niet meer wat er gebeurt met je project. Dat ze in Louvre Lens bijvoorbeeld een quarantaineruimte hebben gebouwd die ze nodig hebben, is zo'n gevolg daarvan.

Danny Neyens: Maar veel musea hebben de know-how om een goed plan van eisen op te stellen niet in huis. De gebruikers zitten er ook teveel midden in, ze houden vast aan bepaalde zaken,

persoonlijke relaties spelen een rol... Daardoor is voldoende afstand kunnen nemen van je project moeilijk.

Tanja Hertveld: Daar kunnen mensen inderdaad begeleiding bij gebruiken

Etienne Livémont (archi.des nv): We hebben nog niets over de budgetten gezegd. Mij als ontwerper doet het pijn dat Louvre Lens 7000 euro per vierkante meter kost. Ik kan met dat geld wel meer doen. Ik vind zulke grote budgetten tegenwoordig maatschappelijk niet verantwoord.

Danny Neyens: Ik treed Etienne bij. Wij hebben er ongelooflijk veel moeite mee om gebouwen te zien staan die voor zoveel duizenden euro per vierkante meter op een vrij terrein gebouwd zijn. M in Leuven heeft minder dan 2000 euro per vierkante meter gekost, terwijl het midden in de stad gelegen is en dus heel complex is.

Tanja Hertveld: In principe heb je als bouwheer je budget. En de architect moet daar zo goed mogelijk op inspelen.