



PERSPECTIEVEN OP MODERNITEIT, TIJD EN RUIMTE. EEN INLEIDING

WOUTER VAN ACKER (UGent/Griffith University)
CHRISTOPHE VERBRUGGEN (UGent)

‘De Gentse Wereldtentoonstelling, door de tijdgenoten overmoedig beschouwd als een nieuw begin van ongekende groei en bloei, een apotheose van burgerlijk optimisme, was in werkelijkheid eerder een spectaculair eindpunt, de zwanenzang van de belle-époque burgerij, het ware einde van de negentiende eeuw, gevolgd door het aanbreken van de nuchtere pragmatische tijden.’¹

Deze treffende zin is het leitmotiv van het uitstekend gedocumenteerde boek dat André Capiteyn 25 jaar geleden schreef ter gelegenheid van de 75-jarige herdenking van de Gentse Wereldtentoonstelling. Een jaar voordien had de recent overleden Britse historicus Eric Hobsbawm een boek geschreven met een gelijkaardige verhaallijn. In *The Age of Empire: 1875–1914* beschrijft Hobsbawm deze periode als het einde van de ‘lange negentiende eeuw’, een eeuw waarin het kapitalisme zich ontwikkelt in imperialisme wat onherroepelijk resulteerde in een wereldbrand.² De imperialistische spanningen en manifestatiedrang waren effectief heel nadrukkelijk aanwezig op de Gentse tentoonstelling. Op de laan der Natiën vochten de naties een architecturaal duel uit met gebouwen die verondersteld werden typisch te zijn voor hun land.

Wereldtentoonstellingen waren in eerste instantie een bij uitstek stedelijk fenomeen, mogelijk gemaakt door een groeiende transnationale mobiliteit van goederen, personen en informatie. De exposities werden ‘knopen in een wereldwijd web’³ waarin verschillende ruimtelijke schalen elkaar doorkruisten. Het waren niet alleen uitingen van de moderniteit, maar ook actoren in de constructie ervan.

Tussen de Great Exhibition in London in 1851 (de geboorte van het nieuwe massamedium) en de Wereldtentoonstelling van Gent werden meer dan zestig wereldtentoonstellingen gehouden. De manifestatiedrang van naties en wereldrijken werd steeds prominenter. Aanvankelijk waren de wereldtentoonstellingen zelfportretten van de stedelijke industriële burgerij met een prominente rol voor industrie, kunst en wetenschap, in die volgorde van belangrijkheid. In Gent kregen (openbare) kunst (zie de bijdrage van Marjan Sterckx en Jana Wijnsouw) en wetenschap (zie de bijdrage van Ruben Mantels) een belangrijke plaats. In het feest- en congrespaleis werden over de meest uiteenlopende onderwerpen meer dan zestig internationale congressen georganiseerd. De tentoonstellingen waren een allegorisch monument voor de alliantie tussen kunst en industrie.⁴ Sommigen gaven er naderhand een utopische pacifistische boodschap aan gericht op wederzijds begrip en respect voor de

Monument en stempel van 1913. Gezicht op de drie torens van op de Sint-Michielselling, anno 1913 (foto: Edmond Sacré).



De machineproducent Gustave Carels zou de geestelijke vader van de Gentse expositie geweest zijn. Zijn fabriek exposeerde in de Hal der Machines.

natiestaten die eraan deelnamen. ‘Vrede, industrie en kunst’ was het thema dat de zeven en halve maand van activiteiten kleurde na de opening door koning Albert op 26 april. Vrede is evenwel nooit de werkelijke drijfveer geweest van de werelddtentoonstellingen.⁵ Het bevorderen van de vrije wereldhandel en een prestigedag tussen de natiestaten en *empires* waren dat des te meer.⁶ Ook België en zijn koningen koesterden imperiale dromen, wat uiteindelijk resulteerde in de kolonisatie van Congo. Het nog steeds jonge land trachtte zich in deze internationale context om te vormen tot een moderne natiestaat. Belgisch, Vlaams en Waals nationalisme en regionalisme werden in deze context niet als tegenstrijdig gezien met internationalisme en een ware internationale missie voor België. Kleine neutrale staten als België, Zwitserland en Nederland huldigden de opvatting dat voor hen een verzoenende taak was weggelegd in de organisatie van de wereldvrede. De invloedrijke Gentse historicus

Henri Pirenne voorzag dit zelfbeeld zoals bekend van een historische legitimatie met de stelling dat België van oudsher een synthese was van de Romaanse en Germaanse cultuur. Pirenne was overigens actief lid van het comité dat de tientallen (Franstalige) internationale congressen tijdens het tentoonstellingsjaar in Gent faciliteerde. In het laatste deel van zijn *Histoire de Belgique*, blikte hij met weemoed terug op de jaren voor de Eerste Wereldoorlog: ‘In dat ingewikkeld geheel uitten zich de beide tegenstrijdige strekkingen, die de toenmalige Europeesche beschaving kenschetsen: het nationalisme en het internationalisme. [...] het nationalisme is er niet onverenigbaar met het behoud van de gemeenschappelijke beschaving, waaraan het ten allen tijde deelnam. En die beschaving, is eigenlijk de Belgische beschaving. Internationaal in haar grond, is zij slechts de uitdrukking of, zoo men wil, de versmelting van den allerlei invloed, waaraan het land onderworpen is op dit gevoelig punt van Europa,



Inkomhal van het Duitse paviljoen ter ere van de keizer, '25 jaar lang machtige steunpilaar van de vrede'.



De 'loop' van Adolphe Pégoud bleef decennia in het Gentse collectieve geheugen hangen.

dat het inneemt. [...] Kortom, het Belgisch midden is zoozeer het samenzijn van de meest verschillende beschavingen, dat men het kon vergelijken met het Syrië der oudheid, dat evenals hetzelfde gelegen was op het grenspunt van de groote rijken en ook als hetzelfde met deze in bestendige betrekking stond door het toedoen van zijn handel en zijn nijverheid.⁷

Pirenne eindigde met de bedenking dat België meer gekregen heeft dan het aan de internationale gemeenschap gegeven heeft en dat diepgang ten koste ging van verscheidenheid. Wereldtentoonstellingen pasten in die internationale rol die België zich toe-eigende. In België was de Wereldtentoonstelling van Gent de zesde en grootste in de rij: twee in Antwerpen in 1885 en 1894, twee in Brussel in 1897 en 1910; en één in Luik in 1905. Na de oorlog zouden er nog twee volgen. Tussen 1900 en de Eerste Wereldoorlog bereikte de koopkracht in België een niveau dat enkel in Groot-Brittannië overtroffen werd. De fabrieken draaiden op volle toeren en de skyline van veel Belgische steden werd niet langer beheerst door kerken en belforten maar door rokende fabriekstorens. De elektriciteit had net haar intrede gedaan en technische innovaties volgden elkaar in een ijtempo op.

Ook in Gent borrelde in 1905 het idee om een wereldtentoonstelling te organiseren op in industriële en commerciële middelen. Al dan niet met onderkoeld enthousiasme kregen deze vroege protagonisten de steun van andere maatschappelijke actoren die er een opportuniteit in zagen om zichzelf in de kijker te plaatsen. Gent voorwaarts, op naar de twintigste eeuw. Met dank aan de Belgische megafoon werd Gent in de rest van de wereld effectief gehoord. Niet alleen met de hulp van de Belgische megafoon, maar ook met die van de Belgische schatkist. Zonder de aanzienlijke steun van de nationale regering kon een stad als Gent onmogelijk de Wereldtentoonstelling organiseren, laat staan het historische centrum reconstrueren. Na de tentoonstelling werden het financiële debacle en de verantwoordelijkheid van Emile Zoetekoeke Braun stevig op de korrel genomen. Dit gebeurde zonder verwijzing naar de mee door de nationale overheid gefinancierde stadsvernieuwingsprojecten. Van bij de aanvang waren de

Gentse initiatiefnemers er van overtuigd dat de tentoonstelling 'nuttige en duurzame sporen' diende achter te laten.⁸ Dat de zelfbewuste industriestad Gent er in 1905 in geslaagd is de organisatie van de Wereldtentoonstelling naar zich te halen, kan ook door andere factoren verklaard worden. Een bijkomende reden was dat het toenemende economische protectionisme van de grote mogendheden en het feit dat de grote industrieën en hoofdsteden zoals Londen en Parijs niet langer geïnteresseerd waren.

Het zelfportret van de industriële burgerij op de Wereldtentoonstellingen werd vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw veel minder eenduidig. De Wereldtentoonstelling van 1913 kan inderdaad geïnterpreteerd worden als de zwanenzang van de negentiende-eeuwse burgerij. Maar toch was het niet volledig een geëxposeerde vooruitgangsillusie of burgerlijke zinsbegoocheling. Er was inderdaad één en ander *in beweging* en onder sociale druk werd het ene maatschappelijke experiment na het andere op de bevolking losgelaten. Vrouwen, arbeiders en in Vlaanderen ook Nederlandstalige intellectuelen eisten hun plaats op in de publieke ruimte en verruimde democratie, zoals in dit boek ook blijkt uit de bijdragen van Julie Carlier en Hans Vandevoorde over de aanwezigheid van vrouwen en de vrouwenbeweging op de tentoonstelling en de bijdrage van Gita Deneckere en Hannes Pieters over de plaats die de arbeiderscoöperatie Vooruit opeiste in de Gentse straten en op de expo-site. De zwanenzang van de burgerij was echter al langer ingezet. De periode rond 1900 werd al eerder gekarakteriseerd als een breukvlak en een moment van grote spanning waarin de Europese burgerlijke cultuur haar eigen ondergang creëerde en zo de baan ruimde voor een meer egalitaire maatschappij.⁹ Anno 1913 was er geen homogene burgerlijke cultuur meer – voor zover die ooit bestaan heeft – en voor elke positieve noot waren er meerdere contrapunten.

De geschiedenis lacht ons ironisch toe wanneer we stil staan bij het strenge en sobere Duitse paviljoen, dat zoals we verder zullen zien in sterk contrast stond met de dominante architectuur op de expo. Wie de monumentale inkomhal van het paviljoen betrad kwam oog in oog met een portret van de Duitse



Titelbeeld van de postkaartenreeks van het Panorama du Congo met een fragment van de marktscène.

keizer, volgens het opschrift '25 jaar lang machtige steunpilaar van de vrede'. Een jaar later brak de oorlog uit. Toch moeten we er ons voor hoeden het werelddrama onze blik te veel te laten bepalen. In hoeverre verschilt zonder die breuk de belle époque van onze hedendaagse moderne samenleving? Dat is een boeiende vraag die gesteld wordt door de Duitse historicus en journalist Philipp Blom, auteur van het boek *De Duizelingwekkende jaren. Europa 1900-1914*. 'De moderniteit verrees niet maagdelijk uit de loopgraven bij de Somme. Al ruim voor 1914 had zij de geest en het leven van de Europeanen stevig in haar greep', schrijft hij terecht.¹⁰ Snelheid, nervositeit en energie waren dé sleuteltermen van die tijd. De mensen raakten hun houvast kwijt. De auto's die in toenemende mate de straat opeisten en vliegtuigen symboliseren dit perfect. Ook Gent raakte in de ban van de luchtvaart en gemotoriseerde mobiliteit. De *loop* die vliegenier Adolphe Pegoud in 1913 vlak naast de expoterreinen maakte is decennialang in het Gentse

collectievegeheugenblijvenhangen. Niettegenstaande de erg grote sociale verschillen ging de koopkracht van veel modale arbeiders er na de diepe crisis van de jaren 1880 op vooruit waardoor sommige consumptiegoederen beter bereikbaar werden. Een van de meest ingrijpende veranderingen van de belle époque was ongetwijfeld de verhouding tussen mannen en vrouwen. Naarmate de mannen in het defensief kwamen zien we dat zij vluchtten in een overdreven soort mannelijkheid, in sport en spektakel.

De Gentse Wereldtentoonstelling was zoals de voorgaande edities vormgegeven als een spektakel: een prestigieuze tentoonstelling waar de wereld akte kon nemen van de vooruitgang van de beschaving in zijn geheel. Een bezoek aan de tentoonstelling stond gelijk met reizen in tijd en ruimte, het vizier gericht op de vooruitgang.¹¹ In het spoor van Guy Debord kunnen we de wereldtentoonstellingen omschrijven als een exponent van de spektakelmaatschappij, van een maat-

schappij die gestoeld is op een scheiding tussen de 'echte' contradicties van kapitalistische productie en de gemediatiseerde droomwereld van de consumptiecultuur; een scheiding die in het spektakel van de wereldtentoonstelling werd voorgesteld alsof ze één geheel vormt daar waar ze in sociale realiteit eigenlijk verdeeld is.¹² De Wereldtentoonstelling van Chicago in 1893 is in dat opzicht een duidelijk kantelmoment met een accentverschuiving naar spektakel en amusement voor de massa. Het spektakel mocht dan wel de deelnemers verwijderen van de sociale realiteit, tegelijkertijd vormde het ook een illusoire vluchtplaats waar de fricties van de vervreemding die gepaard gingen met de moderniteit werden opgeheven.¹³ De Wereldtentoonstelling slaagde er in een hele reeks ogenschijnlijke tegenstellingen te overbruggen: moderniteit en traditie, moderniteit en anti-moderniteit, man en vrouw, arbeid en kapitaal, ratio en nostalgie.

Wereldtentoonstellingen waren eerst en vooral feesten waar koopwaar en wereldhandel werden verheerlijkt.¹⁴

Toch wilden de organisatoren niet dat de Wereldtentoonstelling een zuiver feest van het kapitalisme werd. Ze wilden de banale handelsloor overtreffen en producten tentoonstellen als de belichaming van vooruitgang en moderniteit, niet op zijn minst om te tonen hoe vooruitgang en moderniteit een Belgische maar ook een Gentse prestatie was. In de paviljoenen van de verschillende naties, en in het bijzonder in de Belgische sectie, wilden de regeringen hun efficiëntie op technologisch en maatschappelijk vlak tentoonspreads. Wereldtentoonstellingen waren in die zin ook grootste manifestaties van *social engineering*, evenementen waar de ambitie overheerste om de maatschappij op grote schaal te onderrichten en te kneden, waar een nationale identiteit werd geconstrueerd.¹⁵ Moderniteit werd geënceneerd als een reusachtig didactisch schouwspel dat iedereen kon meemaken en waar iedereen kon van leren. Niet alles wat tentoongesteld werd was voor iedereen (financieel) bereikbaar, maar het was bijna tastbaar. De wereldtentoonstellingen kunnen dus beschouwd



Postkaart met het Koloniaal Paleis, ontworpen door Joseph Caluwaerts.



Wereldtentoonstellingen waren toonzalen waar de meest diverse producten zo goed mogelijk werden gepresenteerd.



De vitrines van het moderne consumentisme. De etalages in de Franse sectie.

worden als massamedia die zowel een onderwijs-instrument van de moderniteit als een spektakel van het kapitalisme waren. In deze inleiding kijken we naar hoe deze spanning verscheen in de manier waarop de bijdrage van de organisatoren en participanten werd geënceneerd of geregisseerd.

EEN PANORAMA VAN PANORAMA'S

Overzichtelijkheid was cruciaal in een wereldtentoonstelling waar veelheid de norm was. Om die reden waren wereldtentoonstellingen, althans de edities voor de Eerste Wereldoorlog, sterk gemodelleerd op het panorama. Het panorama wordt beschouwd als het eerste optische massamedium dat heeft bestaan. De kunstvorm van het panorama was gepatenteerd in 1787 door de Engelse schilder Robert Barker. In hartje Londen, op Leicester Square, bouwde hij zo'n installatie. Nadat je een ticketje had gekocht, kreeg je via een donkere gang en een trap toegang tot een observatieplatform. Vanop dit platform was je als bezoeker omringd door een landschapsschilderij van 360 graden met bergen en water. *Trompe-l'oeil*-effecten op het canvas en *faux terrain*-elementen ervoor versterkten de illusie van de realiteit. In deze mediarealiteit was de illusie compleet omdat de rand ervan onzichtbaar was gemaakt. Omwille van die consumptiologica noemt Stephan Oettermann panorama's 'machines waar de kapitalistische blik werd aangeleerd'.¹⁶

Panorama's werden niet enkel gebruikt om landschappen te tonen. Tijdens de 'panoramanie' eind negentiende eeuw werden ze vaak gebruikt om veldslagen af te beelden omwille van evident patriottische redenen.¹⁷ Het panorama leende zich uitstekend als een educatief instrument voor de massa. En dit was niet anders in Gent. Een spectaculaire les in koloniale vooruitgang was te zien in het imposante Congo-paviljoen ontworpen door Joseph Caluwaerts. De monumentaliteit en elegante exotische stijl van de architectuur weerspiegelde de koloniale ambities van de Belgische staat.

Vijf jaar nadat Leopold II Congo had overgedragen aan de Belgische regering, en vier jaar na het aantreden van Albert I, wilde het kleine België tonen hoe het als koloniale macht in staat was om het grote Congo te ontwikkelen. Het paviljoen was gebouwd om een reusachtig panorama te huisvesten van 37 meter diameter en niet minder dan 120 meter lang, geschilderd door de Belgische kunstenaars Paul Mathieu en Alfred Bastien.¹⁸ Het schilderij bestond uit een serie van acht tableaux die een beeld gaven van 'de wonderen van de Congolese natuur', de havenstad Matadi, en het alledaagse leven in traditionele dorpen en koloniale nederzettingen. De structuur en het opzet van het panorama weerspiegelden de centrale en binaire eurocentrische blik van de 'geavanceerde' Westerse cultuur op de 'primitieve' Centraal-Afrikaanse cultuur. Maar zoals Johan Lagae aantoonde in zijn bijdrage werden in het panorama



Waterbassin van het Erehof met gezicht op de hoofdingang.

niet enkel de Belgische maar ook de complexe transnationale invloeden op de koloniale Congolese realiteit afgebeeld.

In tegenstelling tot de officiële boodschap die België wou brengen was het grote aantal bezoekers vooral op zoek naar de ervaring van het ondergedompeld worden in een exotische wereld. Door die ervaringsdrang waren de bezoekers minder aandachtig voor het officiële verhaal over de vooruitgang en de beschavingsmars. Maar dit maakte de panorama's daarom niet minder effectief om de afstand tussen de Westerse en koloniale realiteit te overbruggen en als een continuïteit voor te stellen. In de cirkelvormige galerij rondom het panorama werd de Belgische propaganda rijkelijk geïllustreerd met diorama's, sculpturen, en foto's. Er waren ook twee thematische zalen waarin de grondstoffen werden getoond die in het verre Congo werden opgedolven en in België werden verwerkt. Het standbeeld van Charles Samuel

in de galerij is typerend voor de manier waarop de Belgische staat haar koloniaal programma legitimeerde. Het verbeeldt hoe de Afrikaanse bevolking dankzij de Belgische kolonisatie eindelijk het juk van de Arabische slavenhandelaars had kunnen afwerpen. Op de muur achter het standbeeld zijn foto's te zien van kapellen en kerken die gerealiseerd werden als onderdeel van de katholieke beschavingsmissie.

De Gentse Wereldtentoonstelling bevatte niet enkel panorama's zoals het *Panorama du Congo*, maar was ook op zich een reusachtig panorama van producten. Alle landen en in het bijzonder de organiserende natie, België, pronkten in hun nationale paviljoenen met innoverende producten uit de kunstnijverheid en de industrie met befaamde exportproducten en consumptieartikelen. Deze werden in zo spectaculaire decors of in dergelijke groten getale gepresenteerd dat ze de aandacht trokken en amusement opleverden. De etalages in de Franse sectie illustre-

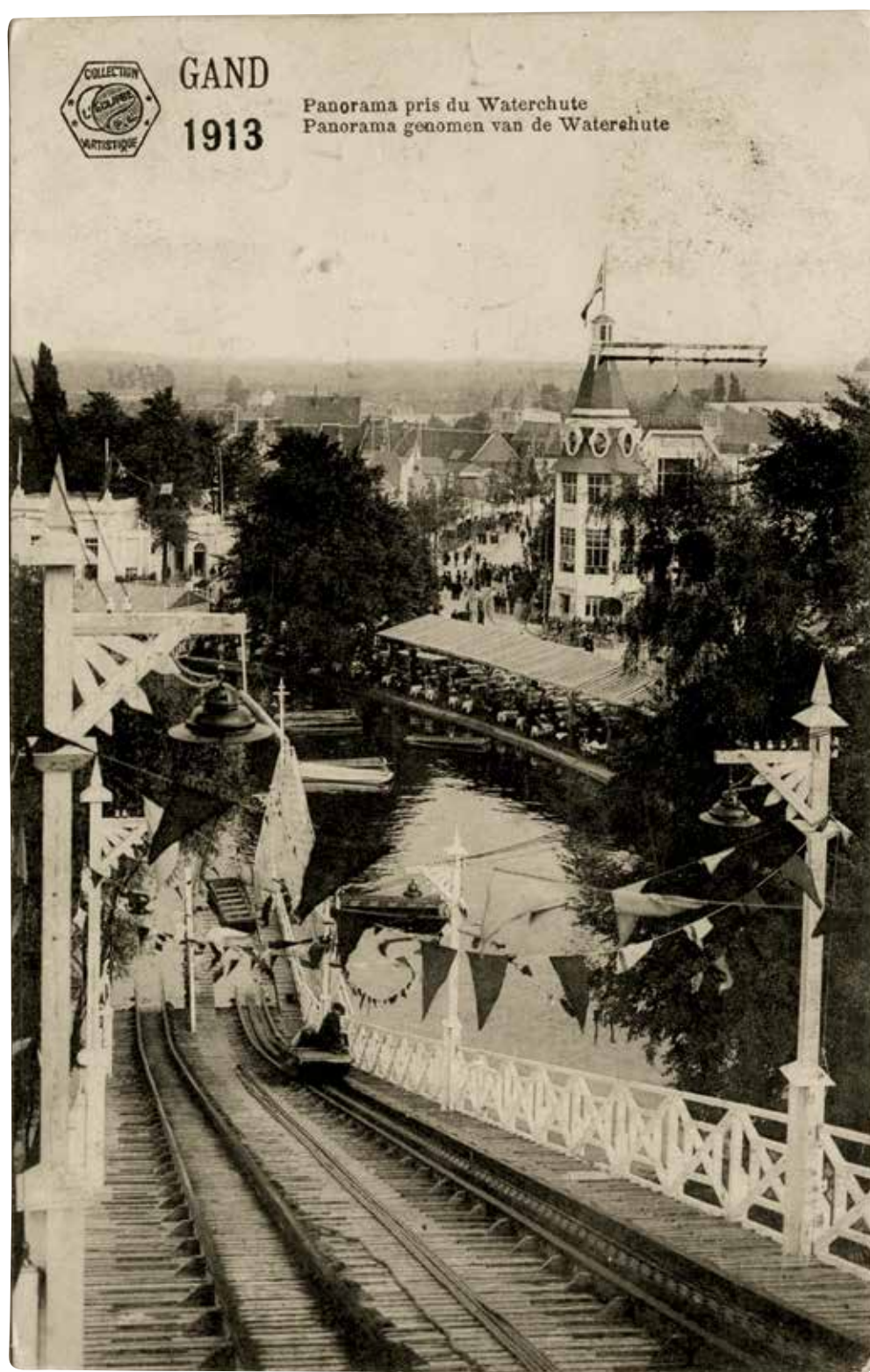


Panoramisch gezicht op de Natiënlaan vanop het Koloniaal Paleis, links het Duitse paviljoen en rechts de Hal der Machines.

ren misschien wel het duidelijkst dat wereldtentoonstellingen eigenlijk grootwarenhuizen waren, maar dan wel 'platonische warenhuizen'.¹⁹ Hier konden producten enkel bewonderd worden. Om de woorden van Guy Debord te gebruiken, zou je kunnen zeggen dat kapitaal er zodanig werd geaccumuleerd dat het verscheen als een beeld.²⁰ Het kapitalistisch vermogen dat in Gent samenkwam gaf opnieuw de kans aan de groothandelaars om hun producten op de wereldkaart te plaatsen.

Door de schaalvergroting waren wereldtentoonstellingen te groot geworden om alle producten uit de industrie en kunstnijverheid samen te brengen in één gebouw, zoals dat in het Crystal Palace te Londen in 1851 of in het Colloseum te Parijs in 1867 het geval was.²¹ Nieuwe kijkmachines, zoals het Erehof en de Natiënlaan, herstelden die verloren panoramische eenheid op grote schaal. Door die desintegratie in afzonderlijke paviljoenen waren wereldtentoonstellin-

gen, naast panorama's van producten, ook overzichtstentoonstellingen van architectuurstijlen geworden. Het enige echte art-nouveaugebouw op de expo was de Hal der Machines. Het gebouw werd ontworpen door Geo Henderick (1879-1957) die zich ook kandidaat had gesteld om de expoterreinen te ontwerpen.²² Het volledige Erehof en het merendeel van de paviljoenen op de Natiënlaan werden ontworpen door architect Oscar Van de Voorde (1871-1938). Verwijzend naar de White City in Chicago in 1893 ontwierp hij een homogeen, classiserend ensemble dat een harmonische indruk nastreefde. Van de Voorde werd geprezen omwille van de 'moderne' 'nieuwe stijl' waarin hij de Weense invloeden van Otto Wagner en Olbrich wist samen te smelten met Lodewijk XIV-, Lodewijk XVI-, renaissance- en empirestijlen, maar hij illustreerde bovendien op de Natiënlaan dat hij kon ontwerpen in Hollandse, Perzische, neorenaissance en Moorse stijl.²³ Niettemin werd de weelderige, oriëntalistische architectuur, met uitzondering van het Perzisch



De Waterchute ('splash') op het attractieplein.



Boven: Het karveel van Chili, de Nitrate, op het attractieplein in het Citadelpark. Natriumnitraat (guano) was een belangrijk exportproduct van Chili.

Onder: De mensenmassa op het attractieplein, wachtend op een 'vertigo-ervaring' in een van de attracties.



Straat van Caïro, bij het attractieplein.

paviljoen, verbannen naar de uithoeken van de site van de Wereldtentoonstelling. Zoals Davy Depelchin argumenteert in dit boek, zette Gent 1913 niet in op de juxtapositie van exotisme en moderniteit, maar wel op de continuïteit van geschiedenis en moderniteit. De echte uitzondering op dat thema was het Duitse paviljoen van Curt Leschnitzer (1877-1959) die ook terug te vinden is op de cover van dit boek. De sobere, abstracte stijl van het ontwerp, zoals Rika Devos stelt in haar bijdrage, leek vooral uit te zijn op het creëren van een beeld dat contrasteerde met het opzet en de dominante 'Franse' smaak van Van de Voorde.

GESIMULEERDE BELEVENISSEN: DE ZOO HUMAIN EN DE DORPSPEKTAKELS

Veelheid kan plezier en amusement opleveren, maar kan ook vlug leiden tot verveling. De eindeloze opsomming van stijlen, producten en objecten werd door vele bezoekers saai gevonden. Verveling en consumptie zijn moeilijk te scheiden. Om de aandacht van de bezoeker-consument vast te houden was er

entertainment nodig. Op de Wereldtentoonstelling zien we dan ook steeds meer attracties opduiken die als doel hebben om de verveling te bestrijden. Het beste tegengif tegen verveling is tijdverdrijf, of midelen om tijd te verdoen. In attracties zoals de drie kilometer lange rit op de Scenic Railway doorheen het kermisterrein beleefde de bezoeker plezier aan de synergie mens-machine en de duizelingwekkende vertigo-ervaring die daaruit resulteerde. De hoogste waterchute ter wereld, een meesterwerk van Engelse ingenieurskunst, was nog indrukwekkender.

Het panorama wordt hier vervangen door het stereorama. Stereorama's zijn machines waar niet enkel de blik maar alle zintuigen door snelheid in vervoering werden gebracht.²⁴ Dit absorberen van de toeschouwer in de voorstelling was symptomatisch voor het afbrokkelen van de panoramische controle die de wereldtentoonstelling van de negentiende eeuw kenmerkte. Net zoals het Reuzenrad, op de Wereldexpo van Chicago in 1893, bood de Gentse Waterchute van bovenop de toren een panoramisch overzicht; een overzicht dat vervolgens door de beweging



Boven: Toegangspoort van het Moderne Dorp.

Onder: De toegangspoort van Oud-Vlaanderen is bewaard en bevindt zich nu op de Bijlokesite.

aan het duizelen werd gebracht. Pretparkattracties zoals de waterchute, het Drollig Huis, maar ook het schip voor transport van nitraten uit Chili kondigden de twintigste eeuw aan waarin meer tactiele en immersieve media de bovenhand zullen halen en waarin de grens tussen passieve en actieve deelname vervaagt.²⁵ De massa stond te drummen in het Citadelpark dat grotendeels was omgetoverd tot pretpark om door ervaring het ongekende te beleven en te consumeren.

De drang om het vreemde te ervaren speelde nog sterker in de verschillende gesimuleerde dorpen. Oriëntalistische paviljoenen en ensceneringen kregen zoals op vorige wereldtentoonstellingen een plek op het 'attractieplein'. In de Straat van Caïro kon de bezoeker flaneren in een stereotypische en exuberante enscenering van het Midden-Oosten, tussen dansers met oosterse gewaden, kamelen en ezels. Niet ver daarvan werden twee *Zoos humains*

ingericht voor de voyeuristische westerling. *Zoos humains*, zoals Chokri Ben Chika ze definieert in de epiloog van dit boek, zijn spectaculaire voorstellingen van het verschil tussen de stereotypen 'wij' en 'zij' dat bepaald wordt door de dominante partij. In het Senegalees dorp kwam je als toeschouwer terecht midden in een verbeelding van het dagelijkse leven van een Senegalese stam. Honderdvijftig Senegalezen toonden hoe wassen, koken, onderwijzen, weven, tekenen en dansen er bij hen zou aan toe gaan. Evelien Jonckheere bespreekt in haar bijdrage hoe de Senegalezen, die sinds de zeventiende eeuw hadden geleefd onder Franse koloniale invloed, een rol opgelegd kregen als de 'beste leerling van de klas', dit in tegenstelling tot de Filipijnen die omwille van marketingstrategieën werden afgeschilderd als 'wilde kop-pensnellers'.²⁶ Het Filipijns dorp was eerst opgesteld in Oud-Vlaanderen, maar werd omwille van klachten over de 'onzedelijkheden' van de Filipijnen verhuisd naar het Citadelpark, niet ver van het attractieplein.



Marktplaats van Oud-Vlaanderen.

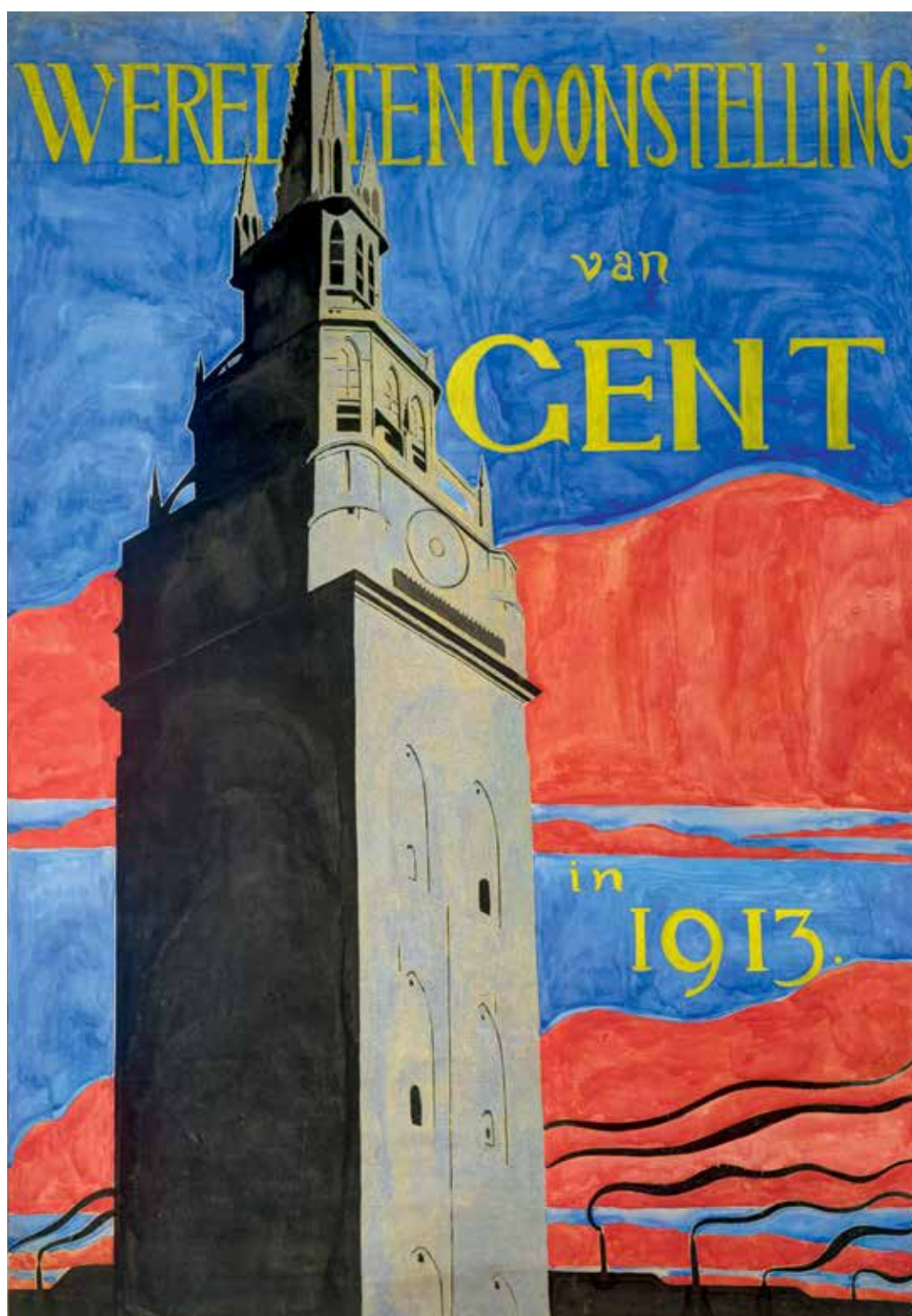
De attractieformule van het dorp werd in Gent ook op instructieve wijze toegepast in het Moderne Dorp. In een didactische show werd de modernisering van de landbouwsector er vermenselijkt. Het vertrouwd plattelandsdorp met een kerk, gemeentehuis, school, herberg en arbeiderswoningen was getransformeerd in een modern dorp, uitgerust met de meest moderne machinerie en techniek.²⁷ Het geloof in de maakbaarheid van de samenleving, zoals omschreven in het hoofdstuk van Bruno Notteboom, was hier in volle gang. Aan de landelijke bevolking werd getoond dat het platteland niet hoefde onder te doen voor de stad inzake welvaart en modern comfort, zonder daarvoor de tradities van het aloude boerenleven op te geven. De modelhoeves illustreerden de innovaties op het gebied van landelijk wonen; de landbouwschool de nieuwe principes van bedrijfsvoering en opdrijven van de productiviteit; en de geplaveide straten met riolering en straatverlichting de belofte van technische vooruitgang. Na de modelboerderij op de

Wereldtentoonstelling van Luik in 1905 werd nu in Gent op de schaal van een volledig dorp getoond dat er een weg was uit de landbouwcrisis en dat de volgende generatie landbouwers de vruchten zou plukken van de modernisering van het platteland.

Naast het platteland van de toekomst en de exotische wereld, konden de burgers ook een bezoek brengen aan een simulatie van het rijke middeleeuwse verleden van Vlaanderen. Na Oud-Antwerpen (1894), Bruxelles-Kermesse (1897), Vieux-Paris (1900) en Vieux-Liège (1905), was er nu dus ook Oud-Vlaanderen of La Vieille Flandre (1913). Op het breukvlak van de moderniteit, op een ogenblik waarop traditie en samenhang steeds meer onder druk kwamen te staan, werd de middeleeuwse stad heruitgevonden en gereanimeerd als middeleeuws decor. Armand Heins had bouwtekeningen van middeleeuwse gebouwen verzameld in Vlaanderen, Noord-Frankrijk en Zeeland. Op basis hiervan construeerde



Ingang van de Wereldtentoonstelling aan de Kortrijkse Steenweg.



Afgekeurd afficheontwerp van de hand van Leon Spilliaert. Het Belfort, nog met oude torenspits, tegen de achtergrond van de rokende schoorstenen. Het ontwerp werd waarschijnlijk afgekeurd omdat het naast het historische karakter ook het industriële karakter van de stad uitdroeg.

architect Valentin Vaerwyck een hyperreële collage van grote en kleine pittoreske gebouwen die bestonden of althans hadden bestaan. Zo was de toegangspoort gekopieerd van het Oud Begijnhof te Gent (dat veertig jaar voordien afgebroken was); het kanaal werd omringd met huisjes gekopieerd uit Damme, Brugge, Lokeren en Zottegem; en de marktplaats was omringd door een belfort uit Béthune, een stadshuis uit Ieper en puntgevels uit Veurne, Nieuwpoort, Diksmuide, Doornik, Kortrijk, Oudenaarde en Gent.²⁸

De parallellie tussen de historische reconstructies in Oud-Vlaanderen en de middeleeuwse ‘disneyficatie’ van de historische binnenstad is opvallend. Sinds het aantreden van Emile Braun in 1895 en met de steun van Paul de Smet de Naeyer werden, naast het verbeteren van de mobiliteit en hygiënische saneringen, monumenten vrijgemaakt, gerestaureerd en aangevuld met historiserende reconstructies.²⁹ Het Gravensteen werd ontmanteld en volledig gereconstrueerd; aanbouwsels tegen Sint-Baafs-, Sint-Niklaaskerk en het Belfort werden verwijderd; en verschillende gevels op de Graslei alsook de Oude Vismijn werden voorzien van romantische neogotische gevels. De Wereldtentoonstelling versnelde deze werken en moest er de bekroning van vormen.

Een van de vele internationale congressen die in Gent tijdens het tentoonstellingsjaar georganiseerd werden, was het Internationale Stedencongres. Zoals op het Stedenplein kwam op dit congres, naast een romantische *Sehnsucht* naar het stadsbeeld van de middeleeuwen en een glorieus verleden, ook een nostalgie naar de verloren maatschappelijke structuren tot uiting.³⁰ De steden speelden immers in de middeleeuwen een veel belangrijkere rol op economisch en politiek vlak dan de naties. Op het Stedenplein hadden Gent, Luik, Antwerpen en Brussel een paviljoen opgetrokken. Net zoals België erop gebrand was om zichzelf te affirmeren als een neutrale bemiddelaar tussen de grote gewapende machten, zo wilde Gent door en met de Wereldtentoonstelling zich affirmeren als een stad met internationale reputatie en knoop in een transnationaal netwerk, zoals Luik, Antwerpen en Brussel dat hadden voorgedaan. Zoals Wouter

Van Acker, Michiel Dehaene en Pieter Uyttenhove toelichten, werd op het Internationale Stedencongres bovendien de Union Internationale des Villes gesticht, een belangrijk internationaal netwerk van steden en gemeenten dat kennis over stadsbestuur verzamelde en verspreidde, maar dat ook impliciet de financiële en administratieve autonomie van steden verdedigde tegenover een groeiend staatsinterventionisme.³¹

EEN HISTORISCHE STAD IN WEELDE HERBOREN

De Gentse Wereldtentoonstelling was, zoals de andere internationale exposities die in het fin de siècle georganiseerd werden, een ‘meta-medium’ of, met andere woorden, een medium waarin diverse



Affiche voor de Wereldtentoonstelling van Maurice Sys, bestemd voor het buitenland.

communicatieve middelen gecombineerd werden om de moderniteit te creëren en tentoon te stellen.³² Vluchtige visuele ervaringen werden doelgericht aangewend binnen de imperiale en industriële retoriek. Niet alleen de industriële en politieke elite erkende de mogelijkheden van het nieuwe medium. De Gentse Wereldtentoonstelling kan geïnterpreteerd worden als het kruispunt van verschillende bewegingen en actoren in het maatschappelijke, culturele, architecturale, stedenbouwkundige en wetenschappelijke veld anno 1913. Dit collectieve boek tracht dit kruispunt te begrijpen door middel van een multidisciplinair caleidoscopisch panorama op de Wereldtentoonstelling.

Wereldtentoonstellingen waren spectaculaire realiteiten waarin veel aspecten van de hedendaagse massacultuur terug te vinden zijn, maar het beeld dat in de promotie van de Gentse Wereldtentoonstelling overheerste was het beeld van een historische stad: 'een stad van bloemen en monumenten'. Vanaf 1910 werden 250.000 affiches met de drie torens, verbonden door bloemenslingers, verspreid op stoomboten en treinen en opgehangen in de grote boulevards van Londen tot Parijs.³³ In tijdschriften, op postkaarten en postzegels werd Gent niet geprojecteerd naar de toekomst maar voorgesteld als een historische stad in bloei, 'in weelde herboren'. Meer dan op de eerdere Belgische en andere wereldtentoonstellingen werden in Gent de retoriek van moderniteit en geschiedenis met elkaar geconfronteerd. Het beeld van naadloze vooruitgang werd op verschillende manieren geherformuleerd in de hyperrealiteit van Oud-Vlaanderen en het Moderne Dorp, met respectievelijk een nostalgische inscenering van historische reconstructies en een simulatie van hoe het traditionele plattelandleven kon worden gemoderniseerd.

Het succes van een massamedium als een wereldtentoonstelling wordt vaak gemeten op basis van het bezoekersaantal en de financiële opbrengst. Maar de echte economische 'return on investment' van elk mega-event laat zich pas kennen op lange termijn, wat door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog moeilijk is in te schatten. Miljoenen mensen bezochten de Gentse expo, maar minder dan verwacht. Berichten over de dood van enkele leden van het Filipijns dorp

en hun wanbetaling, alsook de verschillende branden die waren uitgebroken, onder meer in Oud-Vlaanderen, het Duits restaurant en het paviljoen van Indochina deden daar geen goed aan.³⁴ Ondanks de staatsteun had Gent zich diep in de schulden gestoken voor de verwezenlijking van dit mega-event. Niettemin is de tentoonstelling op stedenbouwkundig, cultureel en sociaal vlak van groot belang geweest voor Gent. Zoals Chokri Ben Chika betoogt in de epiloog was het een van de eerste op grote schaal georganiseerde 'interculturele' dialogen tussen de Gentse bevolking en niet-westerse samenlevingen. Ook de grootschalige stadsvernieuwing van de stationsomgeving en de kuip hebben de stad grondig gemoderniseerd, zij het in een neomiddeleeuws jasje. De initiatiefnemers anno 1905 slaagden in die zin in hun opzet om duurzame en nuttige sporen achter te laten in de stad. Wat vandaag rest van de expositie is het dagelijkse spektakel dat wordt opgevoerd in de Gentse kuip, met flanerende en consumerende Gentenaars, binnen- en buitenlandse passanten. De Floraliënhall, een van de weinige restanten van de expo naast een aantal monumenten en de ingang van het vroegere Bijlokesmuseum (naast STAM), kunnen we moeilijk naast de Eiffeltoren of het Atomium plaatsen. Maar dat was ook niet de bedoeling. Het échte monument lag buiten de expo-site. Het echte monument was de creatie van een Oud-Vlaamse binnenstad naast het vertrouwde beeld van de rokende schoorstenen. Dit is wat we zien op het afficheontwerp van Leon Spilliaert dat niet werd weerhouden door de jury omdat het niet paste in de stadsmarketing die de organisatoren voor ogen hadden. In meer dan één opzicht is het Belfort de Gentse Eiffeltoren.

NOTEN

- 1 André Capiteyn, *Gent in weelde herboren. Wereldtentoonstelling 1913*, Gent, 1988: 194.
- 2 Eric Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875-1914*, Londen, 1987.
- 3 Tony Bennett, 'The exhibitionary complex', *New Formations* 4 (1988): 73-102.
- 4 Erik Storm en Hans Vandevoorde, 'Bierstubben, cottages and Art Deco: regionalism, nationalism and internationalism at the Belgian World Fairs', *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 90 (2012): 165.
- 5 Paul Greenhalgh, *Fair World: A history of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851-2010*, Winterbourne, 2011: 33.
- 6 Alexander C.T. Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke-New York, 2010.
- 7 Henri Pirenne, *Geschiedenis van België. Deel 7. Van de omwenteling van 1830 tot den oorlog van 1914*, Gent, 1933: 409.
- 8 Capiteyn 1988 (zie noot 1): 80.
- 9 Jan Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*, Amsterdam, 1976 (tweede druk); Gita Deneckere, *1900: België op het breukvlak van twee eeuwen*, Tielt, 2006.
- 10 Philipp Blom, *De duizelingwekkende jaren. Europa 1900-1914*, Amsterdam, 2009: 13.
- 11 Maria Grever, 'Tijd en ruimte onder één dak. De wereldtentoonstelling als verbeelde vooruitgang', *De ongrijpbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden*, Maria Grever en Harry Jansen eds., Hilversum, 2001: 114-129.
- 12 Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Detroit, 1983: these 54.
- 13 Bram Van Oostveld en Stijn Bussels, 'De Antwerpse wereldtentoonstelling van 1894 als ambigu spektakel van de moderniteit', *Tijdschrift voor geschiedenis* 125 (2012): 4-19.
- 14 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, 1988.
- 15 Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-Historical Analysis of World Exhibitions As Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam, 2001.
- 16 Stephan Ottermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, 1980: 8-9, zoals geciteerd in: Lieven De Cauter, 'De panoramische extase. Over wereldtentoonstellingen en de desintegratie van de voorstelling', *De panoramische droom: Antwerpen en de Wereldtentoonstellingen: 1885, 1894, 1930*, tent. cat., Antwerpen, Bouwcentrum, 1993: 46.
- 17 Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, 1998: 157-164.
- 18 *Gand-Exposition. Organe officiel de l'exposition universelle et internationale de Gand*, 15 januari 1912.
- 19 Georges Berger, 'Un bazar platonique, 1886', *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, catalogue, Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 1983: 21, zoals geciteerd in: De Cauter 1993 (zie noot 16): 47.
- 20 Debord 1983 (zie noot 12): 33.
- 21 Pieter van Wesemael, *Architectuur van instructie en vermaak: een maatschappijhistorische analyse van de wereldtentoonstelling als didactisch verschijnsel (1798-1851-1970)*, Delft, 1997.
- 22 Norbert Poulain, 'Geo Henderick: Romanticus, de laatste Secessionist en onvermoed modernist', *Interbellum-Cahiers* 13 (2004): 4-7.
- 23 Anthony Demey, Oscar Van de Voorde, *Architect (1871-1938)*, Gent, 1997: 41.
- 24 De Cauter 1993 (zie noot 16); Lieven de Cauter, *Archeologie van de kick: verhalen over moderniteit en ervaring*, Amsterdam, 1995.
- 25 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Parijs, 1981.
- 26 Burton Benedict, 'Rituals of representation: ethnic stereotypes and colonized peoples at world's fairs', *Fair Representations. World's Fairs and the modern world*, Robert W. Rydell en Nancy E. Gwinn eds., Amsterdam, 1994: 28-61.
- 27 *Gand-Exposition. Organe officiel de l'exposition universelle et internationale de Gand*, 15 januari 1912: 32.
- 28 Maurits Basse, 'Old Flanders', *Ibid.*: 36. 'Gent wilde door de wereldtentoonstelling een plaats opeisen naast 'de hoofdstad van het land [Brussel], de Belgische Handelsmetropool [Antwerpen] en de fiere hoofdstad van het Walenland [Luik].'
- 29 Joseph Casier, 'Voorwoord', *Gent en de Wereldtentoonstelling van 1913: beknopte gids*, Gent, 1913.
- 29 André Coene, 'Stad Gent demonstreerde op de Wereldtentoonstelling van 1913 haar mondiale ambities', *De Oost-Oudburg* 49 (2012): 97-148.
- 30 Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, New York, 1986: 61-72.
- 31 Pierre-Yves Saunier, 'Sketches from the Urban Internationale, 1910-1950: Voluntary associations, international institutions and US philanthropic foundations', *International Journal of Urban and Regional Research* 25 (2001): 383; Patrizia Dogliani, 'European municipalism in the first half of the twentieth century: the socialist network', *Contemporary European History* 2 (2002): 573-596; Oscar Gaspari, 'Cities Against States? Hopes, Dreams and Shortcomings of the European Municipal Movement, 1900-1960', *Contemporary European History* 4 (2002): 597-621.
- 32 Deze term lenen we van Geppert 2010 (zie noot 6): 5 en 49.
- 33 A. Cockx en J. Lemmens, *Les expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Brussel, 1958: 92.
- 34 John E. Findling, 'Ghent 1913', *Encyclopedia of World's Fairs and expositions*, John E. Findling en Kimberly D. Pelle eds., Jefferson, NC, 2008: 214.