

‘Kunst is geld’

Het politiek beleid ten aanzien van het Belgische kunstonderwijs in de negentiende eeuw

NIELS MATHEVE

‘Art is money’. Public policy with regard to art education in nineteenth century Belgium

At the turn of the eighteenth to the nineteenth century, art education in the southern Netherlands was still in its infancy. Artistic life however soon blossomed and the young Belgian nation that emerged in 1830 aspired a prominent cultural role on the European continent. Yet the part of politicians in the success of Belgian artists has always remained somewhat unclear. How were the relations between the major educational institutions and the national government? Did nineteenth century politicians care about art and if so, did they have clear ideas about cultural policy? This article explores their ideas about art education, as a part of an emerging national cultural policy.

‘Kunst is geld’, zo stelde de befaamde kunstschilder en politicus Ernest Slingeneer op 3 mei 1886 in het Belgische parlement.¹ Zijn uitspraak kaderde in een ruimer betoog voor de betoelaging van de culturele sector, in het bijzonder het artistiek onderwijs in al zijn verschijningsvormen. Volgens Slingeneer waren succesvolle en originele kunstenaars immers een belangrijke bron van inspiratie voor de industrie, die op die manier een concurrentieel voordeel kon verwerven ten opzichte van concurrenten in het buitenland. Het kunstonderwijs had vanuit die optiek uiteraard een belangrijke rol te vervullen. Maar welke rol speelde de centrale overheid nu eigenlijk in de ontwikkeling van het Belgisch kunstonderwijs, en meer concreet op welke manier leidden opvattingen en uitspraken van politici uit verschillende ideologische richtingen tot concrete ingrepen in de organisatie van het Belgisch kunstonderwijs?

Wie vandaag een onderzoek begint naar het negentiende-eeuwse kunstonderwijs in België, kan niet heen om het doctoraatsproefschrift van Daniela Prina (2009).² Terwijl voordien in feite enkel lokale studies of werken over slechts één onderwijstak aan bod kwamen, legde Prina zich als eerste en voorlopig enige onderzoeker toe op de belangrijke hervormingen en verschuivingen

¹ *Annales parlementaires de Belgique. Chambre des Représentants*, 3 mei 1886.

² Daniela Nicolosa Prina, *L'unité des arts avant l'Art Nouveau. La réforme de l'enseignement artistique et industriel en Belgique pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling KU Leuven 2009).

gen in het onderwijslandschap die zich in de tweede helft van deze eeuw voltrokken.³ Belangrijk daarbij is dat zij niet enkel aandacht besteedde aan de hervormingstendenzen in artistieke kringen en instellingen zelf, maar ook treffend weergeeft hoe belangrijk de rol van de politieke overheid was in dit verhaal. Daarmee ontstond als het ware een beweging met twee snelheden, met enerzijds de dynamiek binnen de ministeriële kabinetten en anderzijds de realisatie (of het gebrek daaraan) van dat dynamisme door de gevestigde instellingen. De ideeën van figuren als Charles Rogier, Louis Alvin en Charles Buls die al regelmatig aan bod kwamen in kleine en/of lokale deelstudies, werden op manier voor het eerst uitvoerig uitgewerkt en toegelicht in het bredere kader van de onderwijshervormingen.

Uiteraard is het onmogelijk om in één proefschrift de leemte in de literatuur over het Belgische kunstonderwijs op te vullen; de auteur werd gedwongen om keuzes te maken. Zo ligt de nadruk van het proefschrift toch in de eerste plaats op de hervormingen van het onderwijs, en minder op de politieke en parlementaire discussies naar aanleiding van kunst en kunstonderwijs. De parlementaire handelingen werden als bron bijvoorbeeld niet gebruikt, terwijl er talloze parlementaire discussies over het onderwerp werden gevoerd. Bovendien ligt de focus exclusief op de tweede helft van de negentiende eeuw, en daarbinnen komen enkel de Schone en Decoratieve Kunsten aan bod; over het muziekonderwijs wordt bijvoorbeeld met geen woord gerept. Dat maakt het proefschrift uiteraard niet minder waardevol, maar maakt wel duidelijk dat er op het vlak van het Belgische kunstonderwijs, en in het bijzonder met betrekking tot de rol die politici in dit verhaal speelden, nog heel wat onderzoek mogelijk is.

Het werk van Prina was echter hoe dan ook een noodzakelijke stap in de inhaalbeweging die België op dat vlak nog moest maken ten aanzien van de buurlanden. Al in 1940 schreef de Duits-Britse kunsthistoricus Nikolaus Pevsner bijvoorbeeld zijn standaardwerk over de kunstonderwijsinstellingen in onder meer Frankrijk, Italië en Duitsland.⁴ Ook meer recent nog toonden auteurs als Goldstein (1998) en MacDonald (2004) zich ambitieus in hun aanpak met de publicatie van hun transnationale studies die België noodzakelijkerwijs buiten beschouwing moesten laten.⁵

De meeste auteurs beperkten zich echter tot ‘nationale’ studies. In Frankrijk vulde Alain Bonnet, kunsthistoricus aan de universiteit van Nantes, in 2006

3 Over lokale instellingen is er bijvoorbeeld Myriam Bols, Gilbert Huybens en Luc Verpoest, *Het stedelijk kunstonderwijs te Leuven. Jubileumboek uitgegeven naar aanleiding van het 200-jarig bestaan van de academie voor schone kunsten en het 150-jarig bestaan van het muziekconservatorium* (Leuven 1985); Michel De Bruyne, *150 jaar stedelijke Academie voor Schone Kunsten te Roeselare 1837-1987* (Roeselare 1987). Een van de beste en meest gedetailleerde studies over een tak van het kunstonderwijs is de doctoraatsverhandeling over het architectuuronderwijs van Luc Verpoest, *Architectuuronderwijs in België 1830-1890. Aspecten van de institutionele geschiedenis* (Leuven 1984).

4 Pevsner is wel eerder sociologisch van invalshoek. Zie: Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present* (Cambridge 1940).

5 Carl Goldstein, *Teaching art. Academies and schools from Vasari to Albers* (Cambridge 1998); Stuart Macdonald, *History and philosophy of art education* (Londen 2004).

de lacune in het onderzoek.⁶ Zijn studie concentreert zich niet zozeer op de beroemde en avant-gardistische 'Salons des Refusés', maar op de hervormingsbeweging binnen de traditionele Academies die lange tijd buiten beeld waren gebleven.⁷ Net als in de rest van Europa – ook in België – leefde in Frankrijk immers lange tijd de idee dat academies en andere kunstonderwijsinstellingen conservatieve bastions waren die in fel contrast stonden met de salons van 'moderne' kunstenaars die zich radicaal tegen hen leken af te zetten. Bonnet toont echter treffend aan dat men zich ook binnen de Academies bewust was van de veranderende maatschappij, en door hervormingen een poging deed om zich daaraan – met respect voor de bestaande tradities – aan te passen.⁸ In Nederland hebben de laatste drie decennia verschillende auteurs onderzoek verricht naar het kunst- en kunstnijverheidsonderwijs. Nicolaas Bastiaan Goudswaard promoveerde in 1981 aan de universiteit van Nijmegen met een proefschrift over het Nederlandse nijverheidsonderwijs in de periode tussen 1798 en de hervorming van 1863, terwijl Jan Alexander 'Adi' Martis negen jaar later zijn focus richtte op de ontstaansgeschiedenis van het kunstnijverheidsonderwijs, maar in een ruimer historisch kader.⁹ Vooral dat laatste proefschrift is erg interessant en geeft een goed inzicht in de ontwikkeling van het kunstonderwijs in het Koninkrijk der Nederlanden, waar de basis werd gelegd voor het Belgische kunstonderwijs. De rol van de centrale overheid in die ontstaansgeschiedenis komt bij deze auteurs trouwens goed aan bod. Wellicht is het feit dat vooraanstaande politici als Thorbecke zich expliciet over kunst en cultuur hadden uitgelaten daar niet vreemd aan. Die invalshoek maakte trouwens ook onderzoek naar het cultuurbeleid van de nationale partijen mogelijk, al bleef dat vooralsnog vrij beperkt.¹⁰ In de Angelsaksische wereld ging vanzelfsprekend heel wat aandacht uit naar de *Arts & Craft movement* en figuren als John Ruskin, maar ook daar verschenen verschillende overzichtswerken van auteurs als Arthur Efland, Mervyn Romans en de reeds vermelde Stuart MacDonald.¹¹

6 'L'ouvrage de l'historien de l'art Alain Bonnet s'inscrit dans le maigre corpus consacré à l'enseignement des arts en France au XIXe siècle.' Zie Annie Champagne, Review van 'Alain Bonnet, L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique', *Historical Studies in Education* 19 (2007) 102-105.

7 Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique* (Rennes 2006).

8 Andere vermeldenswaardige Franse werken zijn Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique 1750-1850* (Berlijn 2003) en Ulrich Leben e.a., *Histoire de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs 1766-1941* (Parijs 2004). Zowel d'Enfert als Leben schreven al verscheidene bijdragen over het Franse kunstonderwijs.

9 Nicolaas Bastiaan Goudswaard, *Viifenzestig jaren nijverheidsonderwijs* (Assen 1981); Jan Alexander 'Adi' Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland* (Amsterdam 1990). In België deed Mark D'Hoker een gelijkaardige oefening. Zie: Mark D'Hoker, *Ontwikkeling van het technisch en beroepsonderwijs voor jongens in België ca. 1830-1914* (Onuitgegeven doctoraatsverhandeling KU Leuven 1980).

10 Gerard Drosterij, *Kunstpolitiek in Nederland. Een chronologisch en (partij)politiek overzicht 1848-1997* (Amsterdam 1997); Annemieke Hoogenboom, H. Dulken en T. Gubbels, *Kunst en beleid in Nederland* (Amsterdam 1985).

11 Robert Hewison, *Ruskin and Oxford. The art of education* (Clarendon Press 1996); Sara E. Atwood, 'John Ruskin on education', *The encyclopaedia of informal education* (2008); Arthur D. Efland,

In België kreeg de academische ijver zoals gezegd aanvankelijk weinig navolging.¹² Terwijl er over lokale artistieke onderwijsinstellingen of over het cultuurbeleid van bepaalde steden soms nog boeiende studies werden uitgebracht, was er buiten Prina geen enkele aandacht voor de rol van de politieke wereld in de ontwikkelingen en hervormingen binnen het kunstonderwijs.¹³ Hoewel de centrale overheid toch een belangrijk deel van de financiering op zich nam, leken Belgische auteurs uit te gaan van een algemene desinteresse onder politici in de negentiende eeuw. De weinige auteurs die al aandacht besteed hadden aan de relatie tussen de politieke en artistieke wereld, bevestigden dat vooroordeel en noteerden dat ‘debatten betreffende wetenschappen, letteren en schone kunsten relatief beperkt [bleven]’.¹⁴ Die stelling beantwoordt nochtans niet aan de realiteit.¹⁵ Cultuur, en met betrekking tot dit artikel zeker ook de artistieke vorming, was wel degelijk een issue in het politieke leven. Op verschillende momenten spraken politici zich uit over de organisatie, de doelstellingen en de richting die het kunstonderwijs volgens hen moest uitgaan. Dat was niet alleen in de tweede helft van de negentiende eeuw het geval, en bleef bovendien zeker niet alleen beperkt tot de ministeries. In de loop van dit artikel zullen we hun belangrijkste bekommernissen en opvattingen aan bod laten komen. Er is echter verder systematisch onderzoek nodig om de nauwe banden tussen de politiek en de evolutie van het kunstonderwijs in de negentiende eeuw te doorgronden.

Van Oostenrijkse fundamenteën tot Nederlandse centralisatie: de eerste kunstonderwijsinstellingen (1770-1830)

Hoewel de onafhankelijkheid van België lange tijd als een soort van natuurlijk startpunt werd genomen voor studies over het Belgische culturele leven, toonde Christophe Loir in 2004 op een overtuigende manier aan dat de keuze voor

A history of art education. Intellectual and social currents in teaching the visual arts (New York 1990); John Swift, ‘Birmingham and its Art School. Changing views 1800-1921’, in: Mervyn Romans (red.), *Histories of art and design education. Collected essays* (2005); Stuart Macdonald, *History and philosophy of art education* (Londen 2004).

¹² Wel was er zoals gezegd het uitvoerige proefschrift van Mark D’Hoker over het nijverheids- en beroeps-onderwijs in de negentiende eeuw. Zie: D’Hoker, *Ontwikkeling van het technisch en beroeps-onderwijs*. Het kunstonderwijs komt hier echter maar summier aan bod.

¹³ Wanneer de rol van de politiek toch in beeld komt, is het meestal slechts zijdelings of op lokaal vlak. Zie bijvoorbeeld: Cécile Vanderpelen, ‘Als kunst liberaal kleurt. Het discours van het Brusselse stadsbestuur over het stedelijke beleid voor schone kunsten en publieke gemakkelijkheden (1830-1899)’, *Stadsgeschiedenis* 5 (2010) 19-38. Voor de rol van de overheid in de twintigste eeuw is meer aandacht geweest. Zie: Virginie Devillez, *Kunst aan de orde. Kunst en politiek in België. 1918-1945* (Gent 2002).

¹⁴ Valérie Montens, ‘Finances publiques et art en Belgique (1830-1914)’, in: Ginette Kurgan-Van Hentenryk en Valérie Montens (red.), *L’argent des arts. La Belgique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel 2001) 13.

¹⁵ Niels Matheve, ‘Over de poppetjes én de touwtjes. Protagonisten in de debatten en politieke motieven voor investeringen in de artistieke sector op het einde van de negentiende eeuw’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 124 (2011) 319-334.

1830 in dit verband veel minder logisch is dan ze op het eerste gezicht lijkt.¹⁶ De oorsprong van het beleid ten aanzien van het kunstonderwijs in België gaat immers terug tot de Oostenrijkse periode, waar met name het jaar 1773 van cruciaal belang is. Op dat moment besliste keizerin Maria Theresia namelijk om schilders, architecten, beeldhouwers en andere kunstenaars te ontheffen van hun verplichting om zich aan te sluiten bij een ambacht. Dat had uiteraard ook zijn weerslag op de opleiding van kunstenaars. Nieuwe instellingen moesten worden opgericht om een gedegen vorming ook binnen deze nieuwe constellatie te verzekeren.¹⁷ In de praktijk kwam dat neer op de oprichting van verschillende zogenaamde ‘academies’. Die waren nochtans niet geheel nieuw. Al voor het besluit tot liberalisering van de artistieke beroepen in 1773 waren er al een zestal opgericht, waarvan de Antwerpse (1663) veruit de oudste en meest prestigieuze was. Ze werd in 1663 opgericht door David Teniers en was daarmee, na die van Florence (1563), Rome (1588) en Parijs (1648), de vierde kunstacademie die werd gesticht op Europese bodem.¹⁸ Na Antwerpen werden ook Academies opgericht in Brussel (1711), Brugge (1720), Gent (1751), Doornik (1756) en Kortrijk (1760). Buiten de naam waren er trouwens grote verschillen tussen de instellingen, zowel wat de samenstelling, de toelatingsvoorwaarden, het niveau als de uitstraling betreft.¹⁹ Doorgaans behoorde tekenen tot het basispakket van deze academies. Verschillende instellingen voegden daar bovendien een theoretische vorming aan toe, toegepast op tekenen via lessen als geometrie, anatomie en perspectief.²⁰ De focus lag doorgaans wel vrij exclusief op de schilderkunst, beeldhouwkunst en gravures en bijvoorbeeld veel minder op architectuur.

Het besluit van 20 maart 1773 gaf een sterke impuls aan de oprichting van nieuwe artistieke academies onder de bescherming van de staat. Op twintig jaar tijd openden instellingen in Mechelen, Ath, Oudenaarde, Temse, Ieper, Bergen, Leuven en Lier hun deuren.²¹ Bovendien financierde het Oostenrijks bewind ook de reis naar Rome van sommige kunstenaars, met het oog op de vervolmaking van hun vorming. Dit initiatief, geïnspireerd door het Franse voorbeeld, vormde de basis voor de latere prestigieuze Prix de Rome.²² Hoewel de fundamenteën van het Belgische kunstonderwijs dus ontegensprekelijk

16 Christophe Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine 1773-1835* (Brussel 2004).

17 Uiteraard werden de banden niet van de ene op de andere dag volledig doorgeknipt. Zie Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique*, 48-50.

18 Guido Persoons, *Historiek Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen* (Antwerpen 1985) zag Florence blijkbaar over het hoofd. Toch is deze Italiaanse academie wel degelijk ouder dan Antwerpen. Eric Ubben, *Zelfevaluatie-rapport Artesis Hogeschool Antwerpen* (Antwerpen 2007).

19 Gustaaf Albert Marie De Wilde, *Geschiedenis onzer academiën van beeldende kunsten* (Leuven 1941).

20 Marie Fredericq-Lilar, *Gand au XVIIIe siècle. Les peintres van Reijsschoot* (Ruisselede 1992) 123.

21 Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique*, 53.

22 Christine Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie 1830-1914* (Brussel 2005) 41-42.



Afb. 1 Deze illustratie is een perfecte weergave van het ideale academische parcours: links kopiëren kinderen een tekening, in het midden tekenen een groep leerlingen een haut-relief na en aan de rechterzijde onderwerpen de anderen zich aan de studie van een levend (naakt)model. Op de voorgrond rechts is een student bezig met een antieke studie. Uit D.N. Prina, L'unité des arts avant l'Art Nouveau (2009).

in de achttiende eeuw werden gelegd, wees Loir er al op dat de Oostenrijkse interventies ook niet mogen worden overschat. De financiële ondersteuning bleef uiterst beperkt en van een monopolie op de artistieke vorming was geen sprake, waardoor de academies vaak in concurrentie moesten treden met de klassieke ateliers, die een meer praktische vorming voorstonden. Zelfs voor kunstenaars die naar Rome mochten gaan was er buiten de toelage om de reis te financieren nauwelijks onderhoudsgeld voorzien.

Zonder het belang van de Franse periode (1794-1815) te willen ontkennen, werden vooral in de periode van de Verenigde Nederlanden (1815-1830) belangrijke nieuwe stappen gezet in de uitbouw van het kunstonderwijs in de Zuidelijke Nederlanden.²³ Onder Koning Willem I kwam er voor het eerst een geïntegreerd netwerk van openbaar kunstonderwijs. De basis voor de praktische organisatie ervan werd gelegd met het Koninklijk Besluit van 13 april 1817.²⁴ Het document legde immers de 'piramidevormige' organisatie van het kunstonderwijs in de Nederlanden vast op basis van een structuur op drie niveaus. Aan de basis stonden tekenscholen voor eenvoudig, ambachtelijk gericht onderwijs. Een niveau hoger stonden de hiervoor vermelde tekenacademies die een meer uitgebreid programma aanboden, en helemaal aan de top stonden

²³ De Franse overheersing na 1794 betekende aanvankelijk een breuk met de Oostenrijkse periode, maar die werd grotendeels tenietgedaan met het aantreden van Napoleon en de vestiging van het keizerrijk.

²⁴ Jan Woltjer, e.a., *Het onderwijs in Nederland. Algemeene en Internationale Tentoonstelling te Brussel in 1910, Nederlandsche afdeling* (Groningen 1910) 244.

Afb. 2 Naaktstudies werden aanzien als de meest verheven vorm van schilderkunst, een discipline waarin vooral de grote meesters hun technische kunde konden etaleren en dus een populair onderwerp voor de Prijs van Rome. Hier Deux jeunes filles, ou la belle Rosine (1847) van Antoine Wiertz, winnaar van de Prijs van Rome in 1832.



twee Koninklijke Academies voor Schone Kunsten – in Amsterdam en Antwerpen – die als een soort ‘kunstuniversiteit’ in noord en zuid fungeerden.²⁵ Zij waren de enige instellingen die het volledige gamma van artistieke praktijken aanboden in hun opleiding. Beide instellingen kregen bovendien de eer om samen de *Groote Prijs* te organiseren, de voortzetting van Franse en Oostenrijkse initiatieven en voorloper van de Prix de Rome. De academies moesten elk jaar een wedstrijd organiseren met als inzet een reis naar Rome. Om alle disciplines aan bod te laten komen, werden via een jaarlijks wisselend systeem wedstrijden ingericht voor een ander vakgebied. De prijs werd om beurt toegekend in de schilderkunst, de beeldhouwkunst, de architectuur en gravurekunst en werd beschouwd als dé bekroning van een academische vorming. Het duurde wel nog tot 1823 voordat men deze wedstrijd voor het eerst effectief zou organise-

²⁵ Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid*, 20–21.

ren.²⁶ Verder werd in deze periode ook een belangrijke impuls aan het muziek-onderwijs gegeven. In 1826 en 1827 werden achtereenvolgens de conservatoria van Luik en Brussel opgericht door koning Willem I.

Toch kon Willems onderwijspolitiek lang niet iedereen bekoren. Zijn uniformisering van het artistiek onderwijs paste volledig in de amalgaampolitiek, maar precies dat beleid veroorzaakte heel wat ongenoegen en lag mee aan de basis van de Belgische revolutie. Het zou bovendien ook de invulling van de nieuwe Belgische grondwet sterk beïnvloeden. In artikel 17 – na de laatste grondwetswijziging werd dat artikel 24 – werd namelijk de vrijheid van onderwijs uitdrukkelijk vermeld. Dat principe was door de katholieken afgedwongen, en verzekerde hen van het recht om zelf een vrij onderwijsnet te organiseren. Daarnaast werd een officieel onderwijsnet uitgebouwd dat hetzij door de Staat, hetzij door een provincie, hetzij door een gemeentebestuur werd gefinancierd. Ook het vrij onderwijs kon echter subsidies van de overheden ontvangen, wat in de loop van de Belgische onderwijsgeschiedenis leidde tot verschillende zogenaamde schooloorlogen.²⁷

Het kunstonderwijs na de onafhankelijkheid: van consolidatie naar een doelgericht onderwijsbeleid

Ook na de onafhankelijkheid bleef de centrale overheid een belangrijke rol spelen in de uittekening, organisatie en financiering van het kunstonderwijs, al stonden de eerste jaren na 1830 vooral in het teken van een consolidatie. De jonge Belgische regeringen beperkten zich immers tot gerichte acties die enkel tot doel hadden om de bestaande instellingen overeind te houden. Loir heeft de aarzelende houding van het nieuwe bewind al beknopt uit de doeken gedaan in zijn doctoraatsverhandeling.²⁸ Pas vanaf 1833 zou de regering (opnieuw) een actievere houding aannemen op het vlak van kunstonderwijs. Al bleef die hoe dan ook beperkt: enkel de grootste en meest vooraanstaande academies, waarvan geacht werd dat ze van ‘nationaal belang’ waren, kregen subsidies van de staat. In de praktijk kwam dat neer op toelagen voor de academies van Antwerpen, Brugge en Brussel en vanaf 1835 ook Luik en Gent. Zij kregen de titel Academie voor Schone Kunsten in plaats van tekenacademie (*académie de dessin*).²⁹ Van een verdere uitbreiding tot andere lokale academies kon op dat moment geenszins sprake zijn. De organisatorische driedeling die in 1817 was ontstaan (lokale tekenscholen – regionale academies – Koninklijke Academie

²⁶ Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales*, 45.

²⁷ Jeffrey Tyssens, *Om de schone ziel van 't kind ... Het onderwijsconflict als een breuklijn in de Belgische politiek* (Gent 1998).

²⁸ Loir besteedt helaas wel enkel aandacht aan de academies. Het muziek- en architectuuronderwijs blijven bijvoorbeeld buiten beeld. Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique*, 253-256.

²⁹ Etienne Hélin en Suzy Pasleau, *Culture et pouvoirs publics. La gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)* (Luik 1994) 141.

van Antwerpen), maakte dus in de praktijk plaats voor een nieuwe tweedeling tussen lokale en regionale tekenscholen en tekenacademies enerzijds (betaald door de gemeentelijke overheden) en een beperkt aantal academies met ‘nationale uitstraling’ anderzijds. Die laatsten werden aanzien als het uithangbord en sluitstuk van de artistieke vorming in België en werden om die reden in belangrijke mate door de overheid gesubsidieerd.³⁰ Die financiële inbreng was echter niet vrijblijvend. In de overeenkomsten tussen de academies van Gent, Luik en Brussel enerzijds en de centrale overheid anderzijds stond bijvoorbeeld duidelijk dat de inbreng van de staat toegekend was op voorwaarde dat ‘la réorganisation, les règlements et les nominations des directeurs et professeurs à l’Académie seront soumis à l’approbation du roi’.³¹ Die onderwerping aan politieke bevoogding was trouwens geen formaliteit. Hervormingsplannen werden druk bediscussieerd in het parlement.

Het Belgische kunstonderwijs was echter niet beperkt tot de academies. Muzikaal onderwijs was eveneens een belangrijke, en zelfs erg succesvolle tak van het artistiek onderwijs.³² Zoals gezegd had Willem I vlak voor de Belgische onafhankelijkheid nog twee conservatoria opgericht, een te Luik (1826) en een in Brussel (1827). Het Brusselse werd in 1832 herdoopt tot het Koninklijk Muziekconservatorium. De nieuwe instelling werd gemodelleerd naar het Parijse model. Vooral onder impuls van de componist François-Joseph Fétis groeide de Brusselse afdeling uit tot een vooraanstaand muzikaal centrum in België en Europa. In 1835 werd bovendien nog een derde conservatorium opgericht, in Gent. Het verschilde echter op verschillende punten van de andere twee instellingen. Vooreerst was het niet ontstaan op initiatief van de vorst, maar was het door de stad zelf opgericht. Bovendien werd, in tegenstelling tot Brussel en Luik, een (zij het beperkt) pakket van Nederlandstalige lessen aangeboden. Los van zijn artistieke verdiensten, werd het overigens (net als Luik) niet op dezelfde hoogte geplaatst als het conservatorium van de hoofdstad. Tot groot ongenoegen van een aantal Kamerleden, kregen de docenten van het Brusselse conservatorium immers een hoger loon dan die van de andere twee instellingen.³³

Terwijl de eerste jaren na de onafhankelijkheid nog in het teken stonden van bestendiging en continuïteit van bestaande instellingen, begon de centrale overheid vanaf halfweg de negentiende eeuw ook nieuwe initiatieven te ontplooiën of bestaande verder uit te bouwen.³⁴ Politici van allerlei gezindten zagen in het

30 Pas naar het einde van de negentiende eeuw nam de centrale overheid de volledige financiële ondersteuning op zich. Voor Antwerpen was dat bijvoorbeeld in 1885. Zie: *Geschiedenis en uitstraling van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen 1663-1963* (Antwerpen 1964).

31 *Belgisch staatsblad*, nr. 30, 30 januari 1835.

32 Een boeiende studie over het muziekonderwijs is Alain Decrop, *Het muziekconservatorium van Namen (1835-1963) en het muziekonderwijs in België* (Licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven 1990).

33 Hierover werden in de Kamer een aantal felle debatten gevoerd, onder meer in mei 1885.

34 Dat gold overigens ook voor heel wat lokale besturen, die eveneens een heel eigen dynamiek aan de dag legden.

onderwijs (en bij uitbreiding dus ook het kunstonderwijs) immers een belangrijk instrument in het realiseren van hun politieke visie. Voor de doctrinaire liberalen, die in deze periode politiek aan zet waren, was educatie een instrument van sociale stabiliteit. Het moest de volksklassen respect bijbrengen voor de gevestigde macht, en met andere woorden dus ook de sociale ongelijkheid doen aanvaarden. Zowel musea als instellingen voor kunstonderwijs hadden daarin een belangrijke rol te vervullen. Zij moesten bovendien de 'zin voor het schone' bijbrengen, een culturele verhevenheid creëren die 'het gewone volk' moest doen inzien dat de sociale verschillen natuurlijk en logisch waren. Hun collega's van de conservatieve, katholieke 'partij' waren het daar overigens mee eens.³⁵ De meer progressieve krachten binnen het liberalisme hielden er echter andere opvattingen op na. Voor hen was onderwijs een middel tot sociale verheffing, de manier om tot een meer meritocratische samenleving te komen op basis van gelijke (geboorte)kansen en een 'remedie tegen bijgeloof'.³⁶ Die visie zou later ook door socialisten en christen-democraten worden uitgedragen en onder meer door de socialist Jules Destrée worden uitgewerkt in meer uitgebreide visieteksten.

Wat ook de achterliggende motieven waren, (kunst)onderwijs werd voor veel politici een middel tot realisatie van hun visie op de samenleving en in die zin een belangrijk politiek thema. Discussies en debatten over de organisatie van het kunstonderwijs verraadden trouwens vaak zowel impliciet als expliciet hoe bepaalde politici tegen de maatschappij in het algemeen aankeken, en de rol die kunst of cultuur daarin te vervullen had. De inhoud van deze discussies vertoonde over de jaren heen trouwens een vrij grote continuïteit. Centrale thema's in de negentiende eeuw waren ten eerste de verhouding tussen kunst en industrie, ten tweede het algemene doel van de instellingen en bijgevolg de voorkeur voor bepaalde types van scholen; en ten derde het nut en de noodzaak van (bepaalde) uitgaven in de artistieke sector, inclusief het onderwijs. Binnen dat relatief onveranderlijk discours waren echter wel ideologische verschillen merkbaar. Die vertaalden zich haast als vanzelfsprekend in het beleid dat gevoerd werd ten aanzien van kunst en kunstonderwijs.

De speerpunten van het beleid inzake artistieke onderwijs bleven hoe dan ook de grote instellingen met een 'nationale uitstraling'. Dat waren in de eerste plaats de Academies voor Schone Kunsten. Naast Brugge, Luik en Gent, waren het vooral Antwerpen en Brussel die de toon aangaven.³⁷ De Antwerpse en

35 Van echte partijen was er voor de Eerste Wereldoorlog in België eigenlijk nauwelijks sprake. Zelfs de best georganiseerde groep, de socialistische, had niet eens een partijvoorzitter. Voor 1914 is er dan ook eerder sprake van ideologische groepen, waarvan de doctrinaire liberalen, progressieve liberalen, conservatieve katholieken, christen-democraten en socialisten de belangrijkste waren.

36 Herman Boon, *Enseignement primaire et alphabétisation dans l'agglomération bruxelloise de 1830 à 1879* (Leuven 1969).

37 Een uitgebreide geschiedenis van de Brusselse Academie is terug te vinden in Georges Mayer, 'Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement', in: Jacques Van Lennep (red.), *Académie: 275 jaar onderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel* (Brussel 1987) 21-40. Voor de Antwerpse Academie kunnen we ondermeer terugvallen op Sarah Swinnen, *De KAS-*

Brusselse Academies waren overigens nauw verbonden met de gelijknamige musea in beide steden. Deze band is te verklaren door één van de doelstellingen die aan de grondslag lag van de oprichting van de musea. De Musea voor Schone Kunsten moesten immers in de eerste plaats jonge kunstenaars de nodige voorbeelden aanbieden. Pas in tweede instantie waren de museumgalerijen bedoeld voor kunstliefhebbers.³⁸ In zekere zin waren musea dus een verlengstuk van de onderwijsinstellingen.

Dat de Koninklijke Academies staatssubsidies kregen (en bijgevolg de inmenging van de staat aanvaardden) en een 'nationale uitstraling' hadden, betekende overigens nog niet dat ze in de eerste plaats nationale instellingen waren. Ook de lokale, stedelijke overheden hadden immers hun inbreng in het beleid en de organisatie. Op Antwerpen na, bleven de academies (zelfs de Brusselse) in de eerste plaats stedelijke instellingen. De opvattingen en belangen van de stadsbesturen kwamen overigens lang niet altijd overeen met die van de nationale overheid. Cécile Vanderpelen schreef bijvoorbeeld een interessant artikel over de opvattingen van het Brusselse stadsbestuur op kunst en cultuur, en hoe zij daarbij regelmatig in conflict kwamen met de centrale overheid, ondermeer op het vlak van onderwijs.³⁹

Het was overigens niet geheel onlogisch dat de nationale bevoogding in Antwerpen het grootst was. Al tijdens het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden kreeg de Antwerpse Academie de rol van hoogste artistieke instelling van de Zuidelijke Nederlanden toebedeeld. Bovendien bleef zij tot 1921 de Prix de Rome organiseren. Het grote belang van de Antwerpse Academie en de Prix de Rome maakte haar echter ook het voorwerp van politieke benoemen en dus een mikpunt van kritiek. Dat werd bijvoorbeeld in 1891 door de katholieke volksvertegenwoordiger en architect Joris Helleputte aangeklaagd. Helleputte stelde expliciet dat ook in artistieke aangelegenheden een politiek evenwicht wenselijk, zo niet noodzakelijk was. Hij stond overigens niet alleen in die visie, want zelfs de selectieprocedure voor nieuwe leden werd erop afgestemd. Al bleek die procedure niet wachterdicht: 'D'après les arrêtés royaux réglant la matière, la nomination des jurys pour les divers concours se fait par le gouvernement, sur une liste double de candidats, dressée par l'Académie. Or, celle-ci dresse ses listes de telle façon que le ministre, avec le meilleure volonté du monde, ne peut faire représenter au sein du jury nos deux partis politiques par

KA-verzameling. Beheersuggesties voor een verwaarloosde collectie (Masterproef Koninklijke Academie voor Schone Kunsten 2007); Guido Persoons, *Historiek Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen* (Antwerpen 1985) en *Geschiedenis en uitstraling van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen 1663-1963* (Antwerpen 1964). Over de Gentse Academie is er Eric Balliu e.a., *250 jaar Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Gent 1751-2001* (Gent 2001). Luik kan terugvallen op Francis Debruyne, *Académie Royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995: 220 ans d'art* (Luik 1995). Over de Brugse Academie verscheen nog geen overzichtswerk. ³⁸ Vooral na 1894 zou deze visie pas echt veranderen en democratiseren, waarbij musea in de eerste plaats voor het volk, en niet voor kunstenaars, werden geopend. Zie onder meer Liesbet Nys, *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830-1914* (Leuven 2012).

³⁹ Vanderpelen, 'Als kunst liberaal kleurt'.



Afb. 3 Voor de Sint-Lucasscholen was de band met lokale kunstindustrieën erg belangrijk. Hier de houtbewerker Léonard Blanchaert en zijn studenten. Uit D.N. Prina, *L'unité des arts avant l'Art Nouveau* (2009).

un nombre égal de membres.⁴⁰ Zelfs in een periode van katholiek overwicht op politiek vlak (na de katholieke verkiezingsoverwinning van 1884), bleef de liberale dominantie binnen de Antwerpse Academie dus overeind.

Halfweg de negentiende eeuw kwamen echter nieuwe didactische en culturele benaderingen steeds meer op de voorgrond. De geprivilegieerde positie van de schone kunsten en de academies werd steeds meer in vraag gesteld. Daniela Prina gaf al nauwgezet weer hoe geleidelijk aan meer en meer aandacht uitging naar de decoratieve kunsten, en meer in het bijzonder de heilzaam geachte band tussen kunst en industrie.⁴¹ Vanaf circa 1850 verschenen steeds meer rapporten waarin de noodzaak aan een gemeenschappelijke basis van tekenvaardigheden voor zowel kunstenaars als ontwerpers, sterk benadrukt werd. Volgens Prina speelde de eerste Wereldtentoonstelling van 1851 in Londen een cruciale rol in deze evolutie. Nochtans waren politici niet echt gehaast om op deze verzuchtingen in te gaan. Bij een hervorming van het kunstonderwijs in 1855 bleef de toepassing van kunst in de industrie buiten het curriculum.⁴² Pas in de jaren zestig kwam er enige beweging in het programma door de inrichting van een

40 *Annales parlementaires*, 24 december 1891.

41 Daniela Nicolosa Prina, 'Design in Belgium before Art Nouveau. Art, industry and the reform of artistic education in the second half of the nineteenth century', *Journal of Design History* 23 (2010) 331.

42 Louis Joseph Alvin, *Organisation de l'enseignement des arts graphiques et plastiques. Rapport complémentaire du 7 mai 1855 faisant suite à celui du 6 juin 1854* (Brussel 1855). De figuur van Alvin speelde trouwens een cruciale rol in de hervormingen van het kunstonderwijs. Voor een uitgebreide uiteenzetting over zijn rol, zie Prina, 'Design in Belgium before Art Nouveau'.

groter aantal algemene vakken, al bleef de focus ook in deze periode nog quasi exclusief op de schone kunsten.⁴³

Naast de alarmerende rapporten van experts en de teleurstellende resultaten van Belgische producten op opeenvolgende wereldtentoonstellingen, speelden de ontwikkelingen bij lokale academies en de oprichting van nieuwe instellingen wellicht een cruciale rol in de hervormingen. In de tweede helft van de negentiende eeuw werden bijvoorbeeld vanuit ultramontaanse hoek enkele kunstambachtelijke scholen opgericht, de zogenaamde Sint-Lucasscholen. Die maakten deel uit van een internationale beweging die de aloude band tussen de schone en toegepaste kunsten opnieuw wilde versterken, en die in Groot-Brittannië door figuren als John Ruskin en William Morris werd gepropageerd (Arts & Crafts Movement). In België waren deze scholen ontstaan onder impuls van Jean-Baptiste Bethune en speelden ze een cruciale rol in de verspreiding van het katholieke, neogotische gedachtegoed. Tegen 1889 waren er al scholen in Gent (1862), Doornik (1877), Rijsel (1878), Luik (1880), Kortrijk (1882), Brussel (1882) die in 1887 verhuisde naar Schaarbeek, en Molenbeek (1889).⁴⁴ Net als de 'klassieke' beroepsscholen, waren zij een reactie tegen de industrialisering, maar ze hadden daarnaast nog een sociale functie. De industrialisering veroorzaakte volgens de ultramontanen namelijk een secularisering en normvervaging van de maatschappij, en precies daartegen wilden deze scholen zich profileren.⁴⁵ De gilde van Sint-Lucas zorgde dus niet alleen voor een ambachtelijke maar ook voor een ideologische vorming. Bijzonder aan de pas opgerichte Sint-Lucasscholen was bovendien de aandacht die besteed werd aan de basistechnieken, meer in het bijzonder het contourtekenen, de basis voor zowel stielman als kunstenaar.⁴⁶ Het enorme succes van deze benadering, gebaseerd op de idee van 'de eenheid van alle kunsten', bleef volgens Prina niet onopgemerkt: 'The educational policies of these schools set an example for the inclusion of decorative arts in the curricula of academies and drawing schools, which were still under the influence of traditional precepts.'⁴⁷

43 Hervormingen vonden op dat moment overigens niet alleen in België plaats. In Nederland was er de onderwijshervorming van 1863 die ook het tekenonderwijs en de kunstnijverheidsscholen hervormde, en ook in Frankrijk vond datzelfde jaar een belangrijke hervorming plaats. Zie onder meer: Bonnet, *L'enseignement des arts au XIXe siècle* (2006).

44 Mark D'Hoker, 'Bijdrage en betekenis van de Sint-Lucasscholen in de ontwikkeling van het technisch onderwijs', in: Jan De Maeyer (red.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914* (Leuven 1988) 138-139.

45 Jan De Maeyer, 'Kunst en politiek. De Sint-Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijk-culturele vernieuwing', in: Jan De Maeyer (red.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914* (Leuven 1988) 99.

46 D'Hoker, 'Bijdrage en betekenis van de Sint-Lucasscholen', 155.

47 Prina, 'Design in Belgium before Art Nouveau', 338.

De eenheid van de kunsten: naar een alliantie tussen kunst en industrie

De evoluties en nieuwe didactische benaderingen die tijdens de jaren vijftig en zestig geleidelijk aan de kop hadden opgestoken, zouden het kunstonderwijs-landschap tijdens de drie laatste decennia van de negentiende eeuw inderdaad diepgaand beïnvloeden. Terwijl de suprematie van de schone kunsten de eerste jaren na de onafhankelijkheid het dogma was geweest, werd de eenheid van alle kunsten, de onbreekbare band tussen kunst en industrie enerzijds en schone en decoratieve kunsten anderzijds voortaan de nieuwe doctrine. Dat was overigens ook het geval in Nederland, Frankrijk en Groot-Brittannië. Die overgang gebeurde uiteraard niet van de ene dag op de andere, noch zonder weerstand. Verschillende docenten en politici voelden zich immers bedreigd door de toenemende toepassingen van kunst in de industrie, en waren bevreesd voor het verlies van het 'exclusief karakter' van het kunstonderwijs indien ook arbeiders erin werden geïntegreerd. Geen wonder dat slechts weinig doctrinaire liberalen, die voor alles begaan waren met sociale stabiliteit en de bestendiging van de maatschappelijke hiërarchie, zich achter de nieuwe ontwikkelingen schaalden. Het waren vooral een aantal progressieve liberalen (waaronder vooral Charles Buls) en ultramontaanse katholieken die de nieuwe doctrine op politiek vlak (onder meer door subsidies en budgetten voor de oprichting van nieuwe scholen) een duwtje in de rug gaven. Daar hadden ze overigens elk hun eigen redenen voor. Bij de progressieve liberalen speelde zoals gezegd vooral het aspect van sociale verheffing een rol, terwijl de ultramontanen in een nauwe band tussen kunst en industrie vooral een mogelijkheid tot proselitisme zagen. Door alledaagse voorwerpen een esthetische – vaak neogotische – dimensie te geven, zou men het volk immers kunnen beschaven, was de idee. Die retoriek kwam trouwens evenzeer voor in Nederlandse katholieke kringen.⁴⁸ In België speelde vooral de progressieve en Vlaamsgezinde liberaal Charles Buls een voortrekkersrol. Als Brussels schepen van onderwijs (1879) en later burgemeester (1881) bezette hij een cruciale positie om de nieuwe theoretische inzichten om te zetten in concrete hervormingsvoorstellen.⁴⁹ In de periode tussen 1886 en 1894 zou hij zijn inzichten ook in de Kamer van Volksvertegenwoordigers vurig verdedigen. Met succes overigens, want vooral onder zijn impuls opende in 1886 voor het eerst de Brusselse School voor Sierkunsten haar deuren, een idee dat hij al tien jaar eerder had geformuleerd.

Om de integratie van artistieke en technische vaardigheden in de praktijk om te zetten, was echter vooral een belangrijke rol weggelegd voor de architectuur. Monumentale kunst werd immers aanzien als de ultieme expressie van de eenheid van alle kunsten. Het werd bovendien beschouwd als de uitgelezen manier om de massa 'goede smaak' bij te brengen en (wellicht nog belangrij-

⁴⁸ Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid*, 106-107.

⁴⁹ Voor zijn opvattingen over het kunstonderwijs, zie Prina, 'Design in Belgium before Art Nouveau'. Prina focust wel enkel op zijn ideeën, en veel minder op zijn concrete politieke engagementen.

ker) bepaalde waarden, ideeën of interpretaties van het verleden te populariseren, iets waar vooral de ultramontaanse Sint-Lucasscholen op inspeelden. De voorstanders van de Sint-Lucasscholen liepen trouwens niet al te hoog op met het klassieke architectuuronderwijs (en in feite het kunstonderwijs in het algemeen) aan de academies. Meer nog, door de opkomst van deze 'alternatieve' architectuuropleidingen, kwamen de opleidingen aan de academies steeds vaker onder vuur te liggen. Ze kregen het verwijt van achterhaald te zijn.⁵⁰ De vraag om ook de academies te hervormen kwam nochtans niet alleen van katholieke zijde. Ook de liberalen raakten immers steeds meer doordrongen van de alliantie tussen kunst en industrie. In 1886 fulmineerde de Gentse liberaal Wagener tegen het feit dat architectuurlessen niet meer waren dan 'veredelde tekenlessen': 'Il résulte de l'ensemble de ce que je viens de dire que nous avons, d'une part, des ingénieurs qui ne sont pas ou du moins pas suffisamment architectes, d'autre part, des architectes qui généralement ne sont pas ingénieurs.'⁵¹ Vijf jaar later herhaalde de Bergense liberaal Charles Carlier de kritiek op het architectuuronderwijs en wees hij erop dat dringende hervormingen nog steeds nodig waren. De oplossing lag volgens hem in de hervormingen die de Belgische volksvertegenwoordiger Edmond Cattier voorstelde in zijn boek *Idées d'un bourgeois sur l'architecture*.⁵² Volgens Carlier, en vele met hem, was de vorming van goede architecten belangrijk 'parce que les architectes sont plus particulièrement en situation de faire réaliser aux arts industriels leurs plus grands progrès par les applications possibles de ces arts dans les constructions dont ils sont chargés'.⁵³ Aangezien er zulk belang werd gehecht aan de decoratieve kunst (serieproductie vormde immers de schakel tussen kunst en nijverheid), wordt meteen het belang van architectuur in dit kader duidelijk.⁵⁴ De vooraanstaande katholieke volksvertegenwoordiger Charles Woeste zou later die maand trouwens nog eens expliciet benadrukken dat architectuur inderdaad als basis moest dienen voor de decoratieve kunst.⁵⁵ Deze parlementaire discussies vonden trouwens niet alleen tijdens de begrotingsbesprekingen plaats, maar werden evenzeer gevoerd naar aanleiding van concrete parlementaire interventies of verzoekschriften doorheen het parlementaire jaar.

Maar niet alleen in het architectuuronderricht werden grondige hervormingen doorgevoerd. De nieuwe visie op kunst brak door op zowat alle niveaus. Op lokaal vlak zou het onderscheid tussen de verschillende 'praktische' opleidingen steeds meer gaan vervagen. Vooral de grenzen van het artistiek en het technisch of beroepsonderwijs werden op bepaalde vlakken flinterdun. Die toenadering was doelbewust tot stand gekomen omdat heel wat nijverheids-

⁵⁰ Kritiek geformuleerd door de ultramontaanse katholieke volksvertegenwoordiger Joris Helleputte in 1891. Zie: *Annales parlementaires*, 19 mei 1891.

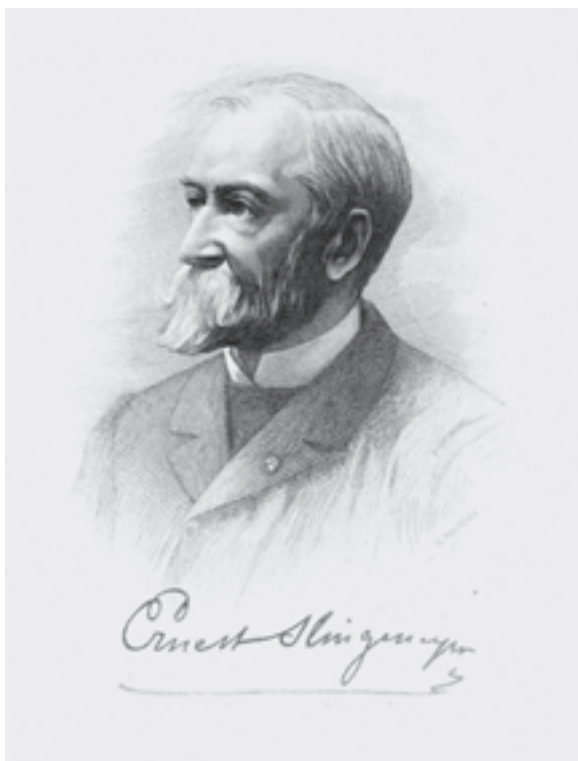
⁵¹ *Annales parlementaires*, 3 mei 1886.

⁵² *Annales parlementaires*, 14 mei 1891.

⁵³ *Annales parlementaires*, 21 mei 1891.

⁵⁴ Claire Leblanc, *Art et industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIXe siècle* (Brussel 2004).

⁵⁵ *Annales parlementaires*, 28 mei 1891.



Afb. 4 Volgens de onafhankelijke Brusselse volksvertegenwoordiger Ernest Slingeneyer vormde de kunstambachtelijke sector de ruggegraat van de Belgische economie: 'Nous avons en Belgique une population de plus de 100.000 artisans qui vivent des industries indispensables à la reproduction des oeuvres artistiques et littéraires, industries qui comprennent la gravure sur cuivre, sur acier, sur zinc, sur pierre, sur bois, la lithographie, la chromolithographie (...) Que de millions, messieurs!' Hij was bijgevolg één van de vurigste verdedigers van een versterkte band tussen kunst en industrie.

producten (in het licht van de economische concurrentiestrijd) aan dezelfde artistieke vormen moesten voldoen als traditionele ambachtelijke producten. Een klassieke voorbeeld hiervan is het smeedijzeren onderstel van een naaimachine. Er trad met andere woorden een wisselwerking en beïnvloeding op met zowel het technisch als beroepsonderwijs. Verschillende nijverheidsscholen vestigden zich bijvoorbeeld bij bestaande academies (zoals in Brugge, Hasselt en Kortrijk), 'dan greep er vaak een vruchtbare wisselwerking plaats. In de academie werd dan aan meetkundig, perspectief- en siertekenen gedaan, in de nijverheidsschool aan meer reproducerend tekenen.'⁵⁶ Het is overigens opvallend hoe sterk het nieuwe credo van de 'eenheid van kunst en industrie' op het einde van de eeuw was doorgedrongen. De progressieve alliantie tussen kunst en industrie werd tijdens de economische crisis van de jaren tachtig en negentig zelfs beschouwd als een noodzakelijke voorwaarde om aan de crisis te ontsnappen.⁵⁷

⁵⁶ Smet en Vannecke, *Historiek van het technisch en beroepsonderwijs*, 90.

⁵⁷ Deze utilitaristische visie met kunst als inspiratiebron voor de industrie vond niet alleen ingang in België. In de Verenigde Staten leidde dit zelfs tot de oprichting van een Art-In-Trades Club die zowel uit kunstenaars en decorateurs als zakenmensen bestond. De club legde zich expliciet toe op de integratie van kunst en industrie. Zie: P.K. Edmonson, *The tension between art and industry. The art-in-trades club of New York 1906-1935* (Newark 2008).

Volgens de onafhankelijke volksvertegenwoordiger Ernest Slingeneyer, op het einde van de negentiende eeuw een van de grootste autoriteiten op het vlak van cultuurbeleid, was kunst niet meer of minder dan de hoogste vorm van industrie.⁵⁸ Het moest inspiratiebronnen aanleveren die de industrie kon helpen een concurrentievoordeel te behalen op concurrerende landen. Daarin moest het kunstonderwijs uiteraard een voorname rol in spelen. Maar ook in de grote academies met een nationale uitstraling, de speerpunten van de 'traditionele' visie op kunst met de suprematie van de schone kunsten, waren veranderingen op til. Zij werden eveneens ingeschakeld in de politiek om de Brusselse Academie werd op het einde van de negentiende eeuw bijvoorbeeld opgedeeld in twee secties. De eerste was de hele week (zaterdagen inclusief) overdag open en was gericht op kunstenaars. De andere sectie was bestemd voor arbeiders. Ze was alle avonden en zondagmorgen open, een verdeling die tot 1936 in zwang bleef. De toenadering tussen kunst en industrie, tussen artistieke en 'technische' wereld zorgde trouwens ook voor een zekere democratisering van het artistiek onderwijs. Technisch begaafde leerlingen konden immers doorgroeien naar een artistiek, academisch niveau. Mede daardoor telde de Brusselse academie in het schooljaar 1889-1890 voor het eerst meer dan 1000 leerlingen.⁵⁹

De hervormingen aan de academies betekenden overigens niet dat de schone kunsten volledig opzij werden geschoven ten voordele van de decoratieve kunsten. Er kwam eerder een soort van taakverdeling tussen de lokale academies, waar de alliantie tussen kunst en industrie, tussen schone en decoratieve kunsten, veel sterker werd uitgewerkt en de grote, 'nationale' instellingen waar nog steeds veel aandacht was voor de schone kunsten. Precies om ook de vorming van kunstenaars te kunnen blijven ondersteunen, werd in 1885 trouwens een nieuwe instelling opgericht in Antwerpen: het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten. Deze instelling kan het best omschreven worden als een vorm van voortgezet niet-universitair hoger onderwijs en gold op dat moment als de hoogste artistieke instelling van het land. Ze was bedoeld om de meest begaafde kunstenaars de gelegenheid te geven hun talenten verder te ontplooiën in individuele ateliers die ze naar eigen goeddunken konden kiezen.⁶⁰ In feite ontstond in de tweede helft van de eeuw dus een duidelijkere 'taakverdeling' tussen lokale en 'nationale' kunstonderwijsinstellingen. Die laatsten boden in regel lange, doorgedreven opleidingen aan van zeven tot tien academiejaren die in niets te vergelijken waren met de vorming die bijvoorbeeld in de Sint-Lucasgilden werd verstrekt. Tussen lokale en nationale instellingen waren de

58 Niels Matheve en Hans Rombaut, 'Slingeneyer, Ernest Isidore Hubert: Historie-, genre- en portretschilder, politicus', in: *Nationaal Biografisch Woordenboek* (Brussel) kol. 898-917.

59 De toename van het aantal leerlingen werd wel mede in de hand gewerkt doordat in 1889 voor het eerst ook meisjes werden toegelaten aan de Academie. Zij bleven echter tot een stuk in de twintigste eeuw een kleine minderheid in het kunstonderwijs.

60 Theo Van Looij, *Een eeuw Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen 1885-1985* (Antwerpen 1985).

relaties trouwens verre van eenvoudig. Periodes van grote onverschilligheid, vijandigheid en constructieve samenwerking wisselden elkaar gewoon af. Ook op dit vlak is echter verder onderzoek meer dan wenselijk.

Conclusie

Hoewel het kunstonderwijs in België tijdens de negentiende eeuw grote veranderingen onderging die al in een aantal studies aan bod kwamen, bleef één belangrijke constante tot hiertoe sterk onderbelicht: de rol van de centrale overheid. Dat is op zijn zachtst gezegd opmerkelijk te noemen, omdat hervormingen al van in de achttiende eeuw in grote mate vanuit de centrale overheid werden gestuurd (Maria Theresia, Willem I, nadien de Belgische regeringen). In tegenstelling tot wat in vroegere publicaties soms is beweerd, was er vanuit politieke hoek wel degelijk interesse voor de artistieke sector, in het bijzonder het artistiek onderwijs, en was die interesse zelfs in grote mate ideologisch gekleurd.⁶¹ In de periode tot 1870, waarin het dogmatisch liberalisme hoogtij vierde, stond het kunstonderwijs en bij uitbreiding het hele artistieke beleid immers nog sterk in het teken van sociale stabiliteit. De schone en toegepaste kunsten bleven strikt gescheiden, en bevestigden in dat opzicht de bestaande sociale en maatschappelijke verschillen. Beoefenaars van de schone kunsten, kunstenaars, werden niet aanzien als eenvoudige ambachtslui, maar als ware profeten van het schone en het esthetische die volgens de doctrinaire liberalen daarmee impliciet 'het gewone volk' moesten doen inzien dat de sociale verschillen natuurlijk en logisch waren.

In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam er – in binnen- en buitenland – echter geleidelijk aan meer en meer kritiek op de strikte scheiding van kunst en industrie enerzijds en schone en decoratieve kunsten anderzijds. Dat had een ideologische, maar in de eerste plaats ook economische en maatschappelijke oorzaak. België had zich in de negentiende eeuw, net als Engeland en later bijvoorbeeld ook het Rijnland, immers in snel tempo ontwikkeld tot een industrieland. Dat maakte de noodzaak van concurrentiële differentiatie plots des te belangrijker, en de tijdgenoten zagen in kunst op dat vlak een belangrijke bondgenoot. In dat opzicht had de discussie over de eenheid van kunst en industrie uiteraard nooit op die manier voor 1850 kunnen plaatsvinden. Zoals gezegd speelde er echter ook een ideologische dimensie. In de liberale familie groeide de aanhang van de progressisten die in het kunstnijverheidsonderwijs tegelijk een middel zagen tot sociale verheffing en een remedie tegen bijge-
loof.⁶² Maar ook aan katholieke zijde zagen de ultramontanen wel heil in een

61 Valérie Montens, 'Finances publiques et art en Belgique (1830-1914)', in: Ginette Kurgan-Van Hentenryk en Valérie Montens (red.), *L'argent des arts. La Belgique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel 2001) 13.

62 Herman Boon, *Enseignement primaire et alphabétisation dans l'agglomération bruxelloise de 1830 à 1879* (Leuven 1969).

alliantie tussen kunst en industrie die op die manier esthetiek kon binnen brengen in het alledaagse leven van het volk. De verschillende uitgangspunten bij de verschillende politieke gezindten werkten een erg divers onderwijslandschap sterk in de hand. Dat kwam al naar gelang de politieke verhoudingen van het moment, ook tot uiting in de uitbouw van het kunst en kunstnijverheidsonderwijs. Vanaf 1889, op een moment dat er een homogeen katholieke regering aan de macht was, werd bijvoorbeeld beslist om ook de Sint-Lucasscholen door de overheid te subsidiëren. In ieder geval leidde de significante groei van zowel het onderwijsnet in zijn geheel als de Schone Kunsten in het bijzonder op politiek vlak tot een toenemende parlementaire aandacht. Dit artikel is echter slechts een eerste schuchtere aanzet tot een beter begrip van de politieke opvattingen over en de organisatie van het negentiende-eeuwse kunstenonderwijs in België. Er is zonder twijfel verder systematisch onderzoek nodig om de nauwe banden tussen de politiek en de evolutie van het kunstonderwijs in de negentiende eeuw nog beter te doorgronden.

Niels Matheve is als historicus verbonden aan de faculteit Sociale Wetenschappen van de KU Leuven. Hij doet onderzoek naar de politieke en culturele geschiedenis van België in de periode voor de Tweede Wereldoorlog. Naast het negentiende-eeuwse cultuurbeleid, bestudeert hij voornamelijk de netwerken en machtsrelaties van de Belgische elite.

Correspondentie-adres: Faculteit Sociale Wetenschappen, KU Leuven, Parkstraat 45 bus 3602, BE-3000 Leuven. Email: Niels.matheve@soc.kuleuven.be.