

# Tempel of magazijn

Belgische volksvertegenwoordigers over het museumwezen (1890-1900)

NIELS MATHEVE

## Temple or storehouse? Belgian deputies concerning museum policy (1890-1900)

At the end of the nineteenth century, the Belgian Chamber of Representatives started paying more attention to cultural topics. This article studies the topics that aroused debate. The purchasing policy of Belgian national museums was often criticised because of their inability to save money. Furthermore, deputies devoted several debates to the purpose of museums. These debates suggest that there were strongly diverging opinions concerning the policy of Belgian museums. Therefore, the idea of a general breakthrough of democratisation (at least concerning museum policy) at the end of the nineteenth century cannot be confirmed. More conservative speakers still dominated the ‘cultural theatre’ in Belgium, at least until the beginning of the twentieth century.

Het einde van de negentiende eeuw wordt traditioneel aangegeven als een kantelmoment in de Belgische geschiedenis. De jonge natie ondergaat in minder dan dertig jaar tijd een verregaande democratiseringsgolf die de massa actief bij het politieke leven betreft. Dat zorgt voor nieuwe spelers op het politieke toneel. Zo doen in 1894 de socialisten hun intrede in het parlement door het Algemeen Meervoudig Stemrecht dat een jaar eerder was ingevoerd. Exact vijfentwintig jaar later maakte het Algemeen Enkelvoudig Stemrecht (op een enkele uitzondering na) een einde aan de homogene regeringen in België: voortaan zouden coalities regeren. Hoewel het als een paal boven water staat dat deze democratiseringsgolf het Belgische bestel op lange termijn fundamenteel heeft veranderd, is het maar de vraag of deze ‘democratische geest’ ook onmiddellijk zijn sporen heeft nagelaten in het beleid. Tot op heden is de eventuele discrepantie tussen de democratische tijdgeest en het effectief beleid nauwelijks voor het voetlicht gebracht. In dit artikel wordt het museale beleid op het einde van de negentiende eeuw vanuit deze optiek bekeken. Daarbij wordt zowel aandacht besteed aan de aard van de debatten als aan de doelstellingen die politici uiteindelijk voor ogen bleken te hebben. De vraag die ons daarbij bezig houdt is in feite tweeledig. Enerzijds willen we nagaan in hoeverre de doelstellingen van toenmalige politici echt beantwoordden aan de democratiserende tendens die we deze periode toedichten, met andere woorden: in hoeverre er echt sprake was van democratisering op het museale vlak. De Leuvense historica Liesbeth Nys ziet in de negentiende eeuw een groot aantal elementen

die wijzen op een democratisering van het discours over het museumbezoek. Deze evolutie zou rond de eeuwwende volledig zijn doorgebroken, hoewel de praktische uitvoering van deze democratisering nog heel wat langer op zich liet wachten. Hoewel ik het grotendeels eens ben met de bemerkingen die zij plaatste bij vroegere onderzoeksresultaten, wil ik toch nog een aantal zaken nuanceren. Anderzijds wil ik hier ingaan op de fundamentele vraag of er in deze periode sprake was van een ‘museumbeleid’ *tout court*. Was er een duidelijke visie of ging het eerder om losse initiatieven?<sup>1</sup>

### To be or not to be: oude Belgische natie of jonge Belgische Staat

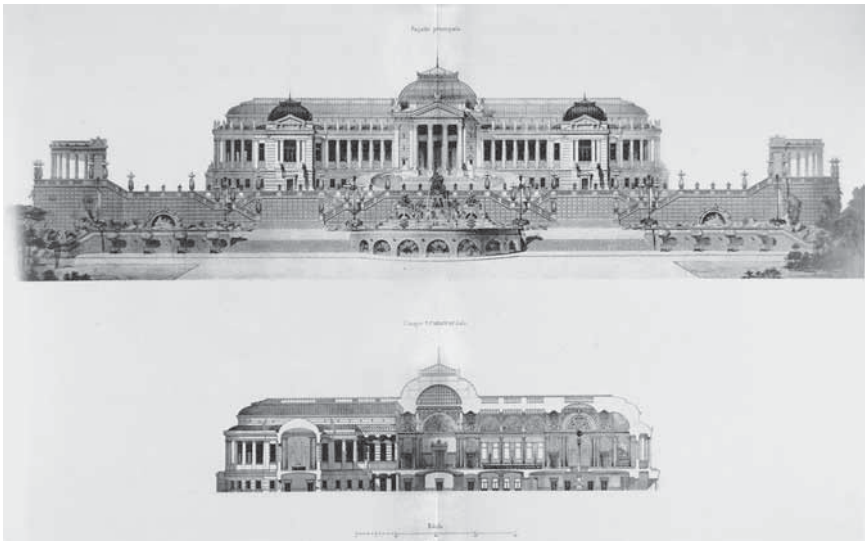
De eerste nationale musea kwamen twaalf jaar na de Belgische onafhankelijkheid tot stand. Op oudejaarsdag van 1842 publiceerde de overheid een Koninklijk Besluit waardoor de staat eigenaar werd van een aantal belangrijke gebouwen in Brussel waaronder het Oude Hof, het Nijverheidspaleis en de Hallepoort.<sup>2</sup> De eerste nationale musea zagen daarmee het levenslicht. Een halve eeuw later waren er al elf staatsmusea. Vanaf zijn ontstaan, en vooral na de erkenning door Nederland in 1839, werkte België aan een institutionalisering van het artistiek patrimonium, een tendens die al onder de Oostenrijkers was ingezet. Eén van de motieven om nieuwe musea op te richten was verbonden met de ‘legitimatie’ van de Belgische staat. Door terug te wijzen naar het glorieus en rijk verleden, moesten musea aantonen dat het land bestaansrecht en bijgevolg een toekomst voor zich had. Een land met een verleden was immers een land met bestaansrecht: ‘L’art doit édifier le spectateur, il doit lui apprendre que la Belgique a un passé très riche, qu’elle compte dans ses rangs des hommes admirables’.<sup>3</sup>

Dat bestaansrecht was ook op het einde van de negentiende eeuw, in een periode van groeiende spanningen tussen de grootmachten, nog steeds actueel. Onder andere door haar sterke artistieke traditie trachtte de Belgische overheid zich te profileren en zich duidelijk te onderscheiden van andere naties. Jean Stengers benadrukte dat vooral de historische schilderkunst daar een belangrijke schakel in vormde: ‘Puisque nous avons une nationalité, il faut la fortifier: or les oeuvres d’art historiques seront des éléments de force et de grandeur

1 De parlementaire debatten in de Kamer vormen een belangrijke bron voor de opvattingen en onderlinge discussies van politici. Ze vormen dan ook de leidraad voor dit artikel. Voor een meer uitgebreide en gedetailleerde bespreking van alle parlementaire discussies over kunst op het einde van de negentiende eeuw, zie: N. Matheve, *Apollo in België. Cultuuropvattingen van de Belgische volksvertegenwoordigers tijdens de regering Beernaert (1884-1894)* (Masterproef Geschiedenis Katholieke Universiteit Leuven 2008).

2 M. Van Kalck, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in België. Twee eeuwen geschiedenis* (Brussel 2003) 169.

3 Kunst moet de toeschouwer verrijken, het moet hem bijbrengen dat België een erg waardevol verleden heeft, dat ze bewonderenswaardige mannen in haar rangen heeft. V. Montens, ‘Finances publiques et art en Belgique (1830-1914)’, in: G. Kurgan-Van Hentenryk, *L’argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel 2001) 13.



Afb. 1 *Musea waren een uitgelezen middel om de verhevenheid (en het bestaansrecht) van de eigen natie te benadrukken. Dat gebeurde niet alleen door middel van de stukken die tentoon gesteld werden, ook de architectuur moest daartoe bijdragen. Hier een ontwerp van de Art-Nouveau architect Victor Horta voor een Natuurhistorisch Museum uit L'Emulation (1888). J. Vandenbreeeden en F. Dierkens-Aubry, De negentiende eeuw in België: architectuur en interieurs (Tielt, 1994).*

pour la nation.<sup>4</sup> De staatsmusea waren de uitgelezen plaats om deze uitingen van nationale trots te demonstreren.

Nochtans vonden lang niet alle politici investeringen in kunst en cultuur vanzelfsprekend. De economische crisis vereiste volgens sommigen immers inspanningen op andere domeinen. De katholieke volksvertegenwoordiger Ernest Mélot sprak in dit verband de historische woorden: 'Je vis de bonne soupe et non de beau langage'.<sup>5</sup> Toch werden steeds meer middelen vrijgemaakt voor cultuur, in het bijzonder voor de musea. De historica van de Université Libre de Bruxelles en huidige archivaris van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis Valerie Montens, onderscheidde drie motieven die toenmalige politici toch overhaalden om te investeren: kunst, letteren en wetenschap als uiting van een lange, continue nationale geschiedenis; daarnaast als een soort uithangbord van het (morele) niveau van de natie en ten slotte (vooral na 1894) als een sociaal additief, waarbij er sprake was van een wil tot democratisering

4 Aangezien we een nationaliteit hebben, moeten we ze versterken. Welnu, historische kunstwerken zijn elementen van kracht en grootsheid voor een natie. C. Faider, 'De l'art historique', *L'Artiste. Journal du progrès. Revue des Arts et de la Littérature* (Brussel september 1835) 284; geciteerd uit J. Stengers, *Le grand siècle de la nationalité belge. Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918* (Brussel 2002).

5 Ik leef van lekkere soep en niet van mooie taal. *Annales parlementaires de Belgique. Chambre des Représentants*, 28 maart 1889.

van cultuur.<sup>6</sup> De twee eerstgenoemde motieven waren inderdaad een belangrijke drijfveer.

Daarmee is echter niet alles gezegd. Montens ziet volgens mij enkele cruciale gangmakers over het hoofd door nauwelijks of niet te spreken over de politieke en vooral economische motieven die tot grote investeringen in de culturele sector hebben geleid. Wat investeringen in musea betreft, waren (naast de uiting van een lange nationale geschiedenis en musea als uithangbord van de natie) vooral economische motieven cruciaal. Deze motivatie kwam voort uit een utilitaristische visie op kunst die scherp in tegenstelling stond met de *l'art pour l'art* opvattingen van bijvoorbeeld de groep rond het avant-gardetijdschrift *La Jeune Belgique*.

Enerzijds diende kunst om het morele niveau van de natie op te krikken, anderzijds golden de artistieke principes voor de gewone man als wapens in de strijd van het leven.<sup>7</sup> Maar boven alles beschouwden politici kunst en cultuur als een factor van rijkdom voor het land, zowel op een directe (financiële waarde van de stukken) als indirecte (als inspiratiebron voor de industrie) manier. Kunst moest niet alleen in musea hangen om zowel binnen- als buitenlandse bezoekers te overtuigen van de artistieke geest van de natie, maar diende evenzeer (en misschien zelfs in de eerste plaats) de economie van het land.

In één van zijn uitgebreide uiteenzettingen lichtte de Brusselse onafhankelijke volksvertegenwoordiger Ernest Slingeneyer dit nader toe: '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!'<sup>8</sup> Daarnaast haalden schrijnwerkers, tapijtwevers, juweliërs, pottenbakkers, maar bijvoorbeeld ook handwerkers die voorwerpen in ebbenhout of ivoor vervaardigden, allemaal hun inspiratie uit de kunst. Het is in deze geest dat Slingeneyer kunst beschouwde als de hoogste vorm van industrie. Refererend aan het beroemde adagium van Benjamin Franklin, stelde hij bijgevolg: 'kunst is geld'.<sup>9</sup> Hij liet zich daarbij leiden door de gedachte dat door musea op te richten en uit te breiden, kunst toegankelijker werd. Dit zou dan op zijn beurt de industrie inspireren en de economie uit het slop halen.

De visie van Slingeneyer was veruit de meest doorgedreven versie van het utilitarisme, maar de kern van zijn betoog werd door de meerderheid van de parlementsleden gedeeld. Dat verklaart waarom er in een periode van economische crisis ook steeds gehamerd werd op de noodzaak om te investeren in zogenaamde 'industriële kunst'. Vrijwel alle volksvertegenwoordigers waren

6 Montens, 'Finances publiques', 13-16.

7 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 21 mei 1885.

8 We hebben in België een bevolking van meer dan 100.000 handwerkers die leven van onmisbare industrieën voor de productie van artistieke en literaire werken, industrieën zoals gravures op koper, staal, zink of hout, steendrukken, kleurensteendrukken ... Zo zijn er miljoenen, heren! *Annales [...] Chambre des Représentants*, 21 mei 1885.

9 *Ibidem*, 3 mei 1886.

het daar trouwens over eens. Zo werd in 1891 het Koninklijk Museum voor Decoratieve en Industriële Kunsten opgericht, dat in 1929 de huidige naam van Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis kreeg. Voor Slingeneyer waren kunst en cultuur geen luxeposten, maar een investering die zichzelf op een of andere manier terugbetaalde. Het doel van kunst was volgens hem en een aantal gelijkgezinden de industrie uit het slop te halen. Het was niet meer dan logisch dat het nodige geld werd besteed aan wat beschouwd werd als zowat de enige uitweg uit de economische malaise.

### De Belgische Staatsmusea

Vanuit die optiek was het haast vanzelfsprekend dat de aandacht voor musea in de Kamer toenam. Maar over welke musea gaat het hier eigenlijk? Zowat de meest besproken musea in de Kamer waren ongetwijfeld de Koninklijke Musea voor Schilderkunst en Beeldhouwkunst. Tot deze groep behoorden het Museum voor Oude Kunst, het Museum voor Moderne Kunst en het Wiertz Museum. Dat laatste werd in 1850 in de Vautierstraat in Brussel opgericht en in 1868 bij Koninklijk Besluit bij de administratie van de overige musea voor schilder- en beeldhouwkunst gevoegd. Het museum was gewijd aan de Belgische romantische schilder Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865) en bevatte een 220-tal van zijn werken.<sup>10</sup> Wiertz is trouwens een typisch voorbeeld van een kunstenaar die werd ingeschakeld in het 'karakteriseren' van de nieuwe staat. Met zijn oeuvre paste hij uitstekend in de ambities van het jonge België om het land door middel van monumentale kunstwerken haar bestaansrecht als nieuwe, onafhankelijke staat te accentueren. Het Museum voor Oude Kunst was sinds 1886 gevestigd in het Paleis voor Schone Kunsten, dat in 1880 was opgericht voor de driejaarlijkse tentoonstellingen. Al bij de bouw hadden de architecten voorzien dat het later ook als museum zou kunnen worden gebruikt.<sup>11</sup> De collectie bestond vooral uit schilderijen, beelden en tekeningen uit de vijftiende tot de achttiende eeuw. Op de benedenverdieping van het gebouw was het Historisch Museum te bezichtigen, waar de nadruk lag op historische werken. Door een aantal tegenslagen en een slechte organisatie, opende de afdeling pas op 21 juli 1890 haar deuren, maar ze kende weinig succes en werd in 1907 opnieuw ontbonden.<sup>12</sup>

Het Museum voor Moderne Kunst behoorde eveneens tot de groep van Koninklijke Musea voor Schilderkunst en Beeldhouwkunst. Zoals de naam al doet vermoeden, werd hier gefocust op kunst uit de achttiende en negentiende eeuw, in feite vanaf Jacques-Louis David (1748-1825). Tussen het Museum voor Mo-

10 Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865) was een invloedrijke Belgische schilder, beeldhouwer en schrijver over kunst.

11 F. Roberts-Jones, *Kroniek van een museum: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* (Brussel 1987) 49.

12 Van Kalck, *De Koninklijke Musea*, 260.

derne en dat voor Oude Kunst, gelegen in de Regentschapsstraat, bevond zich de Koninklijke Bibliotheek. In 1894 stelde de Brusselse liberaal Charles Buls daarom voor om dit gebouw te gebruiken voor de afdeling beeldhouwkunst. De bevoegde minister de Burlet was echter niet voor dit idee gewonnen, omdat een nieuw gebouw voor de bibliotheek te duur zou zijn.<sup>13</sup>

Vanaf 1891 verscheen ook het Koninklijk Museum voor Decoratieve en Nijverheidskunsten op de begroting.<sup>14</sup> Dat was ontstaan uit het Museum voor Oude Wapens, Wapenuitrustingen, Kunstvoorwerpen en Numismatiek, dat in 1835 was opgericht. In 1847 werd het omgevormd tot het Koninklijk Museum voor Wapens, Oudheid en Etnografie. De ‘nieuwe’ instelling werd ondergebracht in de Hallepoort. Door een sterke uitbreiding van de collecties, werd de Hallepoort echter al gauw te klein. Daarom kwam een deel van de collecties vanaf 1889 terecht in het gebouwencomplex van het Jubelpark. Het Koninklijk Wapenmuseum bleef, net als het Etnografisch Museum, in de Hallepoort achter.

De collecties in het Jubelpark werden onderverdeeld in vier afdelingen: Monumentale Kunst, Decoratieve Schilderkunst, Oude Nijverheidskunsten en Moderne Nijverheidskunsten. Een ietwat aparte status was weggelegd voor het gipsenmuseum. Het idee hiervoor was ontstaan in 1851, maar werd pas in 1865 gerealiseerd. In een eeuw waarin de fotografie nog in haar kinderschoenen stond, waren gipsen afdrucken de uitgelezen manier om jonge kunstenaars vertrouwd te maken met de voorbeelden die vroegere meesters overal in Europa hadden nagelaten. Aanvankelijk was er een afdeling voor deze kopieën voorzien binnen het Museum voor Moderne Kunst in de Regentschapsstraat. De afdeling kreeg echter (te) weinig financiële middelen, en werd daarom in juni 1890 grotendeels overgebracht naar het Museum voor Decoratieve Schilderkunst. Veel minder bediscussieerd in de Kamer, maar daarom niet minder belangrijk, was het Koninklijk Natuurhistorisch Museum in Elsene. Dat museum bleef, na de splitsing van de begroting in 1895, bij het Ministerie van Binnenlandse Zaken, onder het departement Letteren en Wetenschap. Het sterk wetenschappelijk karakter van dit museum verklaart waarschijnlijk de beperkte inmenging van politici.

Een vaak vergeten instelling is het Nationaal Schoolmuseum, dat bij het Ministerie van Binnenlandse zaken bleef, onder het departement Onderwijs. Het museum was opgericht naar aanleiding van de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1878, waar een inzending over het Belgische onderwijsbestel twee gouden medailles en een grote prijs won. Toenmalig minister Van Humbeek besloot in 1879 om de nodige kredieten vrij te maken om met dit materiaal een permanent schoolmuseum in te richten in Brussel. In 1887 werd de opzet met een Koninklijk Besluit gewijzigd. Dit was niet alleen te wijten aan de regeringswissel, maar tevens aan de thematische beperking. Voortaan werden het lagere en normaalonderwijs het centrale thema en doelpubliek. Geleidelijk aan veran-

13 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 19 april 1894.

14 F. Van Noten, *Musée du Cinquantenaire. Musées royaux d'art et d'histoire* (Brussel 1994) 4.

derde het museum van een museum *over* naar een museum *voor* het onderwijs. Hoewel de middelen werden teruggeschroefd, werden geleidelijk aan ook private en commerciële schenkingen toegelaten. In 1890 verhuisde het museum naar de zuidvleugel van het paleis van het Jubelpark.<sup>15</sup> In de periode 1890-1900 kwam het Schoolmuseum geen enkele keer meer ter sprake in de debatten; daarnaast zag het zijn budget (als enige ‘museum’!) alleen maar inkrimpen.

Ten slotte kondigde Minister De Bruyn in 1899 aan dat de overheid in overleg was met het Archeologisch Museum te Namen voor de overname van deze instelling. Door deze aankoop hoopte de staat de archeologie te steunen. De kosten van het museum werden echter mede gedragen door de stad en de provincie.<sup>16</sup>

### Beheer en organisatie

De staatsmusea stonden onder de verantwoordelijkheid van de bevoegde minister (afwisselend die van Binnenlandse Zaken en die van Landbouw), maar het dagelijks bestuur kwam in handen van museumcommissies. Zij stonden in voor de praktische werking van het museum en kregen daarom de volle laag wanneer er iets niet in orde was. Het beheer van het Koninklijk Museum voor Schilderkunst en Beeldhouwkunst (KMSB) bestond uit een voorzitter, een ondervoorzitter en een tiental leden met de titel ‘conservator’, allemaal bezoldigde functies.<sup>17</sup> Samen vormden zij de bestuurscommissie. Die had drie bevoegdheden. Ten eerste stond ze in voor de uitvoering van besluiten en verordeningen met betrekking tot de organisatie en bestemming van het museum. Het ging hier dan vooral om bindende richtlijnen die vanuit de overheid werden opgelegd. In de tweede plaats stond de commissie in voor het conserveren en plaatsens van de kunstvoorwerpen. Zoals verder zal blijken, was dit aspect meer dan eens het voorwerp van kritiek. Hetzelfde gold voor haar derde bevoegdheid: het uitbreiden van de collectie.

De samenstelling van deze commissie veranderde sterk in de eerste helft van de jaren negentig.<sup>18</sup> Dat was ook nodig, want haar werking lag in deze periode geregeld onder vuur. Het is wel opmerkelijk dat slechts zelden kritiek gegeven werd op de commissieleden zelf of dat men zelfs maar twijfelde aan hun competentie. Meer nog, parlementsleden haastten zich vaak om uitdrukkelijk te stellen dat ze dat *niet* deden.<sup>19</sup> Wanneer de bestuurscommissie van het KMSB on-

15 Een uitgebreide geschiedenis van het Nationaal Schoolmuseum is terug te vinden in: K. Cateeuw, *Als de muren konden spreken: schoolwandplaten en de geschiedenis van het Belgisch lager onderwijs* (Doctoraatsproefschrift Pedagogische Wetenschappen Katholieke Universiteit Leuven 2005).

16 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 1 juli 1899.

17 Het aantal leden kon variëren: bij sterfgevallen of ontslag werd niet altijd (meteen) een vervanger aangeduid.

18 Voor een exacte opsomming van de commissieleden uit deze periode, zie: Van Kalck, *De Koninklijke Musea*, 195-203.

19 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 21 mei 1885.

der vuur kwam te liggen, dan was dat steeds gericht tegen het instituut, en nooit tegen de leden zelf. Toch had het jonge socialistische Kamerlid Jules Destrée in 1897 een opmerking over de samenstelling van deze commissie. Hij deelde de mening van Prosper de Haulleville die, hoewel zelf conservator, zich in een artikel in het Brusselse dagblad *le Patriote* had verzet tegen allerlei politieke invloeden en aanbevelingen die meespeelden of soms zelfs bepalend waren in de artistieke wereld. Destrée verwees daarbij naar Engeland, waar Walter Crane, een overtuigd en militant socialist, toch een hoge officiële functie kreeg toegewezen.<sup>20</sup> Blijkbaar kon men daar wel, zo stelde Destrée, de partijpolitieke grenzen overstijgen. Hij wenste dat men ook in België zich niet meer zou bezig houden met de politieke achtergrond van de functionarissen.

Maar er kwam niet alleen kritiek van buitenaf. Ook binnen de commissie van het KMSB was men het niet altijd eens, zoals onder meer blijkt uit de dagboeken van commissielid en schilder-beeldhouwer Jacques de Lalaing.<sup>21</sup> Het kwam er dan op aan te zoeken naar een compromis. Het was precies om die reden dat de liberale volksvertegenwoordiger en burgemeester van Brussel Charles Buls in april 1894 ervoor pleitte om één capabel persoon aan het hoofd te stellen van de musea in plaats van een commissie. Om zijn pleidooi kracht bij te zetten, haalde hij voorbeelden aan van musea over heel Europa. Zo had hij het over het etnografisch museum in Kopenhagen, dat gold als één van de meest respectabele van Europa en dat slechts door één persoon, de conservator Jens Worsaae, werd geleid. Misschien nog meer gewicht had het South-Kensington Museum in Londen, dat toen onder supervisie stond van de natuurkundige Owen Jones. Eén persoon had, aldus Buls, geen last van ‘de bureaucratie van de commissie’ en kon zo relatief snel hervormingen doorvoeren.<sup>22</sup> Het voorstel van Buls werd door minister van Binnenlandse Zaken de Burlet afgewezen. Hij ontkende niet dat één beheerder vaak beter werk leverde dan hele commissies, maar hij betwijfelde of dit in België van toepassing was. De commissie functioneerde immers nog op een bevreemdende manier, aldus de minister. Hij erkende dat ze niet altijd even snel reageerde, maar dat was volgens hem niet zozeer het gevolg van bureaucratie. Het was een bewijs van de weldoordachte manier van werken. De Burlet vroeg zich bovendien af of er iemand bereid was ‘qui consentit à se charger seul ici de tous le pèchés d’Israël et à assumer la lourde tâche que remplit la commission’.<sup>23</sup>

De belangrijkste reden om het voorstel van Buls af te wijzen was echter politiek van aard. Het benoemen van één beheerder als hoofd van een nationaal museum kon het politieke evenwicht in de culturele sector namelijk ernstig

20 Walter Crane (1845-1915) was een Engelse kunstenaar en boekillustrator die zich engageerde in de *Arts and Craft movement*. Net als William Morris wilde hij kunst in het alledaagse leven van alle klassen van de bevolking binnenbrengen. Hij werd in 1894 benoemd als onderzoeker van het South Kensington Museum en twee jaar later als art director in Reading College.

21 Deze dagboeken zijn in het bezit van zijn nakomelingen.

22 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 19 april 1894.

23 [...] die er mee akkoord zou gaan om zich helemaal alleen te laten overladen met alle zonden van Israël door de zware taak aan te nemen die de commissie zou vervangen. *Ibidem*, 20 april 1894.



verstoren. Museumcommissies en bij uitbreiding eigenlijk zowat alle commissies en jury's in de culturele sector werden immers niet enkel op basis van artistieke verdiensten samengesteld. Integendeel, een zeker partijpolitiek evenwicht was een voorwaarde *sine qua non*. Wanneer het evenwicht verstoord raakte, werd dat in de Kamer ook aangekaart. De katholiek en neo-gothische architect Joris Helleputte stelde in 1891 bijvoorbeeld expliciet dat politieke onevenwichtigheid in deze onaanvaardbaar was: '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 un nombre égal de membres'.<sup>24</sup> Het spreekt voor zich dat de benoeming van één beheerder op dit vlak voor heel wat problemen zou zorgen.

Een ander voorstel kwam van commissielid en onafhankelijk Brusselse volksvertegenwoordiger Ernest Slingeneer. Hij keek met ontzag naar de directies van de musea in het Rijnland, die hun taak veel breder zagen dan het louter 'bewaren' van kunstschaten. Slingeneer omschreef hen als echte 'missionarissen van de kunst en industrie'. Daarmee doelde hij op allerlei vennootschappen en artistieke associaties die door deze directieleden werden gesticht en geleid. Ze spanden zich in om hun artistieke ideeën te populariseren en zo een groter publiek te bereiken. Bovendien reisden deze directeurs langs de grote musea van Europa, om er de evoluties en progressies persoonlijk te gaan bestuderen. De resultaten werden jaarlijks gepubliceerd.<sup>25</sup> Dit vereiste uiteraard een actieve houding van de conservators. In het bijzonder de socialistische volksvertegenwoordiger Jules Destrée zou na 1894 meermaals zijn ongenoegen uiten over de passiviteit die de Belgische conservators volgens hem tentoon spreidden. Ook hij pleitte voor navolging van buitenlandse musea, meer bepaald van de Engelse.<sup>26</sup>

Een minstens even controversieel punt als de effectieve werking van de commissie, was het aankoopbeleid van de staatsmusea. Minister van Binnenlandse Zaken de Burlet legde, na kritiek van de conservatieve katholiek Woeste, in 1891 uit hoe schilderijen werden aangekocht. Een jury van aankopen maakte een eerste selectie. Vanaf 1889 werd deze selectie voorgelegd aan de commissie van koninklijke musea, die volgens de Burlet vooral bekommerd was om de goede reputatie van de staatsmusea. Enkel wanneer jury en commissie het eens waren, kreeg de minister een definitief advies. In theorie besliste dus de minister over de eventuele aankoop van een werk. De Burlet stelde echter zelf dat een minister niet *zomaar* het advies van experts naast zich kon neerleggen. Wat niet betekent dat de minister nooit gebruik maakte van dit 'voorrecht', zoals

<sup>24</sup> Volgens de Koninklijke Besluiten die de zaak behandelen, gebeurt de benoeming van de jury's voor de verschillende wedstrijden door de regering, via een dubbele lijst met kandidaten die is opgesteld door de Academie. Welnu, die [Academie] stelt de lijsten op zo'n manier op dat de minister, zelfs met de beste wil van de wereld, er niet in kan slagen om de jury's evenwichtig samen te stellen door een gelijk aantal leden van onze twee politieke partijen op te nemen. *Ibidem*, 24 december 1891.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 28 mei 1891.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 28 mei 1896.

de Bulet het omschreef.<sup>27</sup> Bij beeldhouwwerken week men enigszins af van deze procedure. Daar gebeurde de aankoop meestal door middel van voorschotten die aan de kunstenaar werden toegekend, nadat de staat een gipsen voorbeeld te zien had gekregen. De meeste kunstenaars beschikten immers niet over de nodige middelen om bijvoorbeeld het vereiste marmer of brons aan te kopen om een beeld te vervaardigen.<sup>28</sup>

Een belangrijke handicap van de Belgische staatsmusea in het begin van de jaren negentig was hun beperkt budget en vooral de verstikkende juridische omkadering die hen belette om te sparen. De staatsmusea kregen immers jaarlijks wel een dotatie, maar het niet opgebruikte geld moest op het einde van het jaar terug naar de schatkist. Slingeneyer merkte op dat dit een dubbel nadeel had. Niet alleen kon een museum zo onmogelijk sparen voor een grote aankoop, het stimuleerde bovendien de aankoop van tweederangswerken. Musea kochten nog liever slechte werken dan het geld terug te laten vloeien naar de schatkist.<sup>29</sup> Door het ontbreken van de mogelijkheid om reserves aan te leggen hadden staatsmusea het bijzonder moeilijk om voor belangrijke werken te concurreren, zelfs met andere musea in eigen land, zoals het stedelijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, dat wel over de mogelijkheid beschikte om reserves op te bouwen. Al in 1884 gingen er stemmen op om deze situatie aan te pakken, maar pas in 1895 werd er effectief iets aan gedaan. Aanleiding was de misgelopen aankoop van *Christus omgeven door de Engelen*, een schilderij van de Vlaamse primitief Hans Memling. Het schilderij werd aangeboden aan de staat en unaniem goedgekeurd door de jury van aankopen en de commissie. Zij legden het voorstel voor aan de minister. De minister wees het aanbod echter af omdat de overheid het jaar voordien ook al een extra subsidie had toegekend, toen voor een belangrijk werk van de zeventiende-eeuwse Antwerpse schilder Antoon Van Dijck. Het schilderij van Memling werd uiteindelijk voor de som van 240.000 frank verkocht aan het museum van Antwerpen. Het werk was dus in België gebleven en de staat, die het Antwerps museum ook jaarlijks een dotatie gaf, had bijgedragen aan de aankoop van het schilderij, zij het minder direct dan men had gewenst. Het feit dat een ander Belgisch museum echter wel kon wat de staatsmusea niet konden, heeft uiteindelijk geleid tot de aanpassing die toeliet dat de staatsmusea in Brussel hun jaarlijkse toelages volledig konden houden.

Daarmee waren de debatten over het aankoopbeleid nochtans niet van de agenda verdwenen. In 1896 interpeleerde het katholieke Kamerlid Julien Van der Linden bijvoorbeeld voor meer geld voor de aankoop van kunstwerken. Hij besefte dat België niet de financiële middelen had om zijn musea te laten wedijveren met de grote, universele musea in Duitsland, Engeland of Frankrijk, maar verwachtte wel dat de grote staatsmusea toch minstens de nodige middelen hadden om kunst van eigen bodem te kunnen betalen. Daar was in de prak-

27 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 19 mei 1891.

28 *Ibidem*, 21 mei 1885.

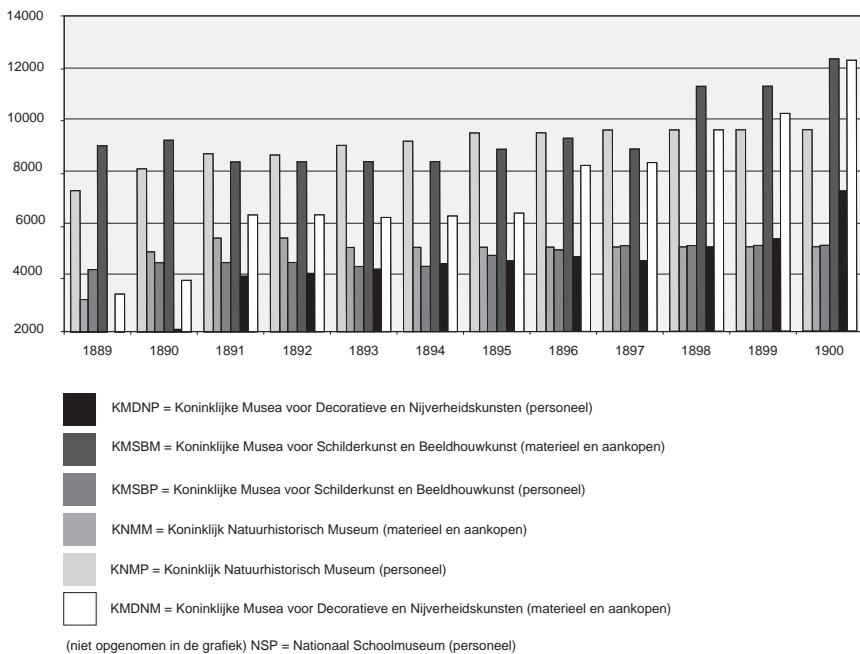
29 *Ibidem*, 9 februari 1888.

Tabel 1 Budgetten van de staatsmusea tussen 1890 en 1900\*

| JAAR | KNMP  | KNMM  | KMSBP | KMSBM  | KMDNP              | KMDNM              | NSP  | NSM   |
|------|-------|-------|-------|--------|--------------------|--------------------|------|-------|
| 1890 | 82200 | 50350 | 46400 | 92760  | 21250 <sup>2</sup> | 39400 <sup>2</sup> | 9500 | 14200 |
| 1891 | 87900 | 55850 | 46400 | 84760  | 41250              | 64400              | 6200 | 10000 |
| 1892 | 87100 | 55850 | 46400 | 84760  | 42450              | 64400              | 6200 | 10000 |
| 1893 | 90700 | 52250 | 44900 | 84760  | 43650              | 63200              | 6200 | 10000 |
| 1894 | 92200 | 52250 | 44900 | 84760  | 45650              | 64200              | 6200 | 10000 |
| 1895 | 95300 | 52250 | 49200 | 89310  | 46650              | 65200              | 4500 | 9000  |
| 1896 | 95300 | 52250 | 51200 | 93310  | 48250              | 83000              | 4500 | 9000  |
| 1897 | 96300 | 52250 | 52800 | 89310  | 47050              | 84200              | 6700 | 6800  |
| 1898 | 96300 | 52250 | 52800 | 113310 | 52250              | 96700              | 6700 | 6800  |
| 1899 | 96300 | 52250 | 52800 | 113310 | 55250              | 102700             | 6700 | 6800  |
| 1900 | 96300 | 52250 | 52800 | 123300 | 73250              | 122700             | 9200 | 4300  |

\* Al het cijfermateriaal komt uit de *Annales parlementaires de la Chambre des Représentants*, 1889-1900. De bedragen worden uitgedrukt in Belgische franken.

Grafiek 1 Budgetten van de staatsmusea tussen 1889 en 1900



tijk niet altijd geld voor. In 1893 werd in de omgeving van Tienen bijvoorbeeld een uitzonderlijk juweel opgegraven. Men had er boven de Alpen nog geen van zulke kwaliteit gevonden, maar toch kon of wou de staat maar 5000 frank voor het juweel vrijmaken. Het werd uiteindelijk voor 30.500 frank verkocht aan een handelaar uit Parijs. Een ander voorbeeld was de *Parabel van de Blinden* van de Vlaamse schilder Pieter Bruegel de Oude, een werk dat verkocht werd aan het Louvre en daar in één van de grote zalen kwam te hangen; de Belgische staat wilde er slechts 12.000 frank voor vrijmaken. Maar vooral met het Museum voor Beeldhouwkunst was het pover gesteld. Van der Linden kon nog wel begrijpen dat men voor (onderdelen van) topstukken als de *Mozesput* van Claus Sluter of het *Mausoleum van keizer Maximiliaan I* naar reproducties moest grijpen, omdat deze stukken nu eenmaal uniek en ontzettend duur waren.<sup>30</sup> Dat gold echter niet voor de iets minder bekende beeldhouwers als Pieter Verbruggen, Adriaan de Vries, Jean Delcour of Giambologna.<sup>31</sup> Parallel met de toenemende aandacht in de Kamer voor artistieke aangelegenheden, nam ook hun aandeel in de begroting toe op het einde van de negentiende eeuw.

### Protagonisten in de Kamer

Naast de musea waarover gesproken werd, waren de politici die erover spraken van belang. Zij blijven helaas te vaak een onbekende factor in het onderzoek naar Belgische musea en hun beleid. Nochtans zijn deze figuren en hun motieven cruciaal geweest voor de vorming van een museumbeleid in België. Bovendien was het eveneens op dit niveau dat de democratisering van het museumwezen ter sprake kwam.

Wanneer Liesbeth Nys in haar artikel over de democratisering van het museumbezoek in België de voornaamste parlementaire sprekers in het museumdebat aanhaalt, dan besteedt ze daarbij terecht veel aandacht aan de Brusselse progressieve liberaal Charles Buls.<sup>32</sup> Veel minder begrijpelijk is de eerder beperkte aandacht voor de Brusselse onafhankelijke volksvertegenwoordiger en romantische schilder Ernest Slingeneyer. Het is typerend voor de hiaten die er nog zijn in de literatuur over cultuurpolitiek in de negentiende eeuw dat een figuur als Slingeneyer, die door tijdgenoten meer dan eens als de spilfiguur in de debatten werd geroemd, in een aantal andere werken niet eens vermeld wordt. Hoewel hij niet de politieke slagkracht had van een Charles Rogier, heeft hij zonder twijfel een belangrijke stempel gedrukt op het culturele veld eind negentiende eeuw.<sup>33</sup>

30 Het mausoleum van keizer Maximiliaan I in Innsbruck is zowat het belangrijkste keizerlijke grafmonument van Europa. Kunstenaars als Albrecht Dürer, Peter Vischer de Oude en Alexander Colin werkten er aan mee.

31 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 4 juni 1896.

32 L. Nys, 'Paleizen van het volk. Stemmen voor de democratisering van het museumbezoek in België (1860-1914)', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 122 (2007) 38-64.

33 Charles Rogier (1800-1885) is tijdens de eerste decennia van het onafhankelijke België ongetwij-

Ernest Slingeneyer werd op 29 mei 1820 in Lochristi geboren. Hoewel zijn vader (aanvankelijk fiscale ambtenaar in Lochristi, later in Antwerpen) hem in de richting van een militaire carrière wilde duwen, werd al snel duidelijk dat zijn zoon vooral zijn artistieke talenten wilde ontplooiën.<sup>34</sup> Eenmaal op het pad van een artistieke carrière, ging Ernest in Antwerpen in de leer bij de Vlaamse historie-, genre- en portretschilder Gustaaf Wappers.<sup>35</sup> Al op negentienjarige leeftijd exposeerde en verkocht de jonge kunstenaar zijn eerste werk in Brussel. Net als zijn leermeester kende ook Slingeneyer succes: in 1844 bestelde de Nederlandse koning Willem II een schilderij bij hem, in 1850 werd hij door de Belgische koning benoemd tot Ridder in de Leopoldsorde en in 1858 decoreerde zelfs de Portugese koningin hem met de Christus Orde.<sup>36</sup> In 1849 ging de kunstenaar in Brussel wonen en opende er een atelier. Naast het uitvoeren van prestigieuze bestellingen (zo bijvoorbeeld een serie van dertien historische werken voor het Academiën paleis van Brussel), maakte hij verschillende reizen, onder meer naar Nederland, Duitsland, Italië, Algerije en Egypte.<sup>37</sup> In 1874 stuurde hij het doek *La Mort du Camoëns* naar het Salon van Brussel. Het schilderij kreeg echter zo'n scherpe kritiek dat Slingeneyer zich van dan af haast volledig afzijdig hield van tentoonstellingen. In totaal leverde zijn artistieke carrière zo'n 70 grote en 400 middelgrote werken op. Daarnaast engageerde Slingeneyer zich met een aantal belangrijke artistieke instellingen. Zo was hij vanaf 1870 lid van de afdeling Schone Kunsten van de Koninklijke Belgische Academie van Wetenschap, Letteren en Schone Kunsten. In 1884 werd hij er verkozen tot directeur. Ten slotte was hij van 1871 tot 1894 lid van de commissie van de Koninklijke Musea voor Schilderkunst en Beeldhouwkunst.

In 1884 werd Slingeneyer op vierenzestigjarige leeftijd lid van de Kamer als volksvertegenwoordiger voor de Brusselse onafhankelijken. Als een ware 'boodschapper' van cultuuraangelegenheden, deed hij de aandacht voor alerhande culturele thema's gevoelig stijgen, zodat Woeste in 1891 opmerkte: 'Messieurs, il est exact que, depuis quelques années, les questions d'art sont examinées dans cette Chambre d'une manière beaucoup plus approfondie que par le passé. Nous le devons, en grande partie, à l'entrée dans cette assemblée de l'artiste illustre'.<sup>38</sup> Slingeneyer onderscheidde zich van andere kunstpromoto-

feld één van de meest invloedrijke politieke figuren geweest op cultureel vlak. Zie: J. Ogonovszky, 'Charles Rogier, mécène interposé d'un art national', in: G. Kurgan-Van Hentenryk, *L'argent des arts. La Belgique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel 2001) 63-71.

<sup>34</sup> *Académie Royal des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique: Biographie nationale* (Brussel 1920) 38.

<sup>35</sup> Gustaaf Wappers was één van de belangrijkste historieschilders uit de Belgische romantiek en schopte het zelfs tot hofschilder van koning Leopold I. Zijn bekendste werk is ongetwijfeld *De Belgische Revolutie van 1830*. Zie: A. Adriaens-Pannier, *150 jaar Belgische kunst* (Brussel 1980) 9-10, 13, 164-165.

<sup>36</sup> C. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters* (Amsterdam 1864) 114.

<sup>37</sup> P. Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw* (Brussel 1999) 1225.

<sup>38</sup> Heren, het klopt dat kunstzaken in deze Kamer sinds enkele jaren veel grondiger worden behandeld dan in het verleden. Dat hebben we in grote mate danken aan de intrede van deze illustere kunstenaar in de Kamer. *Annales [...] Chambre des Représentants*, 28 mei 1891.



*Afb. 2 Hoewel het einde van de negentiende eeuw financieel nog een moeilijke tijd was en verschillende sectoren om meer middelen vroegen, bleef kunst een belangrijke uitgavepost voor de Belgische regering. Vooral de onafhankelijke Brusselse volksvertegenwoordigers, onder impuls van Ernest Slingeneyer, stimuleerden de uitbouw van Brussel tot internationale artistieke metropool. Ontwerp voor de aanleg van de Kunstberg na 1900, J. Vandenbreecken en F. Dierkens-Aubry, De negentiende eeuw in België: architectuur en interieurs (Tielt 1994).*

ren doordat hij zich (net als Charles Rogier) niet enkel engageerde voor kunst in de regio waarvoor hij verkozen was (nl. Brussel), maar ook voor de culturele en artistieke ontwikkeling van héél het land.<sup>39</sup> Nadat hij in 1892 uit de Kamer verdwenen was overleed Ernest Slingeneyer op 27 april 1894. Hoewel hij in tegenstelling tot de meeste andere Brusselse onafhankelijken nooit naar de katholieke partij is overgestapt, leunde hij sterk bij hen aan. In het buitenland werd dat onderscheid vaak niet eens gemaakt, getuige zijn overlijdensaankondiging in de *New York Times*.<sup>40</sup>

Na het vertrek van Slingeneyer uit de Kamer domineerde (naast de eerder vernoemde Charles Buls) vooral de socialist Jules Destrée de debatten over cultuur in het algemeen en musea in het bijzonder. Jules Destrée is bij het brede publiek veel beter bekend dan Slingeneyer en dan vooral in zijn rol als Waalse militant, een vroege voorvechter van een soort federalisme en een man die een duidelijke visie had over hoe Wallonië zichzelf diende te ontplooiën. Maar Destrée was meer dan dat. Binnen de jonge socialistische partij van het einde van de negentiende eeuw was hij zonder meer de onbetwiste autoriteit voor alles wat met kunst te maken had. Zijn opvattingen vatte hij samen in een klein boekje van amper 32 pagina's genaamd *Art et socialisme*. Al op de eerste pagina kwam hij tot de essentie van zijn betoog: 'Poursuivre des améliorations matérielles, c'est bien; mais c'est insuffisant. Notre marche en avant vers la Société Future exige des transformations économiques. Toutes ces évolutions doivent marcher de pair et nous devons les provoquer toutes et les soutenir avec une égale sollicitude si nous voulons réaliser un jour la Révolution Sociale'.<sup>41</sup> Destrée wilde niet enkel kunst democratiseren, hij wilde kunst ook uit een bepaalde exclusieve sfeer halen en introduceren in het dagelijks leven. Niet al zijn collega's waren het daarmee eens ...

## Missie en doelstellingen

Dat kwam vrij duidelijk tot uiting in de parlementaire debatten. Naast de talloze discussies die volksvertegenwoordigers voerden over het beleid van de staatsmusea, had men het ook meer dan eens over het doel en het nut van deze instellingen. Deze discussies waren uiteraard meer filosofisch van aard, maar dat neemt niet weg dat politici vaak erg praktische dingen van 'hun' musea verwachtten. Het spreekt voor zich dat deze verwachtingen niet altijd gelijk

39 In dat opzicht vergiste de inmiddels overleden historica Judith Ogonovszky zich wanneer ze stelde dat Rogier de enige was op dat vlak. Naast Slingeneyer zou bijvoorbeeld ook de socialist Jules Destrée zich trouwens inzetten voor de culturele ontwikkeling van heel het land. Deze drie zijn wat België betreft wel haast de enige voorbeelden voor de hele negentiende eeuw. Zie: Ogonovszky, 'Charles Rogier', 69.

40 'The obituary record', *New York Times*, 10 mei 1894.

41 Materiële verbeteringen nastreven is goed, maar het is onvoldoende. Onze mars voorwaarts naar de Toekomstige Maatschappij vereist economische transformaties. Al die evoluties moeten hand in hand gaan en we moeten ze allemaal met eenzelfde ijver in gang zetten als we op een dag de Sociale Revolutie willen realiseren. J. Destrée, *Art et socialisme* (Brussel 1896) 1.

gestemd waren. Wel integendeel, de protagonisten in de Kamer (Buls, Slingeneyer en later Destrée) hielden er fundamenteel andere meningen op na. Zo stelde Charles Buls in 1891 dat men musea moest oprichten om de bevolking te wijzen op het roemrijke verleden van België. Musea waren in dat opzicht natieversterkend. Daarnaast hadden musea volgens Buls ook een educatieve functie: ze moesten duidelijk maken dat elk kunstwerk in zijn tijdgeest moest worden geïnterpreteerd. Naar het brede publiek toe dienden ze ‘ter bevordering van de historische opvoeding, tot het vormen van een bepaalde smaak en tot het opwekken van het gevoel van het goede’. Toch moest de commissie er ook over waken dat de staatsmusea niet op ‘staalkaarten’ gingen lijken, zoals Buls het 1891 verwoordde.<sup>42</sup>

In tegenstelling tot Buls zag Ernest Slingeneyer musea in de eerste plaats als instellingen voor een culturele elite. Men mocht immers niet vergeten, zo stelde hij, dat ‘les musées n’ont pas pour seule destination de figurer dans le programme des visites scolaires: ils ont une portée plus élevée, celle de servir de récréation intellectuelle, si je puis m’exprimer ainsi, à tous ceux qui apprécient vraiment les oeuvres d’art. Il est bon de s’en souvenir’.<sup>43</sup> Dat didactisch aspect was vooral van toepassing in de natuurhistorische musea, waar wetenschappers op basis van vergelijking botanisch of zoölogisch onderzoek verrichtten. Maar dit principe kon evengoed worden doorgetrokken naar de kunstmusea, waar men individuele kunstwerken zou kunnen vergelijken, vooral met het oog op de artistieke vervolmaking van kunstenaars.<sup>44</sup>

Het betoog van Slingeneyer paste volledig in de tijdgeest van deze periode. In de negentiende eeuw waren musea in de eerste plaats burgerlijke instellingen. In theorie konden arbeiders musea bezoeken (staatsmusea waren immers gratis), maar de facto werd er niets gedaan om het museumbezoek aan te moedigen, integendeel zelfs. Het museum bleef voor de meeste arbeiders een weinig aantrekkelijke plaats. Daar waren een aantal redenen voor. Vooreerst was er het gebrek aan informatie. De meeste staatsmusea hadden geen catalogi en de weinige informatiebordjes die er waren, boden nauwelijks meer dan een naam en een datum. De zalen straalden volgens één van de bezoekers bovendien een ijzige sfeer uit wat de aantrekkingskracht uiteraard niet verhoogde.<sup>45</sup> Een andere belangrijke factor was het gedrag van de suppoosten, die niet echt gesteld waren op het bezoek van arbeiders en ze argwanend in de gaten hielden. Ook kinderen waren niet de meest populaire bezoekers. Velen onder hen droegen klompen, en dat liet de museumcommissie niet toe in de zalen. Ze konden immers schade toebrengen aan het parket en het kabaal stoorde de bezoekers.

42 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 14 mei 1891.

43 Musea zijn niet alleen opgericht om te verschijnen in het programma van schoolbezoeken: ze hebben een meer verheven doel, namelijk het dienen van intellectuele recreatie, als ik me zo mag uitdrukken, voor al diegenen die echt kunstwerken appreciëren. Men doet er goed aan dat voor ogen te houden. *Ibidem*, 19 mei 1891.

44 J. Noordegraaf, ‘De opkomst van het museum in de “spectaculaire” negentiende eeuw’, *De negentiende eeuw* 27 (2003) 127.

45 Van Kalck, *De Koninklijke Musea*, 299.



Maar zelfs al zorgden de leerkrachten ervoor dat de kinderen geen klompen aanhadden, dan nog was men ze liever kwijt dan rijk.<sup>46</sup>

Musea waren dus vooral bedoeld als plaatsen waar burgers hun ‘artistieke smaak’ konden bijschaven of kunstenaars de modellen van hun illustere voorouders konden bewonderen. Dat verklaart waarom er aanvankelijk zo weinig (of zelfs geen) informatie geplaatst werd bij de kunstwerken: de conservatoren gingen er immers van uit dat de bezoekers de nodige culturele bagage hadden om zelf te weten tot welke school het kunstwerk hoorde. De ruime aandacht voor musea kwam bovendien voort uit de gedachte dat musea hét uithangbord waren van het artistieke niveau, of het morele niveau *tout court*, van de natie. Dat sloot uiteraard aan bij de opvatting dat een eigen, hoogstaande cultuur een natie bestaansrecht gaf.

Buls en Slingeneyer hadden fundamenteel andere opvattingen over het doel van musea. Slingeneyer omschreef musea immers als een soort verlengstuk van de academies, een plaats waar kunstenaars hun opleiding konden vervolledigen. Dit impliceerde echter dat het bezoek van arbeiders aan de musea in geen geval de studie van kunstenaars mocht storen. Een ander gevolg was dat men enige achtergrondkennis nodig had om zijn weg te vinden in het museum. Het hoofddoel was immers om kunstenaars te ondersteunen en de geletterde, intellectueel goed gevormde burger te dienen. Men kon zich dan onmogelijk verlagen tot het niveau van de ongeletterde arbeiders zonder sterk af te wijken van het ‘hoofddoel’.<sup>47</sup> Slingeneyer hechtte ook wel belang aan het zogenaamde ‘onderricht van de massa’, maar zijn idee over de invulling daarvan verschilde danig met dat van Buls. Slingeneyer pleitte immers jaar na jaar voor het oprichten van een Museum voor Moderne Industriële Kunst, waar de vooruitgang van de industrie aanschouwelijk moest worden gemaakt voor de hele bevolking, vooral voor de arbeiders. Het inzicht dat de arbeiders daar konden opdoen, zou bijdragen tot een hogere productiviteit. België zou hierdoor haar voortrekkersrol in Europa als industriële natie opnieuw kunnen opnemen. De musea zouden zo een fundamentele bijdrage leveren aan industriële bloei. ‘L’art et l’industrie doivent marcher de pair, car c’est par l’assistance de l’art à la production que l’industrie s’élève à la hauteur d’une force sociale’, aldus Slingeneyer.<sup>48</sup> De idee dat er nationale (kunst)nijverheden en industrieën bestonden was in de tweede helft van de negentiende eeuw (vooral onder invloed van Londen en Wenen) ontstaan en vond langzamerhand ingang in de meeste Europese landen.<sup>49</sup> Maar wat Slingeneyer dus impliciet stelde, was dat ‘artistieke’ musea gericht moesten zijn op de vervolmaking van de studies van kunstenaars. ‘In-

46 Voor een ruimere opsomming van de obstakels die een verdere democratisering in de weg stonden, zie: Nys, ‘Paleizen van het volk’, 38–64.

47 F. Mairesse, *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal* (Lyon 2002) 48–49.

48 Kunst en industrie moeten hand in hand gaan, want het is met behulp van de kunst aan het productieproces dat de industrie zich verheft tot de hoogte van een sociale kracht. *Annales [...] Chambre des Représentants*, 23 december 1891.

49 L. Tibbe, ‘Voorbeeld voor de nijverheid of staalkaart van nationale stijlen? Ontwikkelingen in het kunstnijverheidsmuseum’, *De negentiende eeuw* 27 (2003) 269.

dustriële' musea waren voor hem niet minder belangrijk, maar dienden wel een fundamenteel ander doel: zij konden en moesten de industrie ondersteunen.

De jonge christen-democraat Henri Carton de Wiart hernam dit idee in 1899. Hij wilde naar het voorbeeld van Duitsland en Oostenrijk een Museum voor Industrie en Hygiëne oprichten. In dat museum zouden alle innovaties op het gebied van industriële machines moeten worden samengebracht, met het oog op de vooruitgang van de eigen nationale industrie. Speciale aandacht moest worden besteed aan mechanismen die arbeidsongevallen konden voorkomen. Daarnaast hield hij ook een pleidooi voor het oprichten of stimuleren van kleine, lokale musea met als doel om er industriëën die er vroeger bloeiden, en die toen zo goed als verdwenen waren, een nieuwe impuls te geven. Ook dit had als doel bij te dragen tot een beter professioneel industrieel onderwijs. Minister van Industrie en Arbeid Gerard Cooreman stond positief tegenover beide ideeën, maar wees de Kamer erop dat de zalen in het museum van het Jubelpark die hen ter beschikking waren gesteld, niet groot genoeg waren om dit ambitieuze project te verwezenlijken.<sup>50</sup> Er gebeurde uiteindelijk verder niets met het idee.

Buls was een andere mening toegedaan. Volgens hem waren niet enkel industriële musea voor het brede publiek bedoeld. Hij vroeg zich openlijk af waarom ook arbeiders niet geïnteresseerd zouden kunnen zijn in het nationale erfgoed. Hij verzette zich bovendien stellig tegen de idee dat musea hun plaats hadden in de vorming van kunstenaars. Schilders moesten hun technieken in academies leren, en wanneer musea enkel tot doel hadden om voorbeelden aan eigentijdse schilders aan te reiken, dan konden ze evengoed worden afgeschaft, zo stelde Buls in 1891.<sup>51</sup> Dit betekende voor hem echter niet dat musea kunstenaars niet konden of moesten ondersteunen. Hij zag het immers wel als taak van de overheid en de staatsmusea om werken van nog levende kunstenaars op te kopen en tentoon te stellen zodat zij hun artistieke loopbaan verder konden uitbouwen.<sup>52</sup>

De socialist Jules Destrée hield er uiteraard een soortgelijke mening op na. Ook hij verklaarde zich voorstander van een betere toegankelijkheid van de nationale musea, in het bijzonder voor arbeiders. Zijn visie over kunst stond (hoewel beide nooit samen zetelden) lijnrecht tegenover die van Slingeneyer. Destrée wilde niks weten van een soort onderscheid tussen 'artistieke' en 'industriële' kunst, respectievelijk voor de geschoolde kunstenaar en de ongeletterde arbeider. Waar Destrée zich echter vooral tegen verzette, was de idee dat kunst thuishoorde in musea. Jaar na jaar bleef hij in de debatten hameren op de noodzaak om kunst overal te introduceren, ook en zelfs bij uitstek in het dagelijks leven: 'les époques les plus heureuses de la vie des peuples sont précisément celles où les plus insignifiants détails du décor quotidien avaient

50 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 11 juli 1899.

51 *Ibidem*, 20 mei 1891.

52 *Ibidem*, 19 april 1894.

une allure esthétique'.<sup>53</sup> Voor Destrée hing de emancipatie van de arbeider in niet geringe mate samen met de democratisering van het culturele leven, en bij uitstek het museumwezen.

Nys heeft volledig gelijk wanneer ze opmerkt dat de democratisering van het museumbezoek in de praktijk heel wat minder vlot verliep dan in het verleden wel eens is geopperd. Maar ik meen dat we zelfs wat het discours betreft omzichtig moeten omspringen met de term 'democratisering'. Enerzijds valt het niet te ontkennen dat Bols en vooral Destrée zich jarenlang geëngageerd hebben om de musea toegankelijk te maken voor alle lagen van de bevolking. Anderzijds kan men zich wel vragen stellen bij Bols' werkelijke motieven. Net als een aantal van zijn collega's Kamerleden, sprak hij meermaals over initiatieven om arbeiders noties van 'het schone' bij te brengen. Musea behoorden tot de meest burgerlijke instellingen van de negentiende eeuw, en precies door ook de lagere klassen het museum binnen te brengen, kon men ook hen de 'burgerlijke waarden' bijbrengen. Vanuit deze optiek lijkt de houding van Bols eerder bevoogdend en paternalistisch dan wel democratiserend. Nys haalt trouwens zelf aan dat het discours meer dan eens een 'paternalistische bijklank' had.<sup>54</sup> In de woelige tijden die het einde van de negentiende eeuw kenmerkten, is dat niet eens zo verwonderlijk. Vooral de Commune van Parijs (1871) had indruk gemaakt op de gevestigde elite. Musea waren de uitgelezen plaats waar de lagere klassen met eigen ogen konden aanschouwen dat de sociale barrières als het ware natuurlijk waren ingegeven door de culturele geraffineerdheid van de elite. De musea, als toonbeeld van de burgerlijke orde, moesten de arbeiders juist op hun plaats in de maatschappij wijzen.<sup>55</sup> Het spreekt voor zichzelf dat Destrée Bols daar niet in volgde. Als socialist wilde hij de sociale barrières doorbreken. Hij spande zich daarom vooral in om de artistieke rijkdommen van het land, die in zijn ogen nog voorbehouden waren voor een zogenaamde elite van rijke burgers, ter beschikking te stellen van iedereen. Dat neemt echter niet weg dat de grote meerderheid van parlementsleden er nog steeds een meer conservatieve mening op nahield.

De 'functies' die de staatsmusea werden toegeschreven konden trouwens erg uiteenlopend of zelfs ronduit contradictoir zijn, met de nodige discussies tot gevolg. Minister van Landbouw en Openbare Werken De Bruyn stelde bijvoorbeeld in 1897 dat musea in zekere mate ook moesten worden beschouwd als archieven van de kunst.<sup>56</sup> De katholieke volksvertegenwoordiger Auguste-Charles Delbeke zei dan weer dat musea juist *niet* als magazijnen mochten worden gezien. Integendeel, hij pleitte ervoor om serieuze selecties door te voeren, en alleen de beste werken tentoon te stellen. Beide visies hadden natuurlijk hun consequenties: in de ogen van De Bruyn moesten zo veel mogelijk

53 De meest gelukkigste periodes uit het geschiedenis van het volk zijn precies die periodes geweest waarin de meest onbenullige details uit het dagelijks leven een esthetische allure hadden. E. Van den Berghe, *Jules Destrée. L'avocat - le politique - l'artiste* (Brussel 1933) 53.

54 Nys, 'Paleizen van het volk', 62.

55 Mairesse, *Le musée*, 46.

56 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 9 juni 1897.

werken worden tentoongesteld, ook om nog jonge kunstenaars zogenaamd te 'lanceren'. Delbeke wilde dat net voorkomen. Ten slotte was er de katholieke Joris Helleputte, die zich eveneens verzette tegen het verzamelen van alle kunstwerken in musea. Hij doelde daarbij wel op iets anders dan Delbeke. Helleputte reageerde namelijk tegen de zogenaamde neiging van de staat om alle artistieke rijkdommen van het land naar musea te halen. Hij relativiseerde ook enigszins het belang van musea, waarvan men 'de goede invloed niet mag overschatten'.<sup>57</sup>

### Een coherent museumbeleid?

Ondanks de uitvoerige debatten die in de Kamer gevoerd werden, meestal naar aanleiding van het opstellen van de begroting, is het maar de vraag of we inderdaad kunnen spreken van een museumbeleid van de overheid. Het feit dat er in de negentiende eeuw nog geen sprake was van een ministerie van Cultuur doet alvast vermoeden van niet. Van 1889 tot 1895 behoorden de departementen Schone Kunsten, waaronder de meeste staatsmusea ressorteerden, en Wetenschap en Letteren, dat bijvoorbeeld instond voor het Koninklijk Natuurhistorisch Museum, tot het ministerie van Binnenlandse Zaken. In 1895 werd het departement Schone Kunsten overgeheveld naar het ministerie van Landbouw. Wetenschap en Letteren bleef onder het ministerie van Binnenlandse Zaken functioneren. Anderzijds kunnen we er niet omheen dat er in de Kamer in verhouding relatief veel aandacht en geld uitging naar cultuur in het algemeen en musea en het museale beleid in het bijzonder.<sup>58</sup> Bovendien werden ook de budgetten voor musea (met als enige uitzondering het Nationaal Schoolmuseum) stelselmatig verhoogd.<sup>59</sup> De toegenomen aandacht voor musea kaderde trouwens binnen een algemene toenemende interesse voor kunst, die ook door de Kamerleden zelf werd opgemerkt.<sup>60</sup> Was er dan sprake van een cultuurbeleid, of meer specifiek een museumbeleid op het einde van de negentiende eeuw? Ja en nee. Hoewel er nog geen echt coherent beleid was zoals we dat in de twintigste eeuw zouden leren kennen, merken we toch een toegenomen belangstelling, een toenemend aantal debatten over de plaats van het museale patrimonium.<sup>61</sup> Het is opvallend dat een aantal volksvertegenwoordigers verder ging dan louter reageren op problemen die zich voordeden. Steeds meer werden nieuwe initiatieven genomen en werd er gedebatteerd over de globale invulling die het museumbeleid in België moest krijgen. In feite is het einde van de negentiende

57 *Ibidem*, 19 mei 1891.

58 In de periode 1884-1894 waren er bijvoorbeeld jaarlijks ongeveer 3 maal meer interpellaties met betrekking tot cultuur dan Buitenlandse Zaken. Over een periode van 4 jaar waren er ongeveer 190 interpellaties over justitie, terwijl toch ook een 140 tal interpellaties over culturele aangelegenheden ging. Zie hiervoor: Matheve, *Apollo in België*, 92.

59 Zie Matheve, *Apollo in België*.

60 *Annales [...] Chambre des Représentants*, 28 mei 1891.

61 Matheve, *Apollo in België*.

eeuw een cruciale aanloopfase naar een effectief museum- en cultuurbeleid dat in de twintigste eeuw echt vorm zou krijgen. In 1907 werd bovendien het ministerie voor Wetenschappen en Kunsten opgericht. Het is dankzij de aandacht van figuren als Slingeneyer, Buls en Destrée voor mistoestanden en problemen in de museale sector dat langzamerhand het besef is gegroeid dat een coherent en toekomstgericht museumbeleid noodzakelijk was. De basis die zij op het einde van de negentiende eeuw hebben gelegd, wierp na wereldoorlog I zijn vruchten af. Vooral in deze periode zal Destrée, dan als minister, zijn stempel drukken op de museumwereld.

Ging deze groeiende aandacht voor het museale beleid in de Kamer gepaard met een tendens tot democratisering? Opnieuw moet hier genuanceerd op geantwoord worden. Liesbeth Nys heeft in haar artikel een heel aantal aspecten naar voor gebracht die een betere toegankelijkheid van de musea beoogden. Toch mag hieruit volgens mij niet zomaar geconcludeerd worden dat de democratisering eind negentiende eeuw definitief werd ingezet, zoals Nys zelf ook aangeeft. Sterker nog: zelfs in het discours is deze progressieve tendens zeker nog niet de toonaangevende. Om te beginnen was er in het algemeen al een sterk toenemende belangstelling voor culturele aangelegenheden in de Kamer op het einde van de negentiende eeuw. Dat had weinig te maken met democratisering, maar des te meer met de aanwezigheid van een aantal volksvertegenwoordigers bij wie het culturele aspect nauw aan het hart lag. De spilfiguur was hier ongetwijfeld Ernest Slingeneyer, al waren ook figuren als Joris Helleputte, Charles Buls en Jules Destrée volstrekt niet onbelangrijk. Verder zorgden ook de wereldtentoonstellingen van 1888 en 1897 in Brussel voor een toenemende interesse.

De toenemende aandacht voor culturele onderwerpen in het algemeen en museale in het bijzonder zorgde daarnaast voor een toename aan kritische geluiden ten aanzien van het beleid en de organisatie ervan, maar opnieuw mag dit niet integraal beschouwd worden als een roep tot democratisering. Integendeel, de meeste kritische geluiden hadden betrekking op het functioneren van de musea en repten met geen woord over democratisering. Het aankoopbeleid en de museumcommissie waren de twee meest voorkomende stenen des aanstoets. Wanneer toch werd ingegaan op onder meer de presentatie in musea, dan was er zelden tot nooit eensgezindheid. Slingeneyer, zowat de meest gezagvolle spreker in cultuuraangelegenheden, bleef bijvoorbeeld een hardnekkige voorstander van een meer conservatieve museumopvatting. De democratische geluiden die Nys beschreef bleven op het einde van de negentiende eeuw zowel kwantitatief als kwalitatief in de minderheid. Niet de vooruitstrevende socialist Destrée maar de conservatieve kunstenaar Slingeneyer staat symbool voor de opvattingen over het museumwezen op het einde van de negentiende eeuw.