

Paleizen van het volk. Stemmen voor de democratisering van het museumbezoek in België (1860-1914)

LIESBET NYS

‘Osez demander: pourquoi des musées?’, schreef de voormalige Brusselse burgemeester Charles Buls in 1904 in een opstel over het Forum Romanum. Buls hekelde in dit opstel de beeldenroof die op het Forum had plaatsgevonden en uitte kritiek op de tendens om kunstwerken uit hun oorspronkelijke locatie weg te halen om ze in musea onder te brengen. Het museum was immers een artificieel milieu, een soort ballingsoord voor kunstwerken die eigenlijk werden ontworpen om een altaar te decoreren of een paleis te verfraaien. Musea slaagden er, aldus Buls, niet in hun roeping waar te maken. Het cultiveren van de schoonheid, de esthetische scholing van het volk, de vorming van de smaak, de opleiding van kunstenaars: het waren ronkende woorden, waarvan in realiteit weinig werd gerealiseerd. Hoe konden, zo vroeg Buls zich af, musea bijdragen tot de vorming van de smaak, als het volk die musea amper bezocht? Gezien de inrichting van vele musea verbaasde hem dat niet. Eindeloze rijen schilderijen en lange stoeten beeldhouwwerken maakten museumbezoek tot een uitputtingsslag en leverden de bezoekers slechts een indigestie aan kunstwerken op.¹

In de tweede helft van de negentiende eeuw waren in België dergelijke kritische geluiden over de musea steeds frequenter te horen en rond de eeuwwisseling werd een culminatiepunt van deze kritiek bereikt. Musea werden afgedaan als elitaire instellingen, die hun educatieve rol niet vervulden, omdat ze saai en vermoeiend waren, een chaotische presentatie kenden en onvoldoende informatie verschaften aan niet-ingewijde bezoekers. Ze werden omwille van hun gebrek aan dynamiek als gevangenissen, hospitalen of necropolen van de kunst omschreven. In het buitenland vonden de critici wél voorbeelden van musea die door hun vernieuwende aanpak konden bekoren, maar in België zelf werd de toestand bedroevend gevonden. Steeds meer gingen stemmen op voor een reorganisatie van de Belgische musea. Er werd gedebatteerd over de manier waarop zij bij het publiek aan aantrekkelijkheid zouden kunnen winnen en er werden blauwdrukken voor alternatieve museumvormen ontworpen. Hoewel de door de critici voorgestelde instrumenten konden verschillen, was hun opzet veelal dezelfde: de democratisering van het museumbezoek. De musea moesten van hun stoffige en elitaire imago worden bevrijd en in paleizen van het volk worden gemetamorfoseerd, waardoor zij efficiënt zouden kunnen bijdragen aan de artistieke, intellectuele en morele verheffing van de hele bevolking.

¹ Ch. Buls, ‘Le Forum romain’, *Revue de l’Université de Bruxelles*, IX (1904) 717-736.

In dit artikel worden deze stemmen voor de democratisering van de Belgische musea geanalyseerd. Wie waren de voornaamste critici en hervormers? Waarom vonden zij die democratisering wenselijk? Welke vorm wilden zij aan de musea verlenen en welke middelen wilden zij daartoe inzetten? Waren er bepaalde buitenlandse musea die hen hierbij inspireerden? Aan de hand van een voorbeeld, de musea van het Jubelpark in Brussel, zal ook worden geïllustreerd hoe de kritiek in de musea zelf werd onthaald. Deze Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, in 1889 gesticht door een koninklijk besluit, kregen bij hun oprichting een speciale rol toebedeeld bij de scholing van het volk en critici keken dan ook nauwlettend toe of zij erin slaagden die rol te verwezenlijken.²

Het historisch onderzoek over het museumbezoek in België in de negentiende eeuw bleef tot op heden beperkt. Christophe Loir publiceerde recent wel een studie over de culturele ontwikkelingen op Belgische bodem in de periode 1773-1835, waarin hij ook aandacht besteedt aan de geboorte van het museumbezoek als culturele praktijk bij een gecultiveerd publiek.³ De kritiek die enkele decennia later zou worden geuit op het selecte karakter van het Belgisch museumpubliek, dat intussen blijkbaar nauwelijks verruiming had gekend, staat centraal in dit artikel, dat een bijdrage wil zijn aan het historisch onderzoek over cultuurconsumptie en culturele praktijken.

In de internationale museumhistoriografie leeft de belangstelling voor het museumbezoek in de negentiende eeuw al geruime tijd. Sinds de jaren 1980 bijvoorbeeld heeft Dominique Poulot hierover met betrekking tot Frankrijk uitvoerig gepubliceerd.⁴ Internationaal werd ook al wel wat aandacht besteed aan de hervormers die in de tweede helft van de negentiende eeuw in diverse landen de musea een breder publiek trachtten te geven. Voor Engeland bijvoorbeeld werd de rol van Henry Cole, bezieler van het Londense South Kensington Museum, al herhaaldelijk onderstreept.⁵ Het is een feit dat zeker niet alleen in België, maar ook elders in die periode werd gezocht naar manieren om de musea democratischer te maken. Dit ging gepaard met nieuwe ideeën over de functie van musea. Terwijl voordien de nadruk vaak op de

² Over deze musea: H. De Meulenaere, e. a., ed., *Liber Memorialis 1835-1985. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (Brussel, 1985). De oorspronkelijke naam van deze musea, Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels / Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, werd in 1912 officieel gewijzigd in Musées Royaux du Cinquantenaire / Koninklijke Museums van het Jubelpark. Vandaag zijn deze musea bekend als de Musées Royaux d'Art et d'Histoire / Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.

³ Chr. Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)* (Brussel, 2004).

⁴ Zie onder meer: D. Poulot, 'Le musée et ses visiteurs', in: C. Georgel, ed., *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle* (Parijs, 1994) 332-350.

⁵ Zie bijvoorbeeld: A. Burton, *Vision and accident. The story of the Victoria and Albert Museum* (Londen, 1999) en B. J. Black, *On exhibit. Victorians and their museums* (Charlottesville, Londen, 2000).

onderzoeksfunctie lag, werd steeds meer publiekseducatie als de prioritaire opdracht beschouwd.

Publiekseducatie is vandaag een van de kerntaken van musea en in de hedendaagse museologie staat het museumpubliek centraal. Binnen de *visitor studies* worden publieksenquêtes opgezet om bezoekersprofielen, patronen van bezoekersgedrag en processen van betekenisgeving bij museumbezoekers te achterhalen.⁶ Een belangrijke aanzet voor dit onderzoek werd gegeven door Pierre Bourdieu en Alain Darbel, die in 1966 *L'Amour de l'art* publiceerden, de resultaten van een sociologisch onderzoek over het publiek van de Europese kunstmusea. Vooral door hun betere scholing bleef museumbezoek, aldus Bourdieu en Darbel, vrijwel uitsluitend een aangelegenheid van de hogere klassen. De lagere klassen ontbeerden het cultureel kapitaal dat vereist was voor esthetisch genot en museumconservators voerden vaak een politiek die dat veronachtzaamde.⁷

De resultaten van het onderzoek van Bourdieu en Darbel lieten uitschijnen dat de beoogde democratisering, althans wat betreft de kunstmusea, niet werd gerealiseerd en ook latere onderzoeken wezen veelal in die richting.⁸ In de negentiende eeuw waren publieksenquêtes nog ongebruikelijk en voor België zijn er geen voorhanden, wat het moeilijk maakt een concreet beeld te krijgen van de samenstelling van het toenmalige museumpubliek en evoluties op dat vlak. De discussies over de inrichting van de Belgische musea en de initiatieven om deze instellingen meer op volkseducatie te richten, blijken echter in vele opzichten verhelderend voor de geschiedenis van het museumbezoek in de negentiende eeuw.

Een Palais du Peuple voor Brussel

Nadat in Parijs tijdens de revolutiejaren de vorstelijke collecties waren genationaliseerd en het Louvre in 1893 toegankelijk was geworden voor het algemeen publiek, werden in een aantal steden van de Zuidelijke Nederlanden, die bij Frankrijk waren ingelijfd, musea voor schone kunsten opgericht. Vooral na de onafhankelijkheid in 1830 begon het aantal musea in België snel toe te nemen. Er werden verspreid over het land nieuwe kunstmusea, maar bijvoorbeeld ook archeologische, natuurhistorische en volkskundige musea uitgebouwd. De staatsmusea waren in Brussel gesitueerd, daarnaast waren er heel wat musea die door steden of particuliere verenigingen werden beheerd. Als openbare musea stonden deze collecties in principe open voor iedereen.⁹

⁶ Zie E. Hooper-Greenhill, ed., *The educational role of the museum* (Londen, New York, 2001³).

⁷ P. Bourdieu, A. Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées européens et leur public* (Parijs, 1966).

⁸ Voor België zie bijvoorbeeld: D. Baugard, 'Que savons-nous, en Belgique, des publics de nos musées?', in: S. Jaumain, ed., *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)* (Brussel, 2000) 103-119 en L. Ranshuysen, *Publieksonderzoek in de Vlaamse musea 2001* (Brussel, 2001). Vgl. ook: J. Lievens, H. Waeye, ed., *Cultuurparticipatie in breedbeeld. Eerste analyses van de survey 'Cultuurparticipatie in Vlaanderen 2003-2004'* (Antwerpen, 2005).

⁹ Over de ontwikkeling van de Belgische musea: M. Bruwier, 'Inleiding tot de geschiedenis der

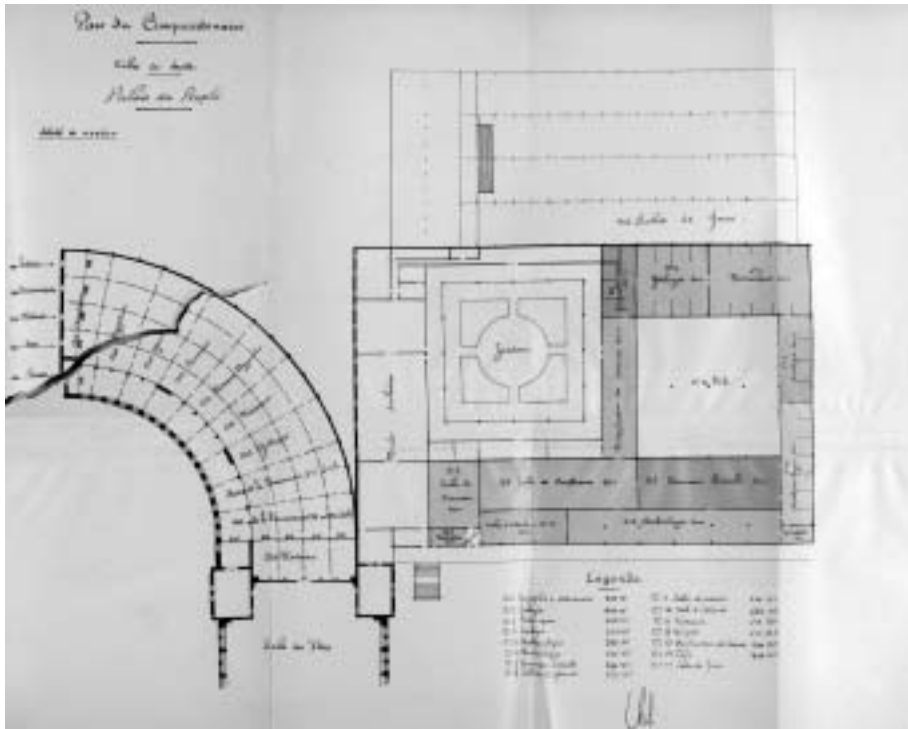
De eerste openbare musea waren echter sterk op een publiek van kunstenaars en geleerden georiënteerd. Kunstenaars trokken naar de schilderijmusea om er te kopiëren en zo hun technische vaardigheden te perfectioneren. Ze genoten daarbij van ruimere openingsuren dan de andere bezoekers. Archeologische en natuurhistorische musea waren een trekpleister voor wetenschappers, die er de tentoongestelde stukken kwamen bestuderen. De bekendste musea werden ook frequent bezocht door buitenlandse toeristen, die net als kunstenaars een voorkeursbehandeling genoten. Hoewel musea ook al in deze eerste decennia van hun bestaan geregeld de functie van ‘volksondericht’ kregen toegeschreven, bleef dat alsnog eerder een loze term. Er werd zelden omschreven hoe dat precies moest worden begrepen en op welke manier een ruim publiek kon worden bereikt. De meeste musea leken weinig inspanningen te doen om het gewone volk aan te trekken; in de praktijk bestond hun publiek dan ook hoogstwaarschijnlijk vooral uit gegoede burgers.

Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw werd gezocht naar manieren om de musea efficiënter te kunnen inzetten voor de scholing van het volk. Critici vonden het niet langer gerechtvaardigd dat openbare musea, die het bezit waren van de hele natie, slechts ten dienste stonden van welgestelde burgers en geleerden. Er moest meer volk naar de musea worden geleid en vooral ten aanzien van de arbeidersklasse moesten daartoe inspanningen worden geleverd. De al genoemde Buls was één van de eersten in België die ernstig begon na te denken over de vraag hoe musea ook voor het werkvolk nuttig konden worden.

Buls, zoon van een edelsmid, werd in 1877 als progressief liberaal lid van de Brusselse gemeenteraad, in 1879 werd hij schepen van onderwijs in de hoofdstad en van 1881 tot 1899 was hij er burgemeester. Van 1882 tot 1884 en van 1886 tot 1894 was hij daarnaast ook volksvertegenwoordiger. Buls zou vooral faam verwerven met zijn stedenbouwkundig beleid en zijn hervorming van het Brusselse onderwijs. Zijn belangstelling voor de onderwijsproblematiek blijkt al uit zijn betrokkenheid bij de Ligue de l'Enseignement, een liberale onderwijsbond waarvan hij enkele jaren secretaris en voorzitter was. In 1870 werd de Ligue onder zijn impuls – Buls was Vlaamsgezind – gesplitst in een Franstalige en een Nederlandstalige afdeling. De Ligue richtte in Brussel een Modelschool op, die vooruitstrevende pedagogische inzichten in het lager onderwijs introduceerde. Van 1875 tot 1878 stond Buls aan het hoofd van deze school.¹⁰

gemeentelijke musea’, in: *Idem*, P. Eeckhout, J. Bosmans, *Gemeentelijke kunstschaten. Vijftig schilderijen* (Brussel, 1960) 7-115; Chr. Loir, *La sécularisation des oeuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles* (Brussel, 1998) en *Idem*, *L'émergence des beaux-arts*.

¹⁰ Over Buls: M. Bots, ‘Buls, Charles Gommaire François’, *Nationaal Biografisch Woordenboek*, XIII (1990) 142-147; M. Smets, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain* (Luik, 1995) en J. Verschaeren, ‘Buls, Karel (eigenlijk Charles) G. F.’, in: *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (3 dln.; Tielt, 1998) I, 664-665. Over de Ligue: *Histoire de la Ligue de l'Enseignement 1864-1989* (Brussel, 1990). Zie ook: A. Sluys, *Charles Buls et la Ligue de l'Enseignement* (Brussel, 1922).

Plan voor het Palais du Peuple

Tijdens een bijeenkomst van de Ligue in de tweede helft van de jaren 1860 stelde Buis voor te onderzoeken welke veranderingen konden worden doorgevoerd in de ordening van collecties in musea, zodat die efficiënter zouden worden voor het volksonderwijs.¹¹ De musea zouden hem daarna niet meer loslaten. In 1874 publiceerde hij in de *Revue de Belgique* een pleidooi voor de oprichting van ‘musées populaires’. Die moesten de staatsmusea, gericht op een geleerd publiek, vervoegen. Ze zouden zich onderscheiden van die musea door hun didactische aanpak: geen overvolle zalen maar zorgvuldig geselecteerde voorwerpen, bijzondere aandacht voor de classificatie van de tentoongestelde stukken, tweetalige bordjes met beknopte uitleg bij alle items en verduidelijking aan de hand van voorwerpen van de technische terminologie. Buis’ volksmusea moesten bij het grote publiek leergierigheid opwekken. Op zondagnamiddag zwierf er volgens Buis in de staatsmusea heel wat volkmensen rond die snakten naar uitleg. Hen mocht die kennis niet langer worden onthouden.

In Brussel moest, aldus Buis, een prototype van een dergelijk volksmuseum worden opgericht. Het grondplan daarvan moest de vorm hebben van een hoefijzer, dat een amfiteater omsloot. Beneden moesten de werkruimten en magazijnen worden ingericht, op de eerste verdieping de museumzalen. De

¹¹ ‘Conseil général’, *Ligue de l’Enseignement. Bulletin*, III (1867-1868) 38.

rechterzijde van het hoefijzer zou gewijd zijn aan verschillende wetenschappen, de linkerzijde aan allerhande toepassingen van de wetenschap. De boog van het hoefijzer moest de evolutie van de kunst tonen. Buls stelde hierbij een indeling voor in tien afdelingen, elk gewijd aan één bepaalde periode, en zeven zones, elk gewijd aan één bepaalde kunstvorm. Dit ordeningsprincipe moest aan de museumingang helder worden uitgelegd, zodat bezoekers de voorwerpen met een zelfde klaarheid in hun geheugen konden opslaan. Er moesten vergrootglazen en microscopen ter beschikking staan, alle tentoongestelde apparatuur moest werken en in het amfitheater moesten lezingen met lichtbeelden worden georganiseerd.¹²

Buls ging verder met plannen. In 1875 publiceerde hij, in naam van de commissie die in 1874 een tentoonstelling over industriële kunsten had georganiseerd, een ontwerp voor een museum gewijd aan deze kunsten. Met dit museum beoogde Buls de bezoekers een grondige kennis te bieden van de esthetische wetten die de kunstgeschiedenis hadden bepaald. Hij hoopte dat de bezoekers — vooral arbeiders en ambachtslui — die wetten zouden toepassen in hun werk en zo zouden bijdragen tot een heropleving van de industriële productie. Buls' ideeën over volksmusea keerden in dit ontwerp terug, bijvoorbeeld het classificatiesysteem met afdelingen en zones. Naast orde en methode moesten ook allerlei didactische instrumenten voorhanden zijn, zoals ensembles die lieten zien hoe men in het verleden leefde en borden met bibliografische referenties.

Het South Kensington Museum, het eerste museum voor industriële kunst, kon voor Buls maar gedeeltelijk als voorbeeld dienen voor het nog op te richten Brusselse museum. Het Londense museum ontstond uit de Great Exhibition van 1851. De al genoemde Henry Cole streefde met het museum naar een verbetering van de publieke smaak. Het South Kensington Museum, in 1899 omgedoopt tot Victoria and Albert Museum, groeide uit tot een model voor soortgelijke musea in Europa, maar volgens Buls werd er te weinig aandacht besteed aan een methodische opstelling.¹³ Om in de opeenhoping van voorwerpen uit verschillende periodes en landen zijn weg te kunnen vinden, was een ontwikkelde artistieke vorming vereist. Een museum dat zich richtte op het onderricht van 'onwetenden' moest juist zorgen voor een rigoureuze classificatiesysteem, om op die manier klaarheid te brengen in hun chaotische geest.¹⁴ Deze kritiek van Buls herinnerde aan wat de Engelse kunstkriticus

¹² Ch. Buls, 'Un projet de Musée populaire', *Revue de Belgique*, VI (1874) 45-69. Ook verschenen in: *Ligue de l'Enseignement. Bulletin*, IX (1873-1874) 22-40.

¹³ Over het South Kensington Museum: Burton, *Vision and accident*. De voorbeeldfunctie van dit museum wordt belicht in: L. Tibbe, 'Kunstnijverheidsmusea: van techniek naar esthetiek', in: E. Bergvelt, D. J. Meijers, M. Rijnders, ed., *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle, 2005) 233-262.

¹⁴ Zie *Musée des arts industriels. Programme adopté par la Commission de l'Exposition des Arts industriels de 1874* (Brussel, 1875). Over Buls' betekenis voor de Belgische toegepaste kunst: C. Leblanc, 'Les disciplines décoratives en Belgique avant l'Art Nouveau: repères', in: *Idem*, ed., *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIXe siècle. Actes du colloque 23-24 octobre 2003* (Brussel, 2004) 28-30.

John Ruskin over het South Kensington Museum had geschreven. Die had het om zijn chaotische opstelling ooit vergeleken met een Kretenzisch labyrint.¹⁵

Omstreeks 1890 zou Buls erover klagen dat de toen pas in Brussel opgerichte Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst toch te veel op het South Kensington Museum leken, dat ze net als het Londense museum op het vlak van de methodische classificatie ernstig in gebreke bleven. Buls deed zijn beklag in een rapport aan de subcommissie die was opgedragen te onderzoeken hoe in het Brusselse Jubelpark een Palais du Peuple kon worden uitgebouwd, een wetenschappelijk museum gericht op de instructie van het volk. Buls was zelf voorzitter van deze subcommissie en moet verheugd zijn geweest dat hij zijn ideeën over volksmusea van onder het stof kon halen.¹⁶

In het rapport dat door Buls in naam van de subcommissie werd voorgelegd aan de commissie van het project, werd benadrukt dat het Brusselse Palais du Peuple niet zomaar een kopie van het People's Palace kon worden. Deze andere Londense instelling, in 1887 geopend in de East End, bood scholing en recreatie voor arbeiders met het oog op een verbetering van hun sociale positie.¹⁷ Terwijl het Londense People's Palace gelegen was in een arbeidersbuurt, werd het Jubelpark door rijke wijken van de volksbuurten gescheiden en zou het Brusselse Palais du Peuple dus, zo meende de subcommissie, alleen op rustdagen door het volk worden bezocht. Bovendien voorzag het Londense People's Palace in noden op het vlak van onderricht en ontspanning, die in Brussel al werden voorzien op een manier die meer aangepast was aan de behoeften van de bevolking. Deze wat vage bewering werd niet verder geconcretiseerd.

Het ontwerp voor het Palais du Peuple vertoonde tal van reminiscenties aan Buls' vroegere museumontwerpen. Opnieuw lag de nadruk op een strikte selectie en methodische ordening van de tentoongestelde stukken, opnieuw werd gewezen op het nut van lezingen met lichtbeelden en van tweetalige bordjes bij alle geëxposeerde voorwerpen. Meer dan andere hervormers hechtte Buls belang aan het feit dat de volksklassen in het museum informatie in hun moedertaal konden vinden. Het Palais du Peuple moest de volksklassen, zonder hoofdbreken, intellectuele verstrooiing bieden. Daarnaast moest het ook gericht zijn op ontspanning voor de volksklassen. Buls wilde er een soort antieke thermen van maken, met niet alleen bibliotheken en artistieke collecties, maar ook een zwembad en allerhande spelen. Hiervoor kon een beroep worden gedaan op recreatieve verenigingen uit de Brusselse agglomeratie.¹⁸

¹⁵ Zie B. Taylor, *Art for the Nation. Exhibitions and the London public 1747-2001* (Manchester, 1999) 78-79.

¹⁶ Ch. Buls, 'Organisation d'une Galerie du Travail. Rapport présenté à la Sous-Commission du Palais du Peuple', in: *Commission chargée d'instituer un Palais du Peuple au Parc du Cinquantenaire. Comptes-rendus des travaux* (Brussel, 1893) 100.

¹⁷ Over People's Palace: S. Joyce, 'Castles in the air. The People's Palace, cultural reformism, and the East End working class', *Victorian Studies*, XXXIX (1996) 513-538.

¹⁸ 'Rapport présenté à la Commission plénière, au nom de la sous-commission, par son Président M. Buls, et adopté par la Commission plénière en séance du 7 février 1890', in: *Commission*, 11-27.

Voor het ontwerp van de subcommissie werd overigens al een aantal Brusselse wetenschappelijke verenigingen om hun medewerking verzocht. Onder meer de Société de Géographie, de Société de Botanique en de Société d'Anthropologie stelden een plan op voor de afdeling in het Palais du Peuple die aan hun discipline was gewijd. Daarbij werden tal van didactische instrumenten voorgesteld: wandplaten en diorama's, paspoppen en reliëfs in gips. Zo moest het museum wetenschappelijk, maar toch eenvoudig en aantrekkelijk worden.

In 1892 kreeg minister Léon de Bruyn het ontwerp voor het Palais du Peuple overhandigd.¹⁹ Er zou echter — om onduidelijke redenen — weinig mee gebeuren. In 1910 toonde pedagoog Alexis Sluys, die Buls kende via de Ligue de l'Enseignement, zich ontgoocheld over het feit dat de plannen voor het Palais du Peuple een dode letter waren gebleven. Het ontwerp van de subcommissie getuigde volgens Sluys van een methodische aanpak en het bood ook mogelijkheden voor het intuïtieve onderricht. Sluys voerde reeds geruime tijd propaganda voor deze onderwijsmethode, die werd toegepast in de Modelschool en waarbij toeschouwers leerden door de directe observatie van dingen.²⁰ In het ontwerp van de subcommissie werd het Palais du Peuple trouwens ook omschreven als 'un musée intuitif', waar het volk met eigen ogen zou kunnen bijleren over de wonderen van de wereld en de uitvindingen van wetenschap en industrie.²¹

In 1909 had ook Gustave Gilson, de kersverse directeur van het natuurhistorisch museum van Brussel, zich achter het ontwerp van het Palais du Peuple geschaard. Gilson erkende de noodzaak van didactische musea, gericht op de scholing van het volk, en deelde ook Buls' mening dat de bestaande wetenschappelijke musea, die een andere finaliteit hadden, niet zomaar konden worden omgevormd tot dergelijke musea. Wetenschappelijke musea, zoals het natuurhistorisch museum dat hij zelf leidde, waren gericht op verwerving van nieuwe kennis, didactische musea daarentegen beoogden de verspreiding van verworven kennis. Musea konden, aldus Gilson, onmogelijk tegelijk beantwoorden aan de eisen van de wetenschap en die van de pedagogie.²²

In 1914 publiceerde Gilson een lijvig manifest over de organisatie en opdracht van natuurhistorische musea, waarin hij zijn verdere plannen voor het natuurhistorisch museum van Brussel bekendmaakte. Dat wilde hij duidelijk als een wetenschappelijke instelling ontwikkelen. Natuurhistorische

¹⁹ Léon de Bruyn was van 1888 tot 1894 minister van Landbouw, Nijverheid en Openbare Werken, van 1894 tot 1895 minister van Landbouw, Nijverheid, Arbeid en Openbare Werken en van 1895 tot 1899 minister van Landbouw en Openbare Werken.

²⁰ A. Sluys, *Les musées et l'éducation populaire* (Brussel, 1910) 39-40. Over Sluys: T. Jonckheere, L. Verniers, 'Sluys (Alexis)', *Biographie nationale*, XXX (1959) 765-767. Zie ook A. Sluys, *Mémoires d'un pédagogue* (Brussel, 1939).

²¹ 'Rapport présenté à la Commission plénière', in: *Commission*, 11-12.

²² G. Gilson, 'Le Musée propédeutique. Essai sur la création d'un organisme éducatif extra-scolaire', *Annales de la Société royale Zoologique et Malacologique* (verder *Annales*), XLIV (1909) 46-62. Over Gilson: P. Debaisieux, 'Gilson (Gustave)', *Biographie nationale*, XXXIII (1965) 365-366 en A. Vivé, A. Versailles, *Van Museum tot Instituut. 150 Jaar Natuurwetenschappen* (Brussel, 1996) 24-30.

musea mochten niet langer curiositeitenkabinetten zijn, maar moesten onderzoek verrichten volgens een uitgewerkt plan. Ze moesten prioritair gericht zijn op specialisten, maar hadden daarnaast toch ook verplichtingen tegenover het algemeen publiek. Van belang hierbij waren labels in een eenvoudige, wetenschappelijke taal. Een geletterd, maar niet-gespecialiseerd publiek — dat waren dus niet de ‘onwetenden’ die Buls met zijn volksmusea beoogde — moest er aan de hand van een streng geselecteerde collectie tentoongestelde voorwerpen zelf leren observeren, analyseren, vergelijken.²³ Gilson besteedde dus wel enige aandacht aan het algemeen publiek, maar toch meenden sommigen dat hij de pedagogische opdracht van zijn museum veronachtzaamde. Dat hij bijvoorbeeld gekant was tegen de lezingen die er werden georganiseerd, viel niet bij iedereen in goede aarde. Gilson meende dat die lezingen te veel tijd van de conservatoren vergden en dat degelijke labels moesten volstaan. ‘Le progrès de la Science occupe la première place, sa diffusion la deuxième’, oordeelde Gilson.²⁴

Het ging om prioriteiten en een verandering daarvan bleek geen eenvoudige opdracht. Konden Buls’ plannen voor volksmusea bij sommigen wel op sympathie rekenen, toch werd er weinig van gerealiseerd. Er kwam een museum voor decoratieve en industriële kunsten, maar de inrichting daarvan beantwoordde niet aan wat Buls had uitgedacht. Het leek realistischer na te streven dat de bestaande musea toegankelijker zouden worden voor het ruime publiek. Gratis toegang, uitgebreidere openingsuren, een betere bereikbaarheid, methodische opstellingen, labels, lezingen: het waren enkele van de instrumenten die werden voorgesteld om musea aantrekkelijker te maken voor de arbeidersklasse.

Toegang tot de schoonheid

In principe waren musea toegankelijk voor iedereen, maar volgens critici bestonden er tal van hinderpalen. Een belangrijke kwestie was bijvoorbeeld de toegangsprijs. Op dit vlak bestond geen uniforme politiek. Voor sommige musea moest altijd worden betaald, een aantal musea was steeds gratis toegankelijk, nog andere konden enkel op bepaalde dagen zonder entreegeld worden bezocht. Het gevoerde beleid stond meermaals ter discussie. Zo werd in 1878 in de Antwerpse Gemeenteraad gedebatteerd over de vraag of het aantal dagen dat het museum voor schone kunsten gratis toegankelijk was — dat waren er twee: donderdag en zondag — moest worden uitgebreid. De meningen hierover waren verdeeld. Terwijl sommigen meenden dat het

²³ G. Gilson, *Le Musée d'Histoire Naturelle Moderne: sa mission, son organisation, ses droits.* (Brussel, 1914) 103 (citaat staat verderop in deze alinea).

²⁴ Voor de kritiek op het werk van Gilson: Ad. Kemma, ‘Compte rendu bibliographique sur Gilson. Le Musée d'Histoire Naturelle Moderne. Sa mission, son organisation, ses droits’, *Annales*, L (1914-1919) 12-24. Gilson meende ook dat labels alleen in het Frans moesten worden opgesteld. Het publiek waarop het museum was gericht zou volgens hem deze internationale taal van de wetenschap probleemloos begrijpen. Zie Brussel, Algemeen Rijksarchief, T 0.38 Hoger Onderwijs. Nieuw Fonds, 290, brief van Gilson aan de directeur-generaal van het hoger onderwijs, de wetenschappen en de letteren, 13 april 1917.

museum alle dagen gratis moest kunnen worden bezocht omdat zo een groter publiek zou worden bereikt, waren anderen daar tegen omdat zij niet geloofden dat er daardoor meer bezoekers naar het museum zouden komen. Een gemeenteraadslid meende dat een toename van het aantal bezoekers door een versoepeling van de toegankelijkheid, het werk van kopiïsten zou verstoren. Uiteindelijk werd toch beslist dat het museum voortaan één dag meer per week — dinsdag — gratis zou kunnen worden bezocht.²⁵ Vanaf 1 januari 1879 werd het alle dagen gratis toegankelijk.²⁶ In december 1884 werd echter het entreegeld van één frank weer ingevoerd, behalve op donderdag en zon- en feestdagen. Deze laatste maatregel leek echter vooral door de slechte toestand van de stadsfinanciën geïnspireerd.²⁷

In 1899 stond het entreegeld op de agenda van het Belgische parlement. De Bruyn had als minister van Landbouw en Openbare Werken aangekondigd dat hij een toegangsprijs wilde invoeren voor de Brusselse staatsmusea.²⁸ De bestuurscommissie van de Brusselse Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst van België had daarop aangedrongen.²⁹ Die hoopte zo ongewenste bezoekers uit het museum te kunnen weren. Toen de minister in augustus 1897 alvast bij Prosper de Hauleville, de eerste hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Sier- en Nijverheidskunst, polste naar diens visie, leek die weinig bezwaren tegen het voorstel te hebben. Hij pleitte wel voor het behoud van de vrije toegang op donderdag en zon- en feestdagen en wenste ook vrijgevig te zijn met gratis toegangskarten voor onder meer kunstenaars, studenten en arbeiders.³⁰

In het parlement botste het voorstel van de minister echter op weerstand, onder meer van de christen-democraat Henry Carton de Wiart, die zo'n 'taxe

²⁵ 'Gemeenteraad. Zitting van 2 februari 1878', *Stad Antwerpen. Gemeentebled*, 1878, nr. 2, 51-65.

²⁶ 'Gemeenteraad. Zitting van 7 oktober 1878', *Ibidem*, 1878, nr. 21, 375-377.

²⁷ 'Gemeenteraad. Zitting van woensdag 24 december 1884', *Ibidem*, 1884, nr. 24, 451-454.

²⁸ De overheidsadministratie die verantwoordelijk was voor wetenschappen, letteren en schone kunsten behoorde tot 1885 tot het ministerie van Binnenlandse Zaken, van 1885 tot 1888 tot het ministerie van Landbouw, Nijverheid en Openbare Werken en van 1889 tot 1895 tot het ministerie van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs. Vanaf 1896 behoorde de afgesplitste sectie schone kunsten tot het Ministerie van Landbouw en Openbare Werken, terwijl de administratie wetenschappen en letteren onder het ministerie van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs bleef ressorteren. In 1907 werd een afzonderlijk ministerie voor Kunsten en Wetenschappen opgericht. Zie V. Montens, 'Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)', in: G. Kurgan-Van Henteryk, V. Montens, ed., *L'Argent des Arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel, 2001) 10.

²⁹ Voor de historiek van dit museum: M. Van Kalck, e. a., *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis* (2 dln.; Brussel, 2003).

³⁰ Archief Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis [verder KMKG], brief van De Bruyn aan De Hauleville, 4 augustus 1897 en brief van De Hauleville aan De Bruyn, 3 september 1897. Van de uitgaande briefwisseling van de hoofdconservators bevat het archief doorgaans slechts kladversies en afschriften. Over De Hauleville: N. Piepers, 'Hauleville (Charles-Alexandre-Prosper, baron de)', *Biographie Nationale*, XXXVII (1971) 413-419.

sur la Beauté' radicaal verwierp. Het was de opdracht van de staat om de esthetische scholing van het volk te bevorderen en dus mocht zij zeker geen nieuwe barrières oprichten. Het argument dat de invoering van een entreetaks ongewenste bezoekers uit het museum zou weren, overtuigde hem niet. Was het erg dat enkele arme drommels bij slecht weer hun toevlucht zochten in de museumzalen? Was dat niet beter dan dat ze lagen te bevriezen in de straten van de stad of zich lieten afstompen in de kroeg? Carton de Wiart meende zelf overigens zelden dergelijke museumbezoekers te hebben opgemerkt.³¹ De minister trachtte het plan aanvankelijk nog te verdedigen, maar onder de indruk van het protest liet hij het snel varen.³²

De kwestie verdween daarmee echter niet van het toneel. In 1902 stond ze in Brugge op het programma van het congres van de federatie van archeologische en historische verenigingen. De congresleden besloten dat er voor moest worden geijverd dat kunstenaars, historici, kunstcritici, leraars en leerlingen van artistieke instellingen, op vertoon van een identificatiebewijs, voor een gereduceerde toegangsprijs of gratis musea en religieuze instellingen zouden mogen bezoeken.³³ In zijn voorstel had De Bruyn voor dergelijke categorieën ook een vrijstelling voorzien. In 1907 kwam het thema opnieuw ter sprake op het congres van de federatie, dat toen in Gent plaatsvond. Sommigen pleitten er voor gratis toegang tot musea, naar het voorbeeld van Frankrijk, maar de Gentse hoogleraar en kenner van de Vlaamse Primitieven Georges Hulin de Loo zag voordelen in een kleine toegangsprijs. Niet alleen konden op die manier ongewenste bezoekers worden geweerd, maar het publiek werd zo ook aangespoord om de tentoongestelde stukken beter te bestuderen.³⁴

In 1910 wees Alexis Sluys opnieuw op het belang van een ruime toegankelijkheid van de musea. Hij vond dat ze niet alleen, minstens op zonen feestdagen, gratis moesten kunnen worden bezocht, maar dat ze ook meerdere avonden in de week toegankelijk moesten zijn.³⁵ Omdat arbeiders tijdens de gebruikelijke openingsuren van musea aan het werk waren, was ook door anderen al voorgesteld om musea enkele avonden in de week open te stellen. Hierbij werd veelal verwezen naar het South Kensington Museum, waar Cole er met dergelijke avondopeningen in geslaagd was arbeiders massaal naar het museum te lokken.³⁶

Jules Destrée had in mei 1896 bij minister De Bruyn aangedrongen op een onderzoek naar de mogelijkheid van avondopenstellingen in de Belgische musea.³⁷ Destrée belandde in 1894 voor de Belgische Werkliedenpartij in de

³¹ *Annales parlementaires de Belgique. Chambre des représentants*, 31 mei 1899. Vgl. H. Carton de Wiart, 'Une taxe sur la beauté', *La Justice Sociale*, IX (1899) nr. 19.

³² *Annales [...] Chambre des représentants*, 31 mei 1899 en 1 juni 1899.

³³ L. De Foere, *Congrès Archéologique et Historique tenu à Bruges, du 10 au 14 août 1902 sous la direction de la Société d'émulation. Compte-rendu* (Brugge, 1903) 244-259.

³⁴ P. Bergmans, *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXe congrès (Gand, 1907). Tome I. Documents et compte-rendu* (Gent, 1907) 325-333.

³⁵ Sluys, *Les musées*, 27.

³⁶ Zie Burton, *Vision and Accident*, 76.

Kamer en zou er het belang van kunst voor de emancipatie van de arbeidersklasse onderstrepen. Het socialisme mocht zich niet beperken tot een verbetering van de materiële situatie van de arbeiders, maar moest ook hun intellectuele ontvoogding nastreven. Destrée zou zich daarom sterk inzetten voor de democratisering van cultuur.³⁸ Door de invoering van elektrische verlichting kon brandgevaar, aldus Destrée, niet langer als een bezwaar tegen avondopenstellingen van de musea worden beschouwd.³⁹ In maart 1897 hield hij in de Kamer nogmaals een pleidooi voor de avondopenstelling van de musea. In Parijs was dat intussen volgens hem gerealiseerd.⁴⁰ Ruim twee jaar later toonde hij zich teleurgesteld omdat de minister niet eens een onderzoek naar de mogelijkheid van nocturnes had gedaan.⁴¹ Het was een feit dat De Bruyn niet overtuigd was van de vraag naar avondopenstellingen bij de bevolking en hij achtte nocturnes in geen geval nuttig in de musea voor schilderkunst, waar de belichting van de schilderijen problematisch zou zijn.⁴²

In 1905 hield decorateur Jules Dubois-Petit nog maar eens een pleidooi voor de avondopenstelling van musea, die in dat geval met plezier door arbeiders zouden worden bezocht. Dat had ook een moreel voordeel, want arbeiders zouden daardoor verzaken aan cafébezoek. De problemen verbonden aan de avondopening van musea leken hem niet onoverkomelijk. Dat naast serieuze bezoekers ook leeglopers naar het museum zouden komen, kon worden verhinderd met een systeem van persoonlijke toegangskaarten, die onder meer door fabrieksbazen moesten worden uitgereikt. Dubois-Petit verwees opnieuw naar het Victoria and Albert Museum en ook naar het British Museum, dat eveneens enkele avonden werd verlicht met elektriciteit.⁴³ Hoewel het pleidooi van Dubois-Petit op veel weerstand was gestuit, leek ook de symbolistische schilder Jean Delville avondopenstellingen een uitstekende manier te vinden om de esthetische scholing van de arbeiders te bevorderen.⁴⁴

Maar de nocturnes bleven uit. Er zijn geen voorbeelden van musea bekend die voor de Eerste Wereldoorlog effectief hun deuren 's avonds hebben opengesteld. De musea van het Jubelpark leken de invoering van nocturnes niet te overwegen, integendeel zelfs. De Hauleville heeft meermaals aangestuurd op beperktere openingsuren van zijn musea tijdens de wintermaanden,

³⁷ *Annales [...]* *Chambre des représentants*, 28 mei 1896.

³⁸ Over Destrée: R. Trousson, e. a., *Jules Destrée le multiple* (Brussel, 1995) en Ph. Destatte, e. a., *Musée Jules Destrée* (Charleroi, 2000) (vooral Ph. Roberts-Jones, 'L'esthète, le critique d'art', 49-69). Een aantal parlementaire toespraken van Destrée verscheen gebundeld: Destrée, *Discours Parlementaires* (Brussel, 1914).

³⁹ Vgl. G. N. Swinney, 'The evil of vitiating and heating the air. Artificial lighting and public access to the National Gallery, London, with particular reference to the Turner and Vernon collections', *Journal of the History of Collections*, XV (2003) 83-112.

⁴⁰ *Annales [...]* *Chambre des représentants*, 11 maart 1897.

⁴¹ *Ibidem*, 1 juni 1899.

⁴² *Annales [...]* *Sénat*, 28 juni 1899.

⁴³ J. Dubois-Petit, 'Proposition relative au régime des musées', in: *IIIe Congrès International de l'Art Public – Liège – 15-21 septembre 1905* (S. l., s. a.) 1-4.

⁴⁴ J. Delville, 'Courrier d'Angleterre', *La Belgique artistique et littéraire*, I (1905) 455-458.

omdat het dan vroeg donker werd in de zalen en het aantal bezoekers daardoor gering was.⁴⁵ Toen Henry Rousseau, adjunct-conservator in de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, in 1898 verslag uitbracht van het onderzoek dat hij naar de organisatie van enkele buitenlandse musea had gedaan, wees hij wel op de avondopeningen van onder meer het South Kensington Museum. Hij prees dat dit aan studenten en ambachtstlui de gelegenheid bood om in alle rust in het museum de voorwerpen te bestuderen en stelde nadrukkelijk dat er op dit vlak in de musea van het Jubelpark nog vooruitgang te realiseren viel.⁴⁶

De toegangsprijs en avondopeningen waren twee belangrijke punten in de discussies over de toegankelijkheid van musea. De bereikbaarheid van musea was een derde aspect waarover in die context werd gedebatteerd. De beslissing om de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst op het ver van het centrum gelegen oude Oefenterrein op te richten, werd door velen betreurd. De liberaal Eugène Goblet d'Alviella klaagde in de Senaat over de slechte bereikbaarheid van die musea; er was niet eens een tramlijn tot bij de deur. De Hauleville reageerde op die kritiek met een opsomming van buitenlandse musea die óók ver van het stadscentrum waren gelegen, zoals het Parijse Musée de Cluny. De Hauleville beweerde zelf heel wat inspanningen te hebben gedaan om een tramlijn tot aan de deur te verkrijgen, maar de financiële inbreng die de maatschappij Tramways Bruxellois daarvoor van de musea verwachtte, lag — zeker gezien zijn krappe budget — te hoog.⁴⁷

De Hauleville heeft inderdaad stappen ondernomen om Tramways bruxellois tot een verlenging van de tramlijn van de nabijgelegen Wetstraat te bewegen. Hij noemde de verbetering van de toegang tot de musea een staatsbelang.⁴⁸ In het begin van de jaren 1890 ijverde De Hauleville ook voor de plaatsing van wegwijzers naar het museum om de zichtbaarheid ervan te vergroten.⁴⁹ De wegwijzers kwamen er, maar de tramlijn liet op zich wachten. In 1901 pleitte Jules Destrée in de Kamer nog maar eens voor een verbetering van het transport naar de musea van het Jubelpark door een verlenging van de tramlijn.⁵⁰ Enkele maanden voordien had Eugène Van Overloop, die in 1898 De Hauleville was opgevolgd als hoofdconservator van de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, getreurd: 'Nous possédons un précieux noyau de collections dans tous les genres. Mais ces collections sont

⁴⁵ Archief KMKG, onder meer de brieven van De Hauleville aan Jules de Burlet, 1 juli 1892 en 18 december 1894. De Burlet was van 1891 tot 1895 minister van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs.

⁴⁶ Archief KMKG, *Rapport au Comité de la Section d'Art monumental des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels* (Henry Rousseau, november 1898).

⁴⁷ Archief KMKG, brief van De Hauleville aan minister De Burlet, 12 april 1893.

⁴⁸ Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brieven van De Hauleville aan Tramways bruxellois, 17 juli 1893 en 23 augustus 1893; brief van De Hauleville aan de burgemeester en schepenen van de stad Brussel, 25 juli 1893 en brieven van De Hauleville aan minister De Burlet, 19 maart 1894 en 18 september 1894.

⁴⁹ Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brief van De Hauleville aan minister De Burlet, 23 juli 1892.

⁵⁰ *Annales* [...] *Chambre des représentants*, 6 juni 1901.

réliguées au bout du monde, de l'autre côté d'un parc qu'il ne vient à l'idée de personne de traverser en hiver.⁵¹

Omdat het niet eenvoudig bleek de bereikbaarheid van de musea van het Jubelpark te vergroten en het voor vele arbeiders hoe dan ook een hoge drempel vormde om naar Brussel te reizen, pleitte Jules Destrée er in 1897 voor om naar Engels model een netwerk van musea in de provincies uit te bouwen, waartussen voorwerpen konden circuleren. Er moest een degelijk georganiseerd centraal museum voor industriële kunsten komen, met daaromheen een raster van gespecialiseerde musea.⁵² De romantische schilder Ernest Slingeneyer, die ook enige tijd in de Kamer zetelde, had zich enkele jaren voordien al uitgesproken voor een uitbreiding naar België van het circulatiesysteem dat onder meer door het South Kensington Museum was uitgebouwd, en ook Carton de Wiart zag heil in een systeem van ambulante tentoonstellingen naar het model van het Londense museum.⁵³ Toch kon niet iedereen zich in deze decentralisatiepolitiek vinden. Liberaal Paul Hymans klaagde in 1901 in de Kamer over de slechte bereikbaarheid van de musea van het Jubelpark, maar bleef toch voorstander van centralisatie, volgens hem dé enige manier om musea tot educatieve centra om te vormen.⁵⁴

Orde in Babel

Zagen critici gratis toegang, avondopenstellingen en gemakkelijke bereikbaarheid van de musea als lokmiddelen voor arbeiders, er werd méér nodig geacht om een breder publiek aan te trekken. Uit wat voorafging, bleek al het belang dat Buls hiervoor hechtte aan een helder classificatiesysteem. Hij bedacht voor zijn museumontwerpen ingenieuze ordeningsprincipes en voer in het parlement geregeld uit tegen de chaos in musea. Zo klaagde hij in 1891 in de Kamer over de presentatie van de collecties oude schilderkunst van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst in Brussel, die in 1887 van het Oude Hof naar het Palais des Beaux-Arts waren overgebracht. Bij de inrichting was te weinig rekening gehouden met de functie van die collecties, die er niet in bestond kunstenaars modellen aan te reiken, maar wél te zorgen voor de historische scholing van de bezoekers, voor de vorming van hun smaak en de ontwikkeling van hun esthetisch gevoel. Buls achtte daartoe de combinatie van een chronologische ordening van de werken en een ordening in scholen aangewezen.

Ook in de collectie afgietsels van de Koninklijke Musea voor Sier- en Nijverheidskunst was het, aldus Buls, een chaos. De modellen waren er niet chronologisch geordend, waardoor de scholing van arbeiders en academieleerlingen werd bemoeilijkt. In tegenstelling tot collecties van schilderkunst moesten musea voor toegepaste kunst wél modellen aanreiken en kunstenaars moesten er dan ook gemakkelijk stijlen kunnen herkennen. In de collecties

⁵¹ Archief KMKG, nota van Van Overloop, 18 maart 1901. Over Van Overloop: H. Lavachery, 'Overloop (Eugène Van)', *Biographie Nationale*, XXXIII (1966) 568-574.

⁵² *Annales [...] Chambre des représentants*, 11 maart 1897.

⁵³ *Ibidem*, 28 mei 1891 en 7 juli 1899.

⁵⁴ *Ibidem*, 6 juni 1901.

oude kunst van dezelfde musea werd evenzeer veronachtzaamd dat die musea moesten dienen voor de artistieke scholing van industriearbeiders. Door de invoering van een methodische presentatie konden de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst volgens Buls echter gemakkelijk worden omgevormd tot esthetische scholen voor het volk. Hij moedigde minister Jules de Burlet aan deze opdracht tot een goed einde te brengen.⁵⁵

De bouwwerken voor het Palais des Beaux-Arts van architect Alphonse Balat begonnen in 1874. In 1887 werden de collecties oude kunst van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst van België er geïnstalleerd



Enkele dagen later deelde De Burlet mee dat er in de musea naarstig werd gewerkt aan de chronologische ordening van de stukken. In de collectie afgietsels van de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst was er al veel vooruitgang geboekt, in de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst achtte de minister een chronologische ordening echter onmogelijk. Ernest Slingeneyer deelde die mening; de chronologische ordening van schilderijen was volgens hem in het buitenland steeds desastreus gebleken. Slingeneyer was er overigens van overtuigd dat niet alleen musea voor toegepaste kunst, maar ook musea voor oude schilderkunst kunstenaars modellen moesten aanreiken. Hij meende dat Buls de musea té uitsluitend op schoolbezoeken wilde afstemmen, terwijl ze vooral moesten dienen voor de intellectuele recreatie.⁵⁶ Buls bleef echter halsstarrig zijn standpunt verdedigen. De situatie in de collecties oude schilderkunst van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, waar kunstwerken uit verschillende periodes vermengd werden tentoongesteld, achtte hij ontoelaatbaar.⁵⁷

Na het vertrek van Buls uit de Kamer stelde vooral Jules Destrée er de wanorde in musea aan de kaak. Om musea toegankelijker te maken voor arbeiders achtte hij, net als Buls, orde van wezenlijk belang. Hij voer hard uit tegen het ‘carnaval’ van periodes dat hij in 1896 aantrof in de historische galerij van de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst. Ook in de

⁵⁵ *Ibidem*, 14 mei 1891.

⁵⁶ *Ibidem*, 19 mei 1891.

⁵⁷ *Ibidem*, 20 mei 1891.

Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst was toen volgens hem nog steeds chaos troef. Destrée pleitte ervoor mensen naar het buitenland, bijvoorbeeld naar Engeland, te sturen om daar de organisatie van de musea te bestuderen. De schuld voor de lamentabele toestand in de Belgische musea schreef Destrée hoofdzakelijk toe aan onbekwame conservators.⁵⁸ Ook Paul Hymans bekritiseerde in 1901 in de Kamer de slechte presentatie in de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, die nochtans ‘een zeer intense haard van artistieke activiteit en scholing’ hadden kunnen zijn.⁵⁹

De afdeling Klassieke Oudheid van de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst in 1901



In de Senaat wond Eugène Goblet d'Alviella zich op over de opstelling in de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, vooral in de grote zaal met afgietsels. Had hij er de week voordien, zo stelde hij in 1893 laconiek, niet een reproductie van de Onze-Lieve-Vrouw van Halle gezien, die op het portaal van de kathedraal van Beauvais was vastgemaakt alsof ze er deel van uitmaakte? De zijzalen in het museum omschreef hij als ‘une véritable Babel, où sont confondus tous les âges, tous les pays, tous les ordres, tous les styles.’ Om de musea van het Jubelpark nuttig te maken, was het volgens Goblet d'Alviella noodzakelijk dat er een dubbel klasement — chronologisch én systematisch — werd ingevoerd. Zo konden de musea tegelijk hun wetenschappelijke en educatieve functie vervullen. In de meeste grote buitenlandse steden was volgens hem een dergelijk classificatiesysteem al ingevoerd.⁶⁰

Niet alleen in het parlement, ook daarbuiten werd gewezen op het belang van een doordacht klasement voor de democratisering. In hun studie over het onderwijs in de plastische kunsten wezen vader en zoon De Taeye op de willekeurige manier waarop voorwerpen doorgaans in musea werden opgesteld, zodat die hun instructieve opdracht onmogelijk konden vervullen.⁶¹ Kop van jut waren — ook buiten het parlement — vooral de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst en de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst.⁶²

⁵⁸ *Ibidem*, 18 mei 1896.

⁵⁹ *Ibidem*, 6 juni 1901.

⁶⁰ *Annales [...] Sénat*, 22 en 23 februari 1893.

⁶¹ L., E.-L. De Taeye, *Études sur les arts plastiques en Belgique* (Brussel, 1891) 414.

In de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst gaf de kritiek aanleiding tot spanningen. De bedenkingen die in 1893 onder meer door Goblet d'Alviella in de Senaat waren geformuleerd, vroegen volgens minister De Burlet om uitleg.⁶³ Prosper de Hauleville bezorgde de minister een rapport waarin hij benadrukte dat ook hij voorstander was van een chronologische ordening van de collecties, omdat die het meest geschikt leek voor het volksonderricht. Plaatsgebrek verhinderde echter dat een dergelijke ordening rigoureuus kon worden doorgevoerd. De Hauleville wees ook met een beschuldigende vinger naar de comités die toezicht moesten uitoefenen op de verschillende museumafdelingen. Die leken zich slechts om de wetenschappelijke en artistieke kant van de musea te bekommeren en hielden te weinig rekening met de prioritaire opdracht die ze ten aanzien van het publiek moesten vervullen.⁶⁴ De Hauleville lag voortdurend overhoop met de comités en bij zijn opvolger, Van Overloop, was dat niet anders. Het ging bij beide hoofdconservators duidelijk niet alleen om meningsverschillen over de opdracht van de musea, maar ook om bevoegdheidsconflicten.

Bij de aanstelling van Van Overloop werd de hoop geuit dat de nieuwe hoofdconservator orde zou brengen in de chaos van de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst. Er werd opnieuw gewezen op het belang van een chronologische ordening en het natuurhistorisch museum van Brussel, met aan het hoofd toen nog Édouard Dupont, werd als voorbeeld gesteld.⁶⁵ Het *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles*, in 1901 opgericht om het museumpubliek beter te informeren, wekt de indruk dat er onder Van Overloop effectief meer aandacht kwam voor systematiek in de collecties. Van Overloop schreef in het *Bulletin* over de opdracht van vulgarisatie die de musea moesten vervullen. Zij waren niet alleen bestemd voor geleerden, maar ook voor het grote publiek en daar moest bij de inrichting rekening mee worden gehouden. Van Overloop pleitte voor een strikt onderscheid tussen een openbare collectie, die slechts een selectie van de volmaaktste voorwerpen zou tonen, en complementaire collecties, die ook secundaire voorwerpen en stukken in slechte staat zouden bevatten en bedoeld waren voor onderzoekers.⁶⁶

In het *Bulletin* werd verslag uitgebracht over de herinrichting die onder Van Overloop in verschillende afdelingen van de musea werd doorgevoerd.⁶⁷

⁶² Zie bijvoorbeeld de kunstkritieken van Verhaeren: P. Aron, ed., *Émile Verhaeren. Écrits sur l'art (1892-1916)* (2 dln.; Brussel, 1997), onder meer: 'Aux Arts Décoratifs', I, 386-387; 'Le Musée des Beaux-Arts', I, 429-432; 'Le Musée fait toilette', I, 483-485; 'Organisations artistiques', II, 602-604 en 'Les musées', II, 686-690.

⁶³ Brussel, Archief KMKG, brief van minister De Burlet aan De Hauleville, 14 maart 1893.

⁶⁴ Archief KMKG, brief van De Hauleville aan minister De Burlet, 12 april 1893.

⁶⁵ 'Nos musées', *L'Indépendance*, 4 juli 1898.

⁶⁶ E. Van Overloop, 'Vulgarisation', *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles* [verder *Bulletin*], I (1901) 17-18 en I (1902) 25-27. Deze opdeling tussen collecties voor het algemeen publiek en studiec collecties was een Britse uitvinding. Zie hiervoor: R. Visser, 'De ontwikkeling van het natuurhistorisch museum sedert 1750', in: Bergvelt, Meijers, Rijnders, *Kabinetten, galeries en musea*, 195-196.

Het plaatsgebrek bleef echter een problematisch punt. Om daaraan te verhelpen was in 1900 beslist alle collecties over te brengen naar de linkervleugel van het paleis van het Jubelpark, maar de werkzaamheden hiervoor bleven aanslepen. In afwachting van de verhuis werd getracht de collecties zo goed mogelijk te presenteren op hun oude locatie.⁶⁸ Wegens de bouw van de triomfboog in het Jubelpark werden in 1905 de Egyptische, Griekse en Romeinse collecties al overgebracht naar de oude feestzaal in de linkervleugel, die werd omgedoopt tot Paviljoen van de Oudheid.⁶⁹ In 1908 werd begonnen met het optrekken van een nieuw gebouw, bestemd voor onder meer de kunstnijverheden. Twee jaar later wees Van Overloop de pas aangestelde minister van Kunsten en Wetenschappen Frans Schollaert zuchtend op de grote diversiteit van de collecties en het gebrek aan lokalen, factoren die een heldere opstelling sterk hypothekeerden.⁷⁰ Het duurde uiteindelijk nog tot 1922 vooraleer het nieuwe gebouw volledig in gebruik kon worden genomen.⁷¹

Educatieve instrumenten

Collecties moesten op een doordachte manier worden opgesteld, maar wilden musea een ruimer publiek bereiken, dan moesten ze — zo meenden critici — ook correcte informatie over de tentoongestelde voorwerpen verschaffen. Alle stukken moesten bijvoorbeeld van verstaanbare labels worden voorzien. In 1864 al pleitte liberaal Frédéric Fortamps in de Senaat voor labels bij alle voorwerpen in het Brusselse museum van de Hallepoort. De catalogus van dat museum was volgens hem te duur en te moeilijk voor de arbeiders die het op zondag bezochten. Door degelijke labels zou het museum instructiever worden voor de meerderheid van het publiek.⁷²

Ruim vijftien jaar later klaagde Goblet d'Alviella in de Senaat over de labels in de musea van het Jubelpark. Als er daar al sprake was van labels, dan boden ze onvoldoende informatie voor de volksklassen, die — zo stelde hij verheugd vast — steeds vaker de musea bezochten. Maar zelfs voor mensen met een klassieke scholing achtte hij ze veelal ontoereikend. In een museum bestemd voor het onderricht van het volk, volstond het niet dat labels de naam, datering en herkomst van een stuk vermelden, ze moesten ook informatie verschaffen over de geschiedenis van de voorwerpen en de bestemming ervan.⁷³ Jules

⁶⁷ Zie bijvoorbeeld 'La galerie de la peinture décorative', *Bulletin*, I (1901) 7-8; J. De Mot, 'La section d'antiquités classiques', *Bulletin*, II (1902) 1-4 en E. Van Overloop, 'Nos collections de tissus, de broderies et de dentelles', *Bulletin*, III (1903) 1-4.

⁶⁸ E. Van Overloop, 'Nouvelles installations', *Bulletin*, III (1903) 89-91 en 'Nos nouvelles installations', *Bulletin*, deuxième série, I (1908) 33-35.

⁶⁹ 'La pavillon de l'antiquité au Cinquantenaire', *Bulletin*, IV (1905) 73-84.

⁷⁰ Archief KMG, brief van Van Overloop aan minister Schollaert, 16 september 1910. De eerste minister van Kunsten en Wetenschappen, aangesteld in 1907, was Edouard Descamps. In 1910 werd Franz Schollaert met deze functie bekleed en van 1911 tot 1918 zou Prosper Poulet deze bevoegdheid dragen.

⁷¹ Voor de bouwgeschiedenis van de musea: C. Deltour-Lévie, '1889-1946', in: De Meulenaere, *Liber Memorialis*, 31-56.

⁷² *Annales* [...] *Sénat*, 30 december 1864.

Destrée dreef in de jaren 1890 in de Kamer de spot met de vele fouten in de labels van de musea van het Jubelpark. Dat ‘kakemono’, de benaming voor een Japanse wandprent, bij een voorwerp als auteursnaam werd vermeld, vond hij ronduit hilarisch. Dat dit label na enige tijd nog steeds niet was gecorrigeerd, bewees voor hem de inertie van de bureaucratie.⁷⁴

Bezoekersgids voor de afdeling Kant van de Koninklijke Musea voor Sier- en Nijverheidskunst



Etikettering was een kunst, beweerde in 1905 de bibliograaf Paul Otlet, die samen met Henri Lafontaine in 1895 het Office international de Bibliographie had opgericht en de Universele Decimale Classificatie ontwierp. Otlet zag op het vlak van de etikettering wél vooruitgang in de Belgische musea. Die van het Jubelpark bijvoorbeeld noemde hij ‘bien étiqueté’. Hij loofde het feit dat in die musea bibliografische referenties aan de labels werden toegevoegd. Minder voorbeeldig achtte hij de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst, waar bezoekers behoefte hadden aan uitleg over de geschiedenis van de schilderkunst.⁷⁵ In 1891 had Buls in de Kamer al gepleit voor meer uitleg bij

⁷³ *Annales* [...] *Chambre des représentants*, 22 februari 1893.

⁷⁴ *Ibidem*, 11 maart 1897.

⁷⁵ P. Otlet, ‘L’étiquetage’, *L’Art moderne*, XXV (1905) 281-282.

de historische schilderijen in het Brusselse museum van moderne kunst. De afgebeelde personages en taferelen moesten meer worden verduidelijkt, zodat arbeiders er zouden kunnen bijleren over de helden van de geschiedenis en de betekenis van bepaalde historische gebeurtenissen.⁷⁶ In 1901 wees Carton de Wiart in de Kamer nogmaals op het belang van labels en informatiepanelen om het instructieve karakter van musea te vergroten. In de Koninklijke Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst zouden panelen bij de toegang van elke zaal het publiek moeten inlichten over de geschiedenis van de voornaamste scholen, over de belangrijkste kunstenaars en hun werk.⁷⁷

Sluys zag labels en informatiepanelen als een degelijk alternatief voor de vluchtige, niet altijd nauwkeurige uitleg die bezoekers van het museumpersoneel kregen. Labels hoefden geen bedreiging te vormen voor de catalogi, die in openbare musea trouwens gratis moesten kunnen worden ingekeken. Vaak werden museumcatalogi volgens hem commercieel uitgebuit.⁷⁸ Carton de Wiart erkende het belang van museumgidsjes, maar achtte informatiepanelen toch belangrijker voor de democratisering van het museumbezoek.⁷⁹ Voor Jules Destrée echter moesten catalogi de absolute prioriteit vormen. Musea moesten zorgen dat er degelijke en goedkope gidsen ter beschikking kwamen. Hij beschouwde onder meer de catalogi van de National Gallery en die van het South Kensington Museum als na te volgen modellen. Er konden beter kleine deelcatalogi worden opgesteld — die voor een schappelijke prijs konden worden verkocht — dan één lijvige catalogus. Door de beschikbaarheid van goedkope catalogi zouden de musea pas echt democratisch worden.⁸⁰

De bevoegde minister heeft de hoofdconservators van de Koninklijke Musea voor Sier- en Nijverheidskunst vaak gewezen op hun plicht om labels, catalogi en gidsen op de stellen. De Hauleville had de neiging de schuld voor het ontbreken van deze instrumenten in de schoenen van zijn personeel te schuiven.⁸¹ De minister bleef hem wel aansporen voor de instrumenten te zorgen.⁸² De hoofdconservator wees zijn personeel geregeld op de reglementaire verplichtingen hieromtrent, wat soms aanleiding gaf tot conflicten.⁸³ Om de vorderingen op het vlak van inventarissen, labels en catalogi beter te kunnen opvolgen, verzocht minister De Burlet De Hauleville in 1895 om een

⁷⁶ *Annales [...] Chambre des représentants*, 20 mei 1891.

⁷⁷ *Ibidem*, 6 juni 1901.

⁷⁸ Sluys, *Les musées*, 29.

⁷⁹ Zie *Annales [...] Chambre des représentants*, 31 mei 1899 en 6 juni 1901.

⁸⁰ Zie onder meer J. Destrée, 'L'Art pour le peuple. Les catalogues des musées', *Le Peuple*, 30 september 1902 en *Annales [...] Chambre des représentants*, 1 juni 1899, 6 juni 1901 en 30 juni 1905.

⁸¹ Archief KMKG, brief van De Hauleville aan minister De Burlet, 14 december 1891.

⁸² Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brieven van minister De Burlet aan De Hauleville, 6 juni 1893 en 3 december 1894.

⁸³ Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brief van De Hauleville aan de personeelsleden Joseph Destrée, Antoine van Hammée en Joe Diericx de ten Hamme, 31 oktober 1892; brief van Van Hammée aan De Hauleville, 20 april 1893 en brief van De Hauleville aan Van Hammée, 20 april 1893.

maandelijks verslag.⁸⁴ In 1897 bezorgde de hoofdconservator minister De Bruyn een overzicht van de bestaande catalogi. Die dateerden allemaal uit de periode vóór de oprichting van de musea, toen de collecties zich nog in de Hallepoort bevonden, maar De Hauleville wees wel op een aantal catalogi en gidsen die bijna publicatieklaar waren.⁸⁵ Er zouden er voor zijn vertrek in 1898 inderdaad nog enkele verschijnen.⁸⁶ Er werd onder zijn bestuur ook wel wat aan labels gewerkt, maar het duurde doorgaans lang vooraleer die in de zalen belandden.⁸⁷

Ook Van Overloop had last om bepaalde personeelsleden tot de redactie van inventarissen, labels en catalogi te bewegen. In 1901 leidde dit tot een conflict met Joseph Destrée, die volgens Van Overloop onvoldoende tijd in zijn museale taken investeerde.⁸⁸ In 1912 had Van Overloop opnieuw een ernstig dispuut met Destrée, deze keer naar aanleiding van een aantal persartikelen waarin werd gewezen op de vele fouten in de labels van de afdeling van Destrée.⁸⁹ Van Overloop leek overtuigd van het belang van labels, catalogi en gidsen voor de museumbezoekers.⁹⁰ In 1910 gaf hij in het *Bulletin* een overzicht van de catalogi en gidsen die recent voor de collecties waren verschenen. Het feit dat sommige afdelingen nog steeds een catalogus of bezoekersgids moesten ontberen, schreef hij opnieuw toe aan plaats- en geldgebrek.⁹¹

Om musea aantrekkelijker te maken voor het grote publiek was er volgens critici vooral behoefte aan meer dynamiek in deze instellingen. In de Senaat pleitte Auguste Houzeau de Lehaie in 1899 en in 1901 voor de organisatie van openbare lezingen in de musea naar het model van landen als Denemarken en Zweden.⁹² Zowel Charles Woeste als Charles Buls hadden eerder in de Kamer de wens geuit dat er lezingen en lessen voor jonge kunstenaars en academie-leerlingen in de musea van het Jubelpark zouden worden georganiseerd. Buls hoopte daarnaast ook dat atheneumleraars en universiteitsprofessoren naar de musea zouden komen om er hun leerlingen en studenten te onderrichten.⁹³ In 1898 stelde Henry Rousseau voor om op zondag speciale lessen in die musea in te richten. Iets dergelijks gebeurde in het museum van Moskou. Conservators of andere sprekers zouden in de museumzalen uitleg geven bij de voorwerpen. Zo zouden de musea eindelijk het publiek bereiken waarvoor zij

⁸⁴ Archief KMKG, brief van minister De Burlet aan De Hauleville, 10 januari 1895.

⁸⁵ Archief KMKG, brief van De Hauleville aan minister De Bruyn, 5 maart 1897.

⁸⁶ Bijvoorbeeld J. Destrée, *Musées royaux des arts décoratifs et industriels Anciennes industries d'art. Guide du visiteur* (Brussel, 1897).

⁸⁷ Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brief van Van Hammée aan De Hauleville, 6 december 1894 en brief van Destrée aan De Hauleville, 6 december 1894.

⁸⁸ Zie bijvoorbeeld Archief KMKG, brieven van Van Overloop aan Destrée, 11 mei 1901 en 2 oktober 1901.

⁸⁹ Archief KMKG, brieven van Van Overloop aan Destrée, 9, 14 en 17 september 1912.

⁹⁰ Van Overloop, 'Vulgarisation', 25-26.

⁹¹ Van Overloop, 'Autre cloche', *Bulletin*, deuxième série, III (1910) 25-27.

⁹² *Annales* [...] *Sénat*, 27 juni 1899 en 18 juli 1901.

⁹³ *Annales* [...] *Chambre des représentants*, 15 mei 1891.

een ‘lettre fermée’ waren gebleven en de opzet verwezenlijken waartoe zij werden opgericht: ‘instruire le peuple en guidant son goût vers le beau, être de vastes écoles d’éducation et, par suite, de moralisation populaires.’⁹⁴

Publiciteit voor de Cours pratiques d’archéologie die van oktober 1911 tot mei 1912 voor de achtste keer werden georganiseerd in de musea van het Jubelpark



Onder Van Overloop werden in de musea van het Jubelpark voor het eerst op systematische wijze lezingen en lessen georganiseerd. Vanaf december 1904 werden jaarlijks de Cours pratiques d’archéologie ingericht, lessenreeksen die werden gegeven door de conservators. Er moest op voorhand worden ingeschreven en daarbij moest ook inschrijvingsgeld worden betaald.⁹⁵ Verder werden er op verzoek ook rondleidingen door de collecties ingericht. In december 1902 bijvoorbeeld leidde Rousseau de volksuniversiteiten van Schaarbeek en Sint-Joost-ten-Node rond in de afdeling monumentale kunst.⁹⁶ In 1908 werd de Société des Amis des Musées Royaux de l’État, à Bruxelles opgericht, een vriendenvereniging die streefde naar de uitbreiding van de collecties van het museum voor schilder- en beeldhouwkunst, de musea van het Jubelpark en het museum van de Hallepoort. De vereniging wilde lezingen organiseren voor haar leden, maar het duurde tot 1913 voor die van de grond

⁹⁴ Archief KMKG, *Rapport* (Rousseau, november 1898).

⁹⁵ ‘Cours pratiques d’archéologie’, *Bulletin*, IV (1904) 15.

⁹⁶ Archief KMKG, brieven van Rousseau aan Van Overloop, 28 november 1902 en 3 januari 1903.

kwamen. Toen vond er een lezingenreeks plaats over de Brusselse musea. Buls beet de spits af, later volgden onder meer nog lezingen van Jean Capart en Jules Destrée.⁹⁷

Capart was de conservator van de Egyptische afdeling van de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst, die het later tot hoofdconservator van deze musea zou schoppen en die een bijzondere interesse toonde voor publiekswerking. In 1922 zorgde hij voor de oprichting van een educatieve dienst in die musea en hij zocht voortdurend naar manieren om het museumbezoek te stimuleren.⁹⁸ In januari 1908 had Capart een voorstel geformuleerd voor de organisatie van ‘conférences populaires’. Het comité dat het *Bulletin* samenstelde, had dit voorstel verworpen, waarop Capart zich tot Van Overloop had gericht in de hoop dat de kwestie zou worden herbekeken. Tot zijn teleurstelling moest hij vaststellen dat Van Overloop niets ondernam.⁹⁹ Capart, die zelf als een wervelwind zorgde voor de uitbreiding en ordening van zijn collecties, had zichtbaar moeite met het trage levensritme van de musea.

Toch had Van Overloop lof geoogst, onder meer van Jules Destrée, voor de tentoonstellingen die hij in zijn musea inrichtte.¹⁰⁰ Die werden beschouwd als een nuttige aanvulling op de permanente collecties. Ze waren onder meer gewijd aan het werk van architecten als Lucien Magne en Henri Beyaert.¹⁰¹ Op deze tentoonstellingen werden plannen en originele tekeningen, maar ook foto's van hun architecturale creaties getoond. Van Overloop was overtuigd van het belang van fototentoonstellingen; hij beschouwde ze als het fundament van het onderricht door het beeld.¹⁰² Waarschijnlijk had hij daarom Edmond Rahir uitgestuurd voor een fotografische exploratie van het land.¹⁰³ Dit leidde in 1902 bijvoorbeeld tot een expositie van foto's over monumenten uit de Sambervallei.¹⁰⁴

Rahir zou zich daarnaast in de musea vooral wijden aan een reeks maquettes, die hij nuttig achtte voor de scholing van het publiek. Met de documentatie die hij bij zijn fotografische exploratie over talloze archeologische opgravingen had verzameld, wilde hij in zijn maquettes een zo exact

⁹⁷ Zie ‘Société des Amis des Musées Royaux de l’État, à Bruxelles’, *Bulletin*, XII (1913) 72 en 94-96 en ‘Conférences’, *Bulletin*, XII (1913) 80.

⁹⁸ Over Capart: F. Mairesse, ‘L’idée du Musée dans la pensée de Jean Capart’, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, XVII (1995) 113-121. Zie ook bijvoorbeeld: J. Capart, *Le temple des muses* (Brussel, 1932).

⁹⁹ Archief KMKH, brief van Capart aan Van Overloop, 2 april 1908.

¹⁰⁰ Zie bijvoorbeeld *Annales [...] Chambre des représentants*, 1 juni 1899.

¹⁰¹ E. Van Overloop, ‘Nos expositions’, *Bulletin*, I (1901) 6-7 en *Idem*, ‘Exposition Beyaert’, *Bulletin*, III (1904) 41-42.

¹⁰² ‘Un Musée d’architecture’, *Bulletin*, V (1905) 19.

¹⁰³ E. Rahir, ‘Utilité des Documents photographiques pour l’étude des monuments et des oeuvres d’art’, in: E. De Pierpont, *Congrès de Dinant organisé par la Société archéologique de Namur 9-13 août 1903. XVIIe session. Compte rendu* (2 dln.; Namen, 1904) II, 945-951.

¹⁰⁴ E. Van Overloop, ‘Expositions. La Vallée de la Sambre par Edm. Rahir’, *Bulletin*, I (1902) 69-70.

mogelijke weergave bieden van de omgeving, woningen, monumenten en begraafplaatsen van de mens, van de prehistorie tot het einde van de Frankische tijd. Rahir kreeg hierbij hulp van Alfred de Loë, verantwoordelijk voor de afdeling over het oude België, waar de reconstructies werden opgesteld. De Loë was evenzeer overtuigd van het nut van dergelijke reconstructies. ‘Le principe des reconstitutions est excellent (pourvu que celles-ci soient sérieuses et scrupuleusement exactes), car nous devons attirer le public à nous et l'instruire sans lui demander de grands efforts, par des ‘leçons de choses’, schreef hij aan Van Overloop, die zelf ook voor het principe was gewonnen.¹⁰⁵ Rahir maakte onder meer maquettes van de prehistorische site van Adinkerke en de neolitische begraafplaats van Furfooz. Hij werkte bijvoorbeeld met artificiële rotsen, menselijke skeletten en funerair meubilair.¹⁰⁶

Een ander instrument dat Van Overloop een excellente methode van vulgarisatie noemde, werd in de Koninklijke Museums voor Sier- en Nijverheidskunst geïntroduceerd door Buls. Die schonk in 1904 een stereoscoop met beelden van recente ontdekkingen op het Romeinse Forum. Bij elk van die beelden had hij uitleg geschreven en hij had ook een plan opgesteld dat toeliet ze te situeren.¹⁰⁷ In december 1905 bevonden zich al drie stereoscopen in de musea van het Jubelpark.¹⁰⁸ Het is duidelijk dat die musea onder Van Overloop hun publiekswerking hebben uitgebreid. Er werden catalogi en andere didactische instrumenten ontwikkeld en er werden voor het eerst tentoonstellingen en lezingen georganiseerd. Op die manier, dat moesten ook de critici toegeven, kwam er meer leven in het bedrijf.

Volgens Delville ontbraken in de Belgische musea nog concerten, zoals die in Engelse musea werden ingericht. Muziek was het ideale middel om de geest op kunstprikkels voor te bereiden en de intellectuele sensibiliteit bij analfabeten te wekken.¹⁰⁹ De Engelse musea werden, zo bleek al herhaaldelijk, op educatief vlak vaak als toonaangevend beschouwd. Volgens Verhaeren moesten de Duitse musea echter niet onderdoen. ‘On entre ignorant d’une oeuvre; on sort plus que renseigné, on sort instruit’, schreef hij in 1891 na een bezoek aan verschillende Duitse musea.¹¹⁰ In het begin van de twintigste eeuw werden steeds vaker ook de Amerikaanse musea als voorbeeld gesteld. Zo pleitte Hector Lebrun in 1907 voor habitatgroepen in het Brusselse natuurhistorisch museum, een presentatiewijze die hij in Amerikaanse musea had gezien en die hem een uitstekend middel van wetenschappelijke vulgarisatie leek.¹¹¹ Capart zou later expliciet wijzen op de voortrekkersrol die Engeland en Duitsland,

¹⁰⁵ Archief KMG, brief van De Loë aan Van Overloop, 20 november 1905 en brief van Van Overloop aan De Loë, 24 november 1905.

¹⁰⁶ E. Rahir, ‘Les reconstitutions archéologiques de la section ‘Belgique Ancienne’ des Musées Royaux du Cinquantenaire’, in: *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXe Congrès (Gand, 1907). Tome II: Rapports et mémoires* (Gent, 1907) 71-78.

¹⁰⁷ E. Van Overloop, ‘Le Forum Romain’, *Bulletin*, IV (1904) 1.

¹⁰⁸ Zie ‘Un Musée d’architecture’, 18.

¹⁰⁹ Delville, ‘Courrier d’Angleterre’, 455-458.

¹¹⁰ ‘L’Art en Allemagne’, in: Aron, ed., *Émile Verhaeren*, I, 473-478.

¹¹¹ H. Lebrun, ‘Les Musées d’Histoire Naturelle aux États-Unis’, *Revue des questions*

maar vooral de Verenigde Staten op het vlak van museumeducatie hadden gespeeld. De Amerikaanse musea zaten niet met het gewicht van de traditie en konden daarom nieuwe principes, waarvan Van Overloop volgens hem toch nog niet helemaal overtuigd was geweest, onmiddellijk invoeren.¹¹²

Slotbeschouwing

Educatie voor het volk: het was omstreeks de eeuwwisseling voor velen de prioritaire opdracht van musea geworden. Om dit te realiseren, moesten musea in meerdere opzichten toegankelijker worden voor het grote publiek. Niet alleen moesten daartoe hun openingsuren worden verruimd en hun bereikbaarheid worden verbeterd, er was daarvoor ook een hele infrastructuur vereist die ze inzichtelijker moest maken voor niet-ingewijde bezoekers. Alleen op die manier zouden musea van elitaire tot democratische instellingen kunnen worden omgevormd. De hele bevolking, inclusief de arbeidersklasse, moest in musea onderricht kunnen vinden: esthetisch, wetenschappelijk en volgens sommigen ook moreel onderricht. Niet zelden had het discours over de democratisering van musea een wat paternalistische bijklank.

In welke mate die democratisering zich voor de Eerste Wereldoorlog ook effectief heeft doorgezet, is — zoals reeds gezegd — moeilijk te beantwoorden. In de archieven van de musea van het Jubelpark is weinig informatie te vinden over de feitelijke bezoekers. De hoofdconservator stuurde de bevoegde minister regelmatig bezoekersaantallen door, maar die cijfers ontbreken in de archieven. Die bevatten wel heel wat brieven van mensen die de musea wilden bezoeken, van kunstenaars die een toelating vroegen om er te mogen komen kopiëren, van kenners die graag een bepaalde afdeling wilden bestuderen, van schooldirecteurs die voor hun leerlingen een uitstap naar de musea wilden organiseren. In pleidooien voor de democratisering van musea werd overigens geregeld gewezen op de rol die schooluitstappen daarbij konden spelen. Het enthousiasme van kinderen zou hun ouders tot museumbezoek kunnen stimuleren.

Hoewel onder meer door de toename van deze schoolbezoeken het museumpubliek rond de eeuwwisseling zeker een verruiming moet hebben gekend, toch lijkt de democratisering van de musea een veeleer moeizaam proces te zijn geweest. De traagheid waarmee de musea van het Jubelpark — uit onmacht of uit onwil? — werkten aan de voorzieningen die door critici noodzakelijk werden geacht om musea voor iedereen toegankelijk te maken, wijst in die richting. Dat Capart na de Eerste Wereldoorlog nog voortdurend hamerde op het te geringe aantal bezoekers van de musea, zou een ander teken kunnen zijn dat de paleizen van het volk inderdaad grotendeels een illusie waren gebleven. Het democratiseringsproces van de musea verliep, wat België betreft, dus niet zo probleemloos als door het vooruitgangsverhaal in bepaalde historische studies wel eens werd gesuggereerd. Er waren hervormers die zich met volle kracht inzetten om die democratisering te bewerkstelligen, maar er

scientifiques, LXI (1907) 353-392. Over de geschiedenis van deze habitatgroepen: K. Wonders, *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History* (Uppsala, 1993).

¹¹² J. Capart, 'Le rôle social des musées', in: *Idem, Le temple*, 76 en 82-83.

was daarnaast evenzeer sprake van weerstand — binnen en buiten de musea — tegen de idee dat de arbeiders zich naar de museumzalen zouden begeven.

Leefde die weerstand ook bij de arbeiders zelf? Hoe keken zij tegen museumbezoek aan? Deze kwestie bleef in dit artikel enigszins buiten beeld, maar biedt interessante perspectieven voor verder onderzoek. Een recente studie van Kate Hill kan hierbij inspirerend zijn. Hill wijst hierin op het gebruik dat elites in Engeland van de stedelijke musea maakten om de arbeiders te verheffen en te controleren, maar geeft ook aan hoe weinig succesvol zij daarbij waren omdat de arbeiders zich daar krachtdadig tegen hebben verzet, onder meer door eenvoudigweg te blijven uit de musea.¹¹³ Hill kiest zo voor een genuanceerd standpunt in de verhitte discussie die reeds geruime tijd in de museumliteratuur wordt gevoerd over de vraag of elites en/of de staat de musea in de negentiende eeuw hebben aangewend om de arbeidersklasse te disciplineren. De Britse historicus Jonathan Conlin heeft zich in 2003 heftig uitgesproken tegen de ‘disciplinary gaze’ van museologen als Eileen Hooper-Greenhill, die de musea typeerden als disciplinerende instellingen die door de staat werden ingezet om de massa te indoctrineren. Als er al sprake was van een disciplineringsopzet, dan was dat volgens Conlin zeker niet bij de staat, maar juist bij hervormers als Cole en Ruskin te vinden.¹¹⁴ Voor België is nader onderzoek nodig om over deze kwestie een weloverwogen visie te kunnen ontwikkelen, maar het lijkt wel dat een al te instrumentalistische benadering van de musea te weinig recht doet aan de complexiteit van het negentiende-eeuwse museumwezen, vooral omdat zij de museumbezoekers zelf te veel tot passieve wezens herleid.

Liesbet Nys (1976) is assistent aan de onderzoekseenheid ‘Cultuurgeschiedenis na 1750’ van de Katholieke Universiteit Leuven.

Summary

Liesbet Nys, *Palaces of the people. Lobbying on behalf of the democratisation of museum visits in Belgium (1860-1914)*

In the second half of the nineteenth century Belgian museums increasingly came under fire. They were heavily criticized for having become lifeless institutions that failed to fulfil their educational role. The mundane and overcrowded manner in which they presented their collections and their failure to provide any background information for visitors concerning their exhibits resulted in them being viewed as rather boring establishments by most people. A handful of museum reformers who wanted to help museums lose their reputation for stuffiness and elitism came up with all kinds of proposals to make the process of visiting museums more democratic. This article examines those proposals. The case of the Koninklijke Musea voor Sier- en

¹¹³ K. Hill, *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914* (Aldershot, 2005).

¹¹⁴ J. Conlin, ‘Seeing Social Salvation: London’s museums and the ‘improvement’ of the working classes, 1750-1900’ (Onuitgegeven paper gepresenteerd op het congres ‘Museums and their Histories’, Londen, National Gallery, 18 juli 2003).

Nijverheidskunst, established in 1889 in Brussels, is used to illustrate how the museums themselves dealt with the criticism and plans for reform. In this way it is hoped that some light may be shed on a relatively unexplored area, namely the history of cultural consumption and museum attendance in Belgium in the nineteenth century.

Marginality, morality, and the nationalist impulse: Papua, the Netherlands and Indonesia: a review article¹

R. E. ELSON

This vast, heavily detailed and deeply researched book presents an account of the diplomatic history of the ‘West New Guinea problem’ and thus of the political fate of the people and territory of western New Guinea. In just over 800 pages, Professor Drooglever describes the painful and always vexed history of the incorporation of the peoples of the western segment of the island of New Guinea (an ‘originally very primitive society’, 14) into the modern world. It is a tragic, bitter and frustrating story, one of marginality, powerlessness, and the victory of primordial moral certainty (however misplaced) and cynicism over weakly-grounded good intentions.

Basing himself upon an unrivalled knowledge of the diplomatic sources, and employing a great talent for synthesis and a drily witty and compact style, Drooglever traces the history of the peoples of Papua in fourteen chapters. He tells the story of the cultural distance of most of Papua’s people from the more western peoples of the Indonesian archipelago, the slow and incomplete efforts of Dutch colonialism to lay claim to and then begin to govern the western part of the island (for strategic, not economic, advantage), the growing sense amongst the Dutch (and some Papuans as well) that New Guinea was not quite like the rest of their Netherlands Indies and therefore needed to be treated differently, the multi-purposed, gradually arrived at, but ultimately disastrous decision not to hand over the territory to the newly-created Republic of the United States of Indonesia in 1949, the consequently accelerating tensions between Indonesia and the Netherlands when the former realised that New Guinea would not easily and naturally fall into its grasp and when the Dutch, for their part, began a new colonial project in the region, the bitter, troubling negotiations, partly a product of gathering Dutch doubts about its own capacity and the measure of international support it might receive, which finally placed the territory first under UN, then Indonesian, administration in 1962-1963, and the fateful ‘Act of Free Choice’ which finally delivered the territory unconditionally but by no means unreservedly to Indonesia.

There is much to praise in this huge and complex work. Most obviously, there is the breadth of research and the meticulous scholarship focussed on archival collections in three countries, a number of interviews, and a broad list of ancillary secondary works. There are, further, the skills of synthesis and

¹ P. J. Drooglever, *Een daad van vrije keuze. De Papoea’s van westelijk Nieuw-Guinea en de grenzen van het zelfbeschikkingsrecht* (Amsterdam: Boom, Den Haag: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2005, 807 blz., €45,-, ISBN 90 8506 178 4).

Marginality, morality, and the nationalist impulse: Papua, the Netherlands and Indonesia: a review article¹

R. E. ELSON

This vast, heavily detailed and deeply researched book presents an account of the diplomatic history of the ‘West New Guinea problem’ and thus of the political fate of the people and territory of western New Guinea. In just over 800 pages, Professor Drooglever describes the painful and always vexed history of the incorporation of the peoples of the western segment of the island of New Guinea (an ‘originally very primitive society’, 14) into the modern world. It is a tragic, bitter and frustrating story, one of marginality, powerlessness, and the victory of primordial moral certainty (however misplaced) and cynicism over weakly-grounded good intentions.

Basing himself upon an unrivalled knowledge of the diplomatic sources, and employing a great talent for synthesis and a drily witty and compact style, Drooglever traces the history of the peoples of Papua in fourteen chapters. He tells the story of the cultural distance of most of Papua’s people from the more western peoples of the Indonesian archipelago, the slow and incomplete efforts of Dutch colonialism to lay claim to and then begin to govern the western part of the island (for strategic, not economic, advantage), the growing sense amongst the Dutch (and some Papuans as well) that New Guinea was not quite like the rest of their Netherlands Indies and therefore needed to be treated differently, the multi-purposed, gradually arrived at, but ultimately disastrous decision not to hand over the territory to the newly-created Republic of the United States of Indonesia in 1949, the consequently accelerating tensions between Indonesia and the Netherlands when the former realised that New Guinea would not easily and naturally fall into its grasp and when the Dutch, for their part, began a new colonial project in the region, the bitter, troubling negotiations, partly a product of gathering Dutch doubts about its own capacity and the measure of international support it might receive, which finally placed the territory first under UN, then Indonesian, administration in 1962-1963, and the fateful ‘Act of Free Choice’ which finally delivered the territory unconditionally but by no means unreservedly to Indonesia.

There is much to praise in this huge and complex work. Most obviously, there is the breadth of research and the meticulous scholarship focussed on archival collections in three countries, a number of interviews, and a broad list of ancillary secondary works. There are, further, the skills of synthesis and

¹ P. J. Drooglever, *Een daad van vrije keuze. De Papoea’s van westelijk Nieuw-Guinea en de grenzen van het zelfbeschikkingsrecht* (Amsterdam: Boom, Den Haag: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 2005, 807 blz., €45,-, ISBN 90 8506 178 4).