

Als kunst liberaal kleurt

Het discours van het Brusselse stadsbestuur over het stedelijke beleid voor schone kunsten en publieke gemakkelijkheden (1830-1899)*

Inleiding

Toen de Belgen in 1830 hun onafhankelijkheid uitriepen en Brussel tot hoofdstad kozen, kreeg deze stad een positie toebedeeld die ze sinds lang niet meer had bekleed. Ooit was Brussel de zetel van de keizerlijke regering van het Habsburgse rijk, maar tijdens het Franse bewind degradeerde de stad tot prefectuurszetel en vervolgens tijdens het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden tot slechts ‘halve hoofdstad’. Natuurlijk was ze in het bezit van een belangrijke economische, administratieve en educatieve infrastructuur, maar deze erfenis volstond niet om te antwoorden op de dubbele uitdaging die haar te wachten stond: zich enerzijds te doen gelden als de gelijke van de Europese hoofdsteden, en anderzijds als de meerdere van grote Belgische steden zoals Luik, Gent en vooral Antwerpen. Deze opdracht werd nog ingewikkelder toen de Brusselse notabelen zich al snel opwierpen als de verdedigers van een strikt liberalisme in een land dat, toen de euforie van de revolutie eenmaal bedaard was, verscheurd werd tussen katholieken en liberalen.¹

In dit ‘nieuwe land’ poogde de Brusselse gemeenteraad – die gedurende de gehele negentiende eeuw een overweldigende liberale meerderheid kende – een beleid te realiseren dat het lokale niveau oversteeg en nationale pretenties had. In functie daarvan nam de raad het voortouw in heel wat artistieke initiatieven die tot doel hadden een nationale identiteit te creëren en te versterken. Vooraanstaande burgers trachtten dit gevoel op te roepen via de herinnering en verheerlijking van de zestiende eeuw, de zogenaamde gouden eeuw voor de Nederlanden.² Voor hen gingen artistieke doelstellingen hand in hand met de wil de stad om te bouwen tot een metropool die zich kon meten met andere Europese steden. Om dat doel te kunnen verwezenlijken richtten ze zich, met behulp van enorme leningen bij de grote nationale banken, op twee grote werkterreinen (*chantiers*): enerzijds grote stedenbouwkundige werken – zoals de aanleg van wegen en wijken, monumentale gebouwen, en de zuivering van de rivier de Zenne – en anderzijds het onderwijs. In een periode waarin heel wat Westerse hoofdsteden via Wereldtentoonstellingen tegen elkaar opboden, moest Brussel zelf een soort permanente tentoonstelling worden, die buitenlanders een verblindend overzicht van

* Ik dank professor Claire Billen zeer hartelijk voor haar hulp en kostbare raadgevingen, alsook Roel Jacobs, een geïnspireerde vertaler en deskundig Brussels stadshistoricus, en Klaas Stutje voor zijn assistentie bij de vertaling.

¹ C. Billen en J.-M. Duvosquel, *Bruxelles* (Antwerpen 2000) en J. Stengers (red.), *Bruxelles, croissance d'une capitale* (Brussel 1979).

² Het beeld van de zestiende eeuw als wieg van de strijd voor religieuze vrijheid en tegen vreemde Spaanse onderdrukking inspireerde een groot deel van de literatuur, de beeldhouwkunst en de monumentale schilderkunst. Zie J. Ogonovszky-Steffens, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1940)* (Brussel 1999) 317-320.

de technische en economische prestaties van de stad voorhield.³ Een dergelijk project kon echter slechts worden verwezenlijkt als men over geschoolde mankracht beschikte. Zoals bekend, was de aandacht voor onderwijs een belangrijk onderdeel in het liberale programma. Voor de meer conservatieve liberalen was educatie een instrument van sociale stabiliteit. Het bracht de volksklassen respect voor de gevestigde macht en instituties, deugden als spaarzaamheid en gematigdheid en aanvaarding van sociale ongelijkheid bij (het algemeen stemrecht voor mannen werd in België pas in 1919 ingevoerd). Voor de meer progressief liberalen was onderwijs een middel tot sociale verheffing, dat 'het volk' kon afbrengen van 'bijgeloof' en kon integreren als actieve burgers in de samenleving.⁴

Hoe integreerde het stadsbestuur in dat project de schone kunsten en wat men destijds aanduidde met de publieke gemakkelijkheden, zoals feesten, spektakels en in meer of mindere mate 'volks' vermaak? Meer dan slechts een overzicht te bieden van de initiatieven en verwezenlijkingen van het Brusselse stadsbestuur op dit vlak, wil dit artikel onderzoeken op welke wijze de bestuurders hun keuzen en hun beleid rechtvaardigden. In het kader van dit onderzoek is geen ruimte gelaten om de meningen en stellingnamen te analyseren van degenen op wie het beleid van toepassing was: de burgers. De reactie van belastingplichtigen, bijvoorbeeld in de pers, de handelingen die ze verrichtten om zich aan te passen en hun politieke mobilisatie door de vorming van pressiegroepen beslaan een ruim onderzoeksterrein dat hopelijk later aan bod kan komen.

De laatste jaren is het stedelijk cultuurbeleid in toenemende mate het onderwerp geweest van historisch onderzoek.⁵ Deze interesse vindt een verklaring in de tendens om via lange termijnonderzoek de culturele praktijk van en in de stad vandaag te duiden. In het begin van de eenentwintigste eeuw worden immers overal ter wereld openbare debatten gevoerd over het cultuurbeleid van de lagere overheden.⁶ Moet cultuur gedecentraliseerd worden? Welke cultuur moet de overheid financieren (volkscultuur, folklore, cultuur die legitimeert, die kosmopolitisch, communautair of etnisch is, enzovoort)? Hoe bevordert men de toegang tot cultuur? Het zijn vragen waar heel wat diverse analisten zich mee bezig houden. Historici hebben de taak de archeologie

3 Zie onder andere: Th. Demey, *Bruxelles: chronique d'une capitale en chantier* (Brussel 1990); R. Röttger, 'Capitol and capital. Het "moment Anspach" in de Brusselse urbanisatie en liberale politieke cultuur (1860-1880)', *Stadsgeschiedenis*, 1:1 (2006) 27-50; Y. Leblicq, 'L'urbanisation de Bruxelles aux XIXe et XXe siècles (1830-1952)', *Gemeentekrediet van België. Steden in ontwikkeling, 19de-20ste eeuw* (Brussel 1982) 337-343.

4 H. Boon, *Enseignement primaire et alphabétisation dans l'agglomération bruxelloise de 1830 à 1879* (Leuven 1969) en É. Gubin en J.-P. Nandrin, *La Belgique libérale et bourgeoise, 1846-1878* (Brussel 2005).

5 Zie onder andere: J.-H. Furnée, 'Stad van weelde. Stedelijk bestuur en cultuur in de negentiende eeuw', in: L. Lucassen en W. Willems (red.), *Waarom mensen in de stad willen wonen, 1200-2010* (Amsterdam 2009) 173-199; A. Markusen en G. Schrock, 'The artistic dividend. Urban artistic specialisation and economic development implications', *Urban studies*, 43:10 (2006) 1661-1686; P. Poirriez en V. Dubois, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'insitutionnalisation, XIXe-XXe siècle* (Parijs, 2002); J. Rath, 'Op zoek naar een creatieve klasse. De stad, de publieke ruimte en de culturele economie', in: W. Willems en L. Lucassen, *De krachtige stad. Een eeuw omgang en ontwikkeling* (Amsterdam 2007); *Städtische Kulturförderung. Informationen zur modernen stadsgeschichte*, 2/2008 en R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000).

6 Onder andere: J.-L. Genard, E. Corijn, B. Francq, C. Schaut, *Brussel en cultuur, Brussels studies*, 8/2009, http://www.brusselsstudies.be/PDF/NL_78_SGB8.pdf (december 2009); R.C. Kloosterman en M. Van der Werff, 'Cultuur: een lokaal ankerpunt in een wereld van grensoverschrijdende stromen?' in: *Ministerie van OC&W en Ministerie van VROM. Cultuur en stedelijke vernieuwing. Denkboei voor de cultuurimpuls ISV* (Amsterdam 2004) 154-171 en C. Delivre-Gilg, 'Le financement des politiques culturelles locales', *Annuaire des collectivités locales*, 25:1 (2005) 77-86.

van het verschijnsel bloot te leggen. Zij kunnen de tegenstellingen en de herhalingen in het openbaar debat over cultuur aan de oppervlakte brengen, om ze uiteindelijk te kunnen ontstijgen.

Voor degenen die belangstelling hebben in de geschiedenis van cultuurbeleid en van politieke cultuur biedt de studie van het handelen van een lokale overheid erg interessante inzichten.⁷ De strijd om de representatie van de wereld, uitgedrukt in culturele producten, verraadt immers de hiërarchie in de sociale verhoudingen. In de negentiende eeuw was het in de meeste vertegenwoordigende democratiën nog niet zo dat de politieke partijen de sociale verhoudingen representeren. Meestal hadden de volksvertegenwoordigers de neiging om enkel in eigen naam het woord te voeren. Hun wereldvisie werd dikwijls meer bepaald door hun sociale achtergrond dan door hun ideologische overtuiging. Vooral in lokale beraadslagingen komen de tegenstellingen tussen hun visies helder naar voren, omdat anders dan bij parlementaire discussies de verkozenen zelf cultuurgebruikers waren en feitelijk werkten aan de inrichting van hun eigen leefomgeving. Dat verschil tussen de lokale en nationale overheid blijkt ondermeer uit het feit dat de gemeentelijke openbare diensten zich veel meer inzetten op het vlak van de schone kunsten dan de staat. Terwijl de Belgische overheid tussen 1830 en 1914 0,4 à 0,5 percent van haar begroting aan dergelijke projecten besteedde, had de stad Brussel er gemiddeld 1,98 percent voor over.⁸

Om te begrijpen op welke wijze deze investeringen gerechtvaardigd en verdeeld werden, analyseer ik zowel begrotingen als het debat dat erover werd gevoerd. In een dergelijke benadering wordt niet veel aandacht geschonken aan de praktische gevolgen van het publieke debat. De beraadslagingen over wat wij vandaag deels onder de noemer 'cultuur' plaatsen zijn gedurende de bestudeerde decennia weinig geëvolueerd en concentreerden zich rond een viertal breed gedragen doelstellingen: 1) bijdragen aan de verfraaiing van de stad, ondermeer om toeristen aan te trekken; 2) aanmoedigen van de kunsten en de kunstenaars; 3) bijdragen aan de vorming van een 'goede smaak' en burgerzin; 4) zo weinig mogelijk uitgeven aan zaken die onnodig werden geacht. Binnen dat relatief onveranderlijke discours, dat algemene instemming vond bij een politiek homogene groep volksvertegenwoordigers, zijn interessant genoeg ideologische spanningen merkbaar. Naarmate het systeem van de parlementaire democratie vorm begon te krijgen ontwikkelden zich drie vragen: welke figuren kunnen plaatsnemen in het stadsbestuur; in wiens naam spreekt de overheid en voor wie zijn de openbare diensten bestemd; en op basis van welke bevoegdheden is de overheid gemachtigd om beslissingen te nemen?

7 P. Poirriez en V. Dubois, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècle*, (Parijs, 2002).

8 Dit percentage omvat de uitgaven bestemd voor culturele instellingen (het *Conservatoire royal de musique*, de *Académie royale des beaux-arts*, het *Théâtre royal du Parc* en het *Théâtre royal de la Monnaie*), volksfeesten, bibliotheken, paardenrennen, standbeelden en reis- en studiebeurzen voor kunstenaars. Niet meegeteld worden onderhouds- en herstellingswerkzaamheden aan objecten, die afhingen van openbare werken. Voor de statistieken op nationaal vlak, zie: V. Montens, 'Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)', in: G. Kurgan-Van Henteryk en V. Montens, *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940* (Brussel 2001) 9-24.

De overheid: de actieve instanties

Men kan de belangstelling van de overheid voor de schone kunsten niet begrijpen zonder kennis te nemen van de beperkingen die golden op dat vlak. Zo kan niet ontkend worden dat de gemeenteraad werd geconfronteerd met een groot aantal overkoepelende organen en regels die zijn speelruimte danig beperkten. Het stadsbestuur van Brussel erfde van zijn voorgangers een rijk artistiek landschap, dat juist door haar geschiedenis ook een veelvormig en daardoor ingewikkeld statuut had. Ze werd geconfronteerd met een veelheid van elkaar soms overlappende openbare actoren op nationaal vlak – de staat, de koning, semi-private instellingen (de Kerk, vrijmetselaarsloges⁹ en politieke partijen), grote openbare instellingen, particuliere belangengroepen, beroepsverenigingen – en op gemeentelijk vlak: de raad (wetgevende macht), het college (uitvoerende macht) en het ambtelijk apparaat.

Daarnaast participeerden ook een hele waaier aan particulieren, wat voor het Brusselse stadsbestuur schijnbaar zelden een probleem was. Zo kon bijvoorbeeld de Brusselse burgemeester in 1853, bij de feestelijkheden naar aanleiding van het huwelijk van de hertog van Brabant, rekenen op de medewerking van de Nationale Bank, de Société Générale, de Bank van België, de kruideniers, de notarissen, de herbergiers, de pers, de hoteliers, en de hertog van Arenberg en de Prins de Ligne die, allen tezamen, 15.162 Belgische frank op tafel legden. Dat was ongeveer zeven keer het jaarloon van een professor aan de Academie.

Met de nationale overheid daarentegen botste de raad des te meer. De voortdurende conflicten over politieke autonomie golden ook op cultureel vlak.¹⁰ De eerste instelling die daaronder te lijden had, was de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. In 1836 besloot het stadsbestuur de instelling te reorganiseren, met het doel haar op voet van gelijkheid te brengen met haar grote rivaal, de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen. Om dat te kunnen doen vroeg de stad subsidie aan de staat. Deze stemde toe op voorwaarde dat de reorganisatie, de reglementen, de statuten en de benoeming van het personeel onderworpen zou worden aan zijn goedkeuring. Het stadsbestuur weigerde een dergelijke inmenging en de zaak werd een twistappel tussen de twee beleidsniveaus tot in 1845-1846. De oprichting van standbeelden leidde soms eveneens tot heftige spanningen. Meestal ging het initiatief uit van de minister van Binnenlandse Zaken, die het vervolgens opdroeg aan de stad. Dat had een krachtmeting tussen de twee overheden tot gevolg over de plaats van het monument, meestal opgelegd door de minister, en over de financiële inbreng van de stad voor de plaatsing en het voetstuk.

Maar ook tussen het college en de gemeenteraad traden steeds vaker bevoegdheidsconflicten op. Lang beheerde het college de zaken en deed het slechts beroep op de gemeenteraad voor de goedkeuring van de begrotingen. In het geval van publieke werken en monumenten, was het de schepen voor Openbare Werken, soms samen met die van Openbaar Onderwijs en van Schone Kunsten, die de architect of kunstenaar koos en op de uitvoering van het plan toezicht hield. Hij bracht vervolgens verslag uit aan de gemeenteraad die in de meeste gevallen haar instemming gaf. Het college steunde

⁹ Ch. Loir en J. Lemaire, *Franc-maçonnerie et beaux-arts* (Brussel 2007).

¹⁰ L. Ranieri, 'Een liberale stad: Brussel', in: A. Verhulst en H. Hasquin (red.), *Het liberalisme in België: tweehonderd jaar geschiedenis* (Brussel 1989) 295-306 en E. Witte, 'L'élection communale du 31 mai 1838 à Bruxelles: la capitale et le gouvernement en conflit', *Cahiers bruxellois*, 12:3-4 (1968) 216-280.

op de Gemeentewet van 1836 die, in artikel 90, bepaalde dat het college belast was met de leiding over de gemeentewerken en met de goedkeuring van de bouwplannen van particulieren, zowel voor de grote als de kleine openbare wegen. Pas in 1894 klaagde de gemeenteraad voor het eerst dat hij enkel kon bevestigen wat het college beslist had inzake bouwplannen. De toenmalige burgemeester Karel Buls¹¹ antwoordde onmiddellijk dat hij het recht aan zijn zijde had en dat het de taak van het college was de stad te besturen. Daarmee was de zaak afgedaan.¹²

Voor de straatnaamgeving, een interessante materie omdat het veel zegt over de manier waarop elites hun territorium markeerden, is de praktijk echter anders. Tot in 1883 besliste het college over de namen van nieuwe of te hernoemen straten. Het was gebruikelijk dat de eigenaar die terrein afstond voor de aanleg van een openbare weg, er ook een naam aan gaf. Een raadslid bepleitte dat het beter zou zijn 'de namen van onze straten en pleinen te ontleen aan herinneringen uit het verleden of aan interessante verwijzingen naar het heden, dan aan abstracties als gehoorzaamheid, werkzaamheid, enz.'¹³ In 1883 barstte een levendige discussie los in de raad over de vraag wie ter zake het laatste woord had. Er werd een compromis gesloten en voortaan mocht de gemeenteraad daarover voorstellen doen en moest er gestemd worden over de nieuwe straatnamen. Vanaf toen konden particulieren, zoals beroepsverenigingen van handelaars en politieke partijen, namen van personen voordragen die zo gehuldigd konden worden.

Daarnaast raakte de manier waarop de bestuurders van de stad hun zeggenschap interpreteerden aan de kwestie van de delegering van macht. Een duidelijk voorbeeld van de terughoudendheid van raadsleden om hun macht uit handen te geven was het grote debat waartoe de reorganisatie van de Academie aanleiding gaf in 1862. Het kwam toen tot een confrontatie tussen de voorstanders van een charismatische directeur, gekozen door het college, en de voorstanders van een bestuursraad waarin zowel raadsleden als professoren zitting hadden en waaraan externe deskundigen werden toegevoegd. Sommige voorstanders van één directeur weerhielden zich er niet van militaire beeldspraken te gebruiken. Adolphe Hochstein, directeur van de Posterijen, sprak in heftige bewoordingen: 'Ik besluit met de absolute noodzaak van een *doctrine* die door één enkele directeur belichaamd wordt, die permanent het hoger gezag uitmaakt, die tot leidraad en gids dient voor de verschillende onderwijstakken in de academie, zoals de oppergeneraal van een leger die de generaals van de cavalerie, de artillerie en de genie, met al de legeronderdelen die zij aanvoeren, coördineert en in dezelfde richting doet marcheren. Zou de overwinning mogelijk zijn met een militair gezag dat uiteenvalt in een comité, ook al zitten daar de meest bevoegde personen in?'¹⁴ De politieke inzet ontging niet aan één van de belangrijkste verdedigers van het commissiesysteem, Jean-François Tielemans, eerste voorzitter van het Hof van Beroep: 'Zij die de commissies afwijzen en kleineren, realiseren zich niet dat de representatieve regering zelf een regering bij commissie is. [...] Ik blijf ervan overtuigd dat één enkele, permanente directeur op twee manieren een gevaar betekent: hij houdt door zijn druk op de professoren vooruitgang

11 Zijn voornaam is eigenlijk Charles, maar wegens zijn inzet voor Vlaams toneel en onderwijs hebben de Vlamingen hem Karel gedoopt.

12 Protest van Richald, Martiny, Heyvaert en Vandendorpe, *Gemeentebulletin* (*Bulletin communal*, verder afgekort als *B.C.*), 6 augustus 1894, 86-89.

13 Interventie van Vrederechter Jean-Adolphe Hippolithe Durant, *B.C.*, 10 april 1875, 206.

14 *B.C.*, 15 februari 1862, 60.

tegen, en hij belemmert de vrije ontwikkeling van de leerlingen.’¹⁵ De polemiekt toont aan dat de volksvertegenwoordigers bewust waren van het rechtstreekse verband tussen de wijze waarop zij de artistieke instellingen bestuurden en de artistieke productie. Hun publiek ingrijpen was echter evenzeer afhankelijk van de manier waarop ze zich hun eigen functie voorstelden.

De representatie: voor wie waren de openbare diensten bestemd?

Dit vraagstuk bleef de gehele negentiende eeuw in de lucht hangen. Inderdaad onderschreven alle voorstanders van de vertegenwoordigende democratie de soevereiniteit van het volk. Maar de meningen liepen uiteen over de aard van deze vertegenwoordiging. Moesten de verkozenen ‘identiek’ zijn aan de burgers en dus de verschillende klassen van het sociaal bestel representeren, alsook de verschillende lokale belangen van degenen die zij bestuurden? Of dienden ze daar boven uit te stijgen en hogere idealen en doelstellingen te verdedigen – daarmee bewijzend dat zij niet door cliëntelisme en kortetermijndenken werden gedreven? Geobsedeerd door dat dilemma beriepen de volksvertegenwoordigers zich nu eens op de kiezers, dan weer op de belastingbetalers, de producenten, of op hogere belangen als het vaderland, de kunst en de uitstraling van de stad.

Hoe meer een cultureel goed aan iedereen ten goede kwam, hoe minder aan de legitimiteit werd getwijfeld. Daarom toonde het gemeentebestuur zich bijzonder gul wanneer het ging over feesten die een volks karakter heetten te hebben. Deze feesten boden de mogelijkheid om sociale banden aan te halen en de verhoudingen tussen bestuurders en burgers vorm te geven.¹⁶ Sporadisch werd er geklaagd dat ze losbandigheid in de hand werkten, maar het principe werd nooit ter discussie gesteld. Het kunstzinnig karakter was nochtans zeer relatief. Uiteraard werden er naar aanleiding van de Septemberfeesten (de herdenking van de onafhankelijkheid van België) prijzen en medailles uitgereikt aan kunstenaars. Er was een optreden van het orkest van de stad, de *Grande Harmonie*, de academies en de musea waren open voor het publiek en er werden gratis voorstellingen in de twee stadstheaters, het *Théâtre royal du Parc* en de Muntschouwburg, georganiseerd. Deze initiatieven stelden in financieel opzicht echter niet veel voor vergeleken met de middelen die ingezet werden voor schutterswedstrijden, feestverlichtingen, bals, brooduitdelingen, parades en praalwagens. Het was tekenend dat een raadslid in 1890 klaagde over het feit dat naar aanleiding van de nationale feesten ter ere van het 25-jarig koningschap van Leopold II, slechts tweeduizend frank toegekend werd aan de *Cercle artistique et littéraire*, op een beschikbaar bedrag van 175.000 frank in totaal. Hij betreurde dat niets ‘tot doel had de artistieke, literaire en wetenschappelijke bewegingen te vereren, die sinds zestig jaar in België zulke mooie resultaten bereikt heeft en die van zoveel levenskracht getuigt in de natie’.¹⁷

15 Tussenkoms van de eerste voorzitter van het Hof van Beroep Jean-François Tielemans, *B.C.*, 1 maart 1862, 157-158.

16 Over de algemene problematiek zie: A. Corbin, N. G  r  me en D. Tartokowsky (red.), *Les usages politiques des fêtes aux XIXe et XXe siècles* (Parijs 1994). Over België zie: M. Beyen, ‘F  conder l’avenir par le passé. La politique comm  morative de l’  tat belge pendant les années jubilaires 1880, 1905 et 1930’, in: Kurgan-Van Henteryk en Montens, *L’argent des arts*, 73-88; J. Janssens, ‘Ieder zijn eigen verleden. De nationale feesten en de cultus van Septemberdagen van 1830 (1830-1914)’, *Volkskunde*, 104 (2003) 105-142; Idem, *De helden van 1830. Feiten en mythes* (Antwerpen-Amsterdam 2005).

17 Tussenkoms van Auguste Vauthier, gemeente-ontvanger, *B.C.*, 20 juli 1890, 609.

Hoewel deze kwestie slechts in bedekte termen naar voren kwam, hadden raadsleden een reële angst dat deze feesten bepaalde sociale klassen uitsloten. Zo was in 1880, naar aanleiding van de grote feestelijkheden in het kader van vijftig jaar onafhankelijkheid van België, burgemeester Karel Buls bezorgd omdat het parcours van de paardenstoet niet door de meer volkse benedenstad liep.¹⁸ Het discours over de verzoening van sociale klassen, dat ten grondslag lag aan de organisatie van de festiviteiten, kon de sociale drempels slecht verbergen. Sommigen deden daarover hun beklag. Zo waren er raadsleden die de organisatoren van schietwedstrijden, een traditionele sport van de burgerij die georganiseerd werd in herbergen, verweten hun activiteiten niet open te stellen voor het brede publiek. De progressieve advocaat Jules-Théodore Bartels stelde zich de vraag waarom een subsidie van 5000 frank toegekend werd aan het bal van de *Cercle littéraire et artistique* waar het publiek 'waarschijnlijk geen toegang zal krijgen, omdat de entreeprijs acht frank is'. Uiteindelijk kwamen ze tot een overeenstemming, onder meer met het argument dat de uitgaven gerechtvaardigd waren omdat er grote aantallen vreemdelingen op de feestelijkheden af zouden komen. Ook het geloof in de samenhang die door de feesten bevorderd zou worden was niet afwezig. Désiré Kaieman, raadsheer bij het Hof van Beroep, droomde luidop: 'wanneer het gaat over de viering van feesten die ons de nationale triomfen doen herinneren, is het gepast dat iedere, of toch minstens het grootst mogelijke aantal burgers uitgenodigd wordt om er aan deel te nemen. Dat hadden de oude Grieken en Romeinen, onze leermeesters in alles, goed begrepen: hun feesten hadden plaats in immense circussen waar heel het volk plaats kon nemen. Misschien zullen wij ooit eens hun voorbeeld volgen'.¹⁹

Waarschijnlijk ter compensatie voor de verwaarlozing van de volksklassen in de uitgaven voorzien voor 'vermakelijkheden', wilden meerdere raadsleden de kermissen opnieuw invoeren. Na lang verboden te zijn geweest binnen de stadsmuren, wegens de terugkerende veiligheids- en hygiëneproblemen, begon men in de jaren 1880 weer te spreken over hun herinvoering. De voorstanders benadrukten dat ze hoe dan ook plaatsvonden in de voorsteden en in de andere Belgische en Europese steden en dat ze voor de handel geen concurrentie, maar juist een stimulans waren. Voor Pierre-Joseph Dustin vormden ze daarenboven een ontspanning voor het volk, dat er in bepaalde gevallen iets van kon opsteken: 'Sommige van deze spektakels zijn zeker geen eerste keuze, maar andere zijn zeer interessant voor het publiek dat niet naar het theater kan gaan. Zo zijn er bijvoorbeeld die op een vulgaire maar praktische manier de vooruitgang van de wetenschap kenbaar maken, [...] die het volk opleiden door duikerpakken te tonen, reproducties van onze kolenmijnen, uitvindingen door de moderne wetenschap. Twee jaar geleden werden in een barak alle marteltuigen van de Inquisitie getoond'.²⁰

Maar de kunst die het meest op goedkeuring kon rekenen was de beeldhouwkunst. Beroemde persoonlijkheden, meestal uit de burgerij, werden zichtbaar voor iedereen uitgebeeld en nodigden uit tot een identificatieproces. In alle landen met representatieve democratieën werden deze beelden door de liberale burgerij in de openbare ruimte opgesteld.²¹ Zoals bankier Jonathan-Raphaël Bischoffsheim in de raad zei: 'Ik geloof

18 B.C., 12 juli 1880, 8-9.

19 B.C., 4 augustus 1851, 86.

20 B.C., 10 juli 1882, 57.

21 P. Derom (red.), *Les sculptures de Bruxelles* (Brussel/Antwerpen 2000).



Afbeelding 1: *François Anneessens, door Thomas Vinçotte, 1889 (privé verzameling).*

niet dat wij zouden moeten stilstaan bij de kwestie van het geld. Als we het eens zijn dat de stad haar geld niet nutteloos moet uitgeven, zijn we het ook eens, denk ik, dat er bij de productie van kunstwerken niet op een frank mag gekeken worden. Wij moeten ons dus geen zorgen maken over de middelen die nodig zijn'.²² Sommige historici spreken, refererend aan de beelden, van 'leermeesters' in steen en brons. Maar gaat het niet eerder over de verpersoonlijking van politieke vertegenwoordigers? In elk geval werd pas in 1894 de legitimiteit van deze praktijk voor het eerst in twijfel getrokken. De advocaat Emile Martiny – zestien jaar jonger dan de burgemeester in functie Karel Buls – merkte bij de oprichting van een monument voor burgemeester Jules Anspach op: 'wij zouden moeten beslissen een einde te maken aan het systeem dat altijd openbare monumenten opricht ter ere van onze overleden medeburgers. Er zijn nog andere middelen om hun herinnering te eren'. Karel Buls antwoordde daarop: 'Ik kan die zienswijze niet delen. Er zijn omstandigheden waarin een monument passend is om de herinnering te eren aan een man die diensten bewezen heeft aan de gemeente of aan het land. Zonder mee te rekenen dat als het systeem van M. Martiny zou gelden, onze kunstenaars, waarvan het talent ook het vaderland eert, niet meer de gelegenheid zouden hebben om hun begaafdheid te ontplooien'.²³

De representatieve democratie moest echter demonstreren dat ze zich bezighield met bepaalde sociale groepen. Verontrust over het revolutionair potentieel van de massa's, overheerste de kwestie van de vertegenwoordiging van de werkende klassen de gehele negentiende eeuw. Minstens drie initiatieven waren rechtstreeks op dit deel

²² B.C., 25 juni 1859, 36.

²³ B.C., 3 december 1894, 706.

van de bevolking gericht: volksbibliotheken, zangscholen en orkesten en scholen voor volksmuziek.

De eerste volksbibliotheken werden opgericht in 1847 met schenkingen van boeken en geld door particulieren en het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Ze waren gelieerd aan lagere scholen en waren bedoeld voor arbeiders met een aanbeveling van een onderwijzer of van hun chef. In de jaren 1860 werden ze, ondanks een nijpend gebrek aan subsidies, het zenuwcentrum van progressief liberale activisten die er conferenties en cursussen organiseerden.²⁴ Het ledenaantal groeide van ongeveer driehonderd in de beginjaren, tot bijna achtduizend in 1873 (voor het 6/7de deel mannen). In de jaren 1880 nam het aantal bibliotheken toe tot elke school er een had. In 1888-1889 telden ze samen 38.665 leden.

De eerste zangschool opende waarschijnlijk haar deuren in 1852, het jaar waarop ze voor het eerst in de begroting werd opgenomen. Ze was gelieerd aan het atheneum en stond open voor arbeiders en leerjongens die hun werkboekje op zak hadden. In 1861 telde ze honderdvijftig leerlingen. Een twintigtal jaren later beschikte elke gemeenteschool over een zangschool.

De eerste volksconcerten voor klassieke muziek dateren uit 1866 en werden gevormd door tachtig uitvoerders 'gekozen tot de elite van onze muzikanten'. Er werd ondermeer een podium geboden aan de 'Jonge Belgische school', bestaande uit de componisten François-Joseph Fétis, Étienne Soubre, Édouard Lassen, Peter Benoît, Adolphe Samuel, Auguste Dupont en Gustave Huberti. Per concert werden duizend tot twaalfhonderd gratis toegangsbiljetten uitgedeeld aan leerlingen van het volwassenenonderwijs, aan soldaten en onderofficieren van het garnizoen, maar ook aan industriebazen, voor hun meest verdienstelijke arbeiders. In 1877 werden zo 12.186 biljetten uitgereikt. Anders dan bij de volksbibliotheken en de samenzang moet echter worden vastgesteld dat niet alle raadsleden deze volksconcerten aanmoedigden. Zo stelde de vrederechter Jean-Adolphe Durant: 'de bevolking van Brussel heeft al te vaak de gelegenheid om het werk en het huisgezin te verlaten. Er moet eerder gedacht worden aan de verheffing van het moreel peil van de arbeiders'. Ook burgemeester Jules Anspach dacht dat het wenselijker zou zijn 'het aantal leeszaal en volksbibliotheken te vermenigvuldigen.'²⁵

De onenigheid was veel scherper wanneer het ging over de subsidiëring van artistieke initiatieven die duidelijk een minderheid van de burgers dienden. Net zoals vandaag stonden de raadsleden van toen voor een fundamentele vraag. Moest de overheid voor de grote meerderheid de drempel verlagen tot culturele diensten waar ze gewoonlijk toch al gebruik van maakten, daarmee instellingen ondersteunend die de steun niet nodig hadden? Of moest zij culturele minderheden, lagere klassen en werken met hogere esthetische en materiële eisen subsidiëren? Gesteld voor die vraag ging welwillende aandacht van de raadsleden in het negentiende-eeuwse Brussel uit naar het Vlaams theater. Behalve dat ze 'gezelschappen [...] gerekruteerd uit de rangen van het volk' op de planken bracht en daar 'de vooruitgang en elementen van beschaving doen door-

²⁴ L. Bruno, *Les bibliothèques publiques en Belgique (1860-1914). L'action de la Ligue de l'enseignement et le réseau de la Ville de Bruxelles* (Luik 1990).

²⁵ B.C., 24 oktober 1877, 528.

dringen',²⁶ bood ze een alternatief voor het Franstalig theater, dat verweten werd zich teveel op Frankrijk te richten. In dat opzicht was ze het mooist denkbare uithangbord van de Belgische identiteit.²⁷ Als sommigen zich sporadisch opwonden over het gebrek aan ondersteuning van het Franstalig toneel, dat zoveel meer publiek trok, antwoordde de meerderheid in de gemeenteraad dat het Vlaams theater gesubsidieerd werd omdat het zich richtte tot een kansarm publiek.²⁸

Dat was echter niet het geval bij de Koninklijke Muntschouwburg.²⁹ Zoals advocaat Jules-Théodore Bartels zei: 'het genot van het spektakel is niet het genot van iedereen, terwijl de kosten ervan wel door iedereen gedragen worden'.³⁰ De ondersteuning van deze instelling was problematischer omdat ze in financieel opzicht een bodemloze put was. Om deze lasten te rechtvaardigen verwezen de raadsleden steeds weer opnieuw naar de culturele uitstraling en naar de toeristische aantrekkingskracht die van de voorstellingen uitgingen. Minder vaak werd gesteld dat ook arbeiders van de luxe-industrie profiteerden. Deze argumentatie gold ook voor de stadsverfraaiingsprojecten. In zijn verdediging van de uitgaven voor een bas-reliëf in het timpaan van de Munt, pleitte advocaat en publicist Auguste Blaes, schepen van Openbare Werken: 'Laat ons niet vergeten dat Brussel een stad van luxe is; dat de stad vooral leeft door de luxe. [...] Het geld dat besteed wordt aan verbeteringen, aan verfraaiingen, is geld dat geplaatst wordt tegen een hoge interest; het is de vreemdeling die deze interessen betaalt. Ontneem Brussel zijn monumenten, en je verarmt het, en je raakt de arbeidersklasse meer dan om het even wie, want zij heeft het moeilijker dan wie dan ook om zo een verlies te dragen'.³¹

De aanmoediging van kunstenaars bleef lang beperkt tot deze visie en tot de toekenning van reisbeurzen. De rechtstreekse steun om hun arbeidsvoorwaarden te verbeteren was een idee dat op dezelfde tegenstand stuitte als elk ander ingrijpen in de arbeidswetgeving: 'het systeem van tussenkomst op alle vlakken is gevaarlijk en tegengesteld aan de ware beginselen'.³² In 1884 stelde de schepen van Openbaar Onderwijs en Schone Kunsten voor om de concessiehouder van de Munt een minimumloon voor muzikanten op te leggen. Zijn idee werd met kracht verworpen. Het zou een aanslag betekenen op de vrijheid van ondernemen. Daarentegen werd wel meer en meer aandacht besteed aan het opleiden van kunstenaars en arbeiders die in de toegepaste kunsten werkten. Het belangrijkste initiatief op dat vlak kwam van Karel Buls, die in 1884 de Academie volledig reorganiseerde om er een school voor decoratieve kunst aan toe te voegen. In het verlengde van dit beleid vroeg Pierre Joseph Godefroy, een industrieel in luxe meubels, in 1890 om de afschaffing van het jaarlijks schoolgeld van de Academie, die hij 'de school van het volk' noemde. Hij pleitte ervoor hetzelfde principe toe te passen dat in alle andere Belgische steden (behalve Nijvel) en in Parijs werd gehanteerd. Het verzoek

26 Interventie van Goffin, *B.C.*, 19 mei 1890, 544.

27 E. Grosjean-Gubin, 'Le théâtre flamand à Bruxelles (1860-1880)', *Cahiers bruxellois*, 10:1 (1965) 235-245.

28 C. Vanderpelen-Diagre, *Le Théâtre royal du Parc. Histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)* (Brussel 2008) 85-93.

29 Voor een meer diepgaande analyse over de relaties tussen deze instelling en de gemeentelijke administratie zie R. van der Hoeven, *La Monnaie au XIX siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique, 1830-1914* (Brussel 2000).

30 *B.C.*, 27 januari 1855, 68.

31 *B.C.*, 25 oktober 1851, 418-421.

32 Tussenkomst van André-Napoléon Fontainas, *B.C.*, 5 maart 1859, 71.

werd echter verworpen omdat dan ook andere scholen als het atheneum en de Industrieschool gratis zouden moeten zijn.³³ In die tijd kon daarvan geen sprake zijn. De voorkeur ging uit naar een systeem van beurzen voor de meest getalenteerde leerlingen.

Al met al leidde de kwestie van de brede toegankelijkheid tot de kunst nooit tot echte initiatieven. Het was zeker zo dat het probleem op de agenda bleef staan sinds de instelling van de liberale staat, voor wie de kunst zowel een middel was tot morele verheffing via het onderwijs als tot sociale samenhang en patriotisme. Toch werd er maar één initiatief genomen dat de toegankelijkheid echt, en zelfs dan beperkt, verruimde. In 1864 werd besloten gratis plaatsen voor de Munt uit te delen aan arbeiders die gedecoreerd waren met de medaille van de arbeid; aan hen die een onderscheiding kregen voor 'dadend van moed en toewijding'; aan arbeiders die prijzen hadden gekregen voor 'orde, netheid en moraal' en tenslotte aan leerlingen uit het volwassenenonderwijs ouder dan zestien jaar die zich onderscheidden hadden door hun 'ijver en volharding'.³⁴

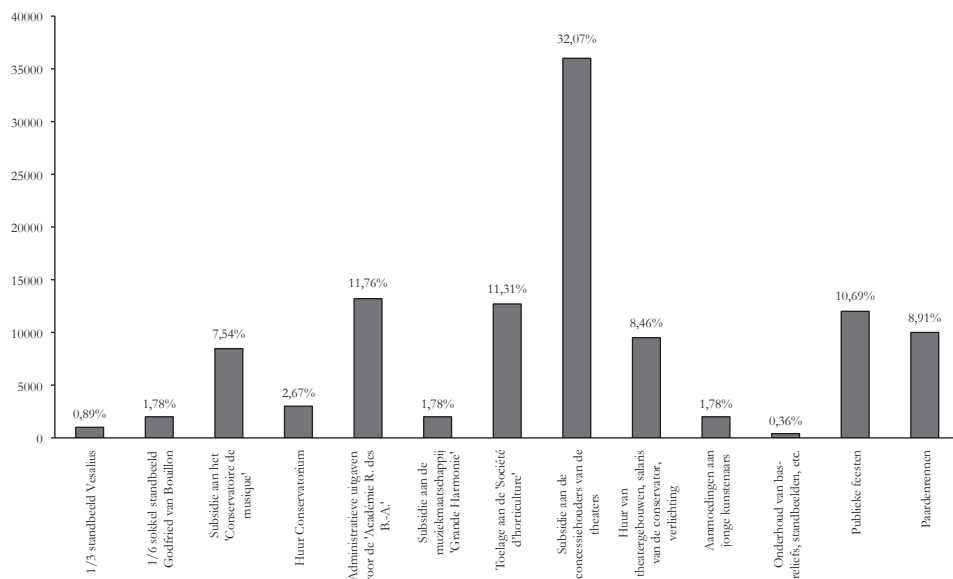
De verkiezing van socialisten in de gemeenteraad in het laatste decennium van de negentiende eeuw betekende geen breuk met de paternalistische politiek. In 1896, na de invoering van het algemeen meervoudig stemrecht van 1893, traden er twaalf socialist toe. De meesten volgden het voorbeeld van Désiré Vandendorpe, een arbeider typograaf die al een tiental jaren een geïsoleerde positie bekleedde in de raad. Zijn politiek richtte zich vooral op de verbetering van de arbeids- en woonvoorwaarden voor arbeiders en op de vermindering van uitgaven die volgens hem overbodige luxe waren, te beginnen met paardenrennen. Over vraagstukken met betrekking tot kunst nam hij nooit het woord. De advocaat en kunstliefhebber Max Hallet, tevens promotor van het Volkshuis hield zich daarentegen wel intensief met dit domein bezig. Het was zijn doel artistieke instellingen als de Munt beter toegankelijk te maken door bijvoorbeeld op bepaalde dagen van de week gratis plaatsen te voorzien voor arbeiders. Voor de liberale schepen van Openbaar Onderwijs en Schone Kunsten Léon Lepage was een dergelijke maatregel onvoorstelbaar, en hij verwees daarbij naar het *panem et circenses* van het decadente Rome. 'Ik denk dat er tot de arbeider een andere taal gesproken moet worden; het is belangrijk hem te zeggen dat de wet van onze democratie de arbeid is, en dat het uit de arbeid alleen is dat hij het nodige moet verwachten om te voorzien in zijn behoeften en in zijn vermaak. De enige plicht van een openbaar bestuur ter zake is dat het de ontspanning van een verheven niveau toegankelijk moet maken voor het volk en dat het voor bepaalde plaatsen prijzen moet bepalen die laag genoeg zijn om voor iedereen betaalbaar te zijn. Dat is niet het gratis spektakel; het is de theorie van de inspanning, een begrip van de menselijke verantwoordelijkheid dat zoveel grootser is, die wil dat men aan de arbeider zegt: men moet werken om zich de ontspanning te verschaffen die men wenst'.³⁵

Opvallend genoeg werd het voorstel van Hallet met enthousiasme gesteund door baron Prosper de Haulleville, een doctrinair katholieke publicist. Terwijl Hallet gratis theater voorstond om redenen van rechtvaardigheid, bekommerde Haulleville zich over morele kwesties. Hij wilde gratis theater invoeren als wapen in de strijd tegen het immorele theater. Zo zien we een gemeenschappelijk project dat verdedigd werd om

33 B.C., 15 december, 828-839.

34 Verslag over de staat van de Administratie, B.C., 3 oktober 1864.

35 B.C., 20 december 1897, 1360.



Grafiek 1: Stedelijke uitgaven voor schone kunsten en vermakelijkheden 1845.

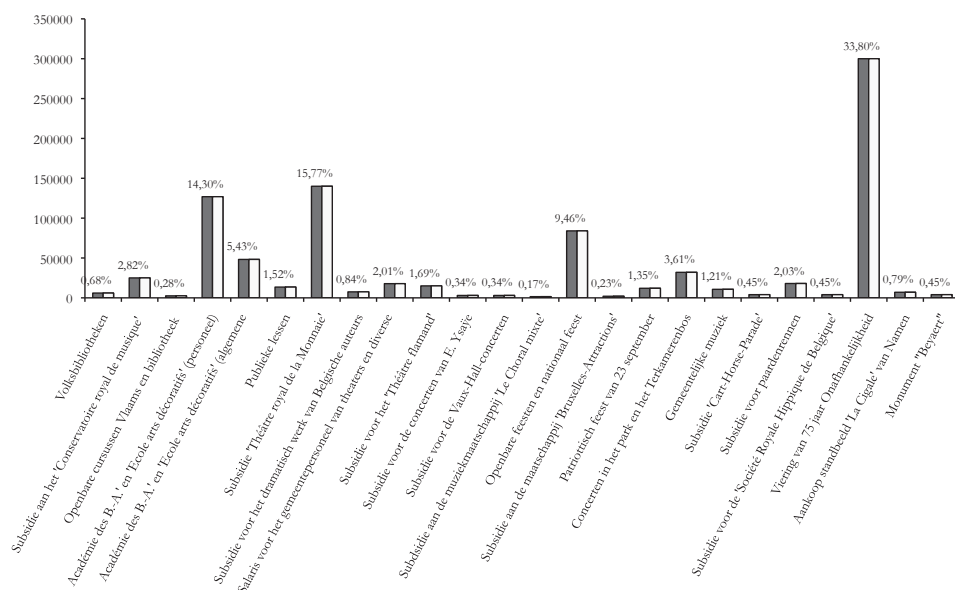
uiteenlopende redenen. Beide mannen waren actief in partijen die de ambitie hadden de massa te vertegenwoordigen door hun organisatiestructuur en hun discours aan te passen aan de verschillende sociale lagen waartoe zij zich richtten; in tegenstelling tot de liberale traditie die hen van bovenaf wilde verheffen.³⁶

Ondanks de indruk die de politieke debatten zouden kunnen achterlaten, tonen de cijfers duidelijk aan dat de instellingen en organisaties die de burgerij bezocht onveranderlijk bevoordeeld bleven boven volksprojecten. Zelfs toen meerdere volksvertegenwoordigers het belang van de openbare bibliotheken benadrukten, had dat slechts een zeer kleine weerslag op de financiën. Hoewel zeker een verspreiding van de subsidies waar te nemen is, bleven de Munt en de openbare feesten het leeuwendeel van de gelden opstrijken. De versnippering verbergt soms duidelijke voorkeuren, denk maar aan de subsidies voor paardenkoersen die in 1905 toegekend werden aan drie verschillende maatschappijen: het ging om een totaal van twee procent van de begroting, zes maal meer dan het bedrag besteed aan openbare bibliotheken (grafieken 1 en 2).

Welke overwegingen speelden een rol?

Hoe rechtvaardigden de volksvertegenwoordigers de keuzes die gemaakt werden in het politieke domein van de kunst? Duidelijk blijkt dat ze niet wisten of ze slechts bestuurders waren dan wel zich ook een expertise in de kunst konden aanmatigen als uiting van hun persoonlijke ontwikkeling en van hun vermogen om tot een onderbouwde visie te komen. Voor velen waren die bevoegdheden onverzoenbaar. Zo ver-

³⁶ Over de evolutie van deze politieke cultuur, zie: J. Deferme, *Uit de ketens van de vrijheid. Het debat over de sociale politiek in België (1886-1914)* (Leuven, 2007).



Grafiek 2: Stedelijke uitgaven voor schone kunsten en vermakelijkheden 1905.

klaarde raadslid Victor Walter: 'De kunst in zijn meest brede betekenis, daarvan ben ik een even grote voorstander als om het even wie; dat is zelfs een beetje mijn stokpaardje. Maar vanuit een administratief en vooral ook een financieel standpunt moet men vaak het zwijgen opleggen aan artistieke of dichterlijke voorkeuren'.³⁷

Hoe kon men een 'democratische' keuze maken als het over een kunstwerk ging? In 1861 kwam de doctrinaire advocaat Auguste Orts met het idee – geïnspireerd door voorbeelden uit het buitenland – om op de plaats waar het object definitief zou moeten komen een goedkoop demonstratiemodel van het uit te voeren werk tentoon te stellen. Het publiek zou dan met kennis van zaken een mening kunnen geven. Het voorstel werd echter niet aangenomen wegens de extra kosten en zou, voor zover bekend, nadien nooit meer hernomen worden. Ook het uitschrijven van een competitie werd niet of maar zeer zelden toegepast. Burgemeester Charles de Brouckère rechtvaardigde dat als volgt: 'Ervaren kunstenaars, met een gevestigde reputatie, nemen nooit deel aan wedstrijden. Zij willen dit soort proeven niet ondergaan'. Bovendien, zo betreurde hij, 'zijn er in een wedstrijd geen verbeteringen mogelijk, je moet het ontwerp nemen zoals het voorgesteld wordt'.³⁸ Dat argument zou in de volgende decennia regelmatig aangehaald worden.

Vaak werd het dossier bemoeilijkt door de aard van de objecten waarover een uitspraak moest worden gedaan. Een extreem voorbeeld daarvan was het theater, een instelling die werd beheerd door 'ondernemers' uit de entertainmentindustrie, die veel geld konden verdienen met optredens en die belastingplichtig waren aan handelsrechtbank. Zij verschaften werk aan kunstenaars die veelal afkomstig waren uit de volks-

³⁷ B.C., 27 januari 1855, 72.

³⁸ B.C., 27 januari 1855, 71.

klassen en lieten goederen produceren voor vaak welgestelde toeschouwers die fors betaalden voor een kunstwerk waarvan de waarde per definitie moeilijk te schatten was. De subsidie aan de Munt werd lang niet ter discussie gesteld, hoewel zij in tegenspraak was met de ‘echte beginselen’. Het was een noodzakelijk kwaad. De opera was een onderdeel van de identiteit van de stad en van haar prestige bij de buitenlanders. In 1860 antwoordde schepen François de Vadder aan tegenstanders van subsidiëring: ‘Wie zal het theater betalen, als wij het niet doen? Uit de cijfers medegedeeld in de afdeling blijkt dat het *Grand-Théâtre* niet zonder subsidiëring kan. Wanneer u de subsidie aan het theater intrekt, moet u omwille van de logica ook de subsidies afschaffen aan de schone kunsten, aan het conservatorium, aan onze zangschool, aan de *Grande-Harmonie* en ik zou er zelfs aan toevoegen, aan de universiteit’.³⁹

De subsidiëring werd vooral scherp bekritiseerd in de jaren 1860, toen het economisch liberalisme dogmatischer was dan ooit. Uitgever Albert Lacroix, raadslid sinds 1860, stond dicht bij de intellectuele stroming rond het tijdschrift *L'Économiste belge*, aangevoerd door Gustave de Molinari. Volgens deze stroming moest de staat zich geheel onthouden van interventie, ook niet in het bedrijfsleven, op het onderwijs na. Lacroix was de eerste – en de laatste – die de raad confronteerde met contradicties in haar beleid. ‘Ofwel, legde hij uit, is het theater een onderwijsinstelling, een middel tot volksopvoeding. Die stelling kan verdedigd worden. Als dat de bedoeling is van het theater, aanvaard ik de tussenkomst van een openbaar bestuur [...]. Ofwel beperkt de toneelkunst zich tot ballet, opera en komische opera; zij is dan maar een plezier, een genot, een lust voor de geest of enkel voor het oog, een luxueuze voldoening. Waarom zou een overheid zich in dat geval tot taak stellen haar te subsidiëren? Maar als het waar is dat u het *Grand-Théâtre* beschouwt als een educatief instrument, zou u mij dan willen zeggen hoe het komt dat dit theater, dat als opdracht heeft te onderwijzen, alleen toegankelijk is voor een klein aantal bevoorrechten?’ De schepen van Openbaar Onderwijs en Schone Kunsten, de advocaat Jean-Michel Ghislain Funck antwoordde hem dat ‘het kunstzinnig gevoel een algemene behoefte is waaraan tegemoet gekomen moet worden; en dat men niet kan ontkennen dat, als het *Grand-Théâtre* aan zijn lot werd overgelaten, het zich niet zou kunnen handhaven op het huidige peil, dat het zou degenereren’.⁴⁰ Na deze discussie zou de subsidiëring niet meer ter discussie worden gesteld.

De cruciale vraag was hoe men de wetten van de markt kon respecteren in een zo weinig voorspelbare markt, die bovendien scheefgetrokken werd door subsidies aan de Munt. De bankier Bischoffsheim was optimistisch: ‘De bloei van het *Grand-Théâtre* verfijnt de smaak voor theater in het algemeen en verhoogt tegelijk de kwaliteit van de andere theaters’.⁴¹ In de jaren 1840 leidde de groei van het aantal zalen tot een groot aantal faillissementen. Om dit probleem te verhelpen, experimenteerde de stad met de benoeming van een gemeenschappelijke directie voor het *Théâtre royal des Galeries*, het *Théâtre royal du Parc* en de Munt. Het resultaat was rampzalig. De verschillende zalen voerden dezelfde stukken op, het Parktheater was meestal gesloten en het publiek werd ontevreden. Deze politiek van vallen en opstaan toont hoe moeilijk de raadsleden

39 B.C., 18 augustus 1860, 129.

40 B.C., 16 januari 1865, 34-35 en 47-48.

41 B.C., 18 augustus 1860, 178.



Afbeelding 2: Fontein Louis de Bouckèr door Henri Beyaert, 1866 (privé verzameling).

het hadden om het eigen karakter van cultuurgooderen, die niet beantwoorden aan dezelfde normen als gewone handelsgoederen, juist in te schatten.

Nog ingewikkelder werd het probleem wanneer de onderneming in kwestie winst maakte. Drie raadsleden – Vauthier, Janson et Lepage – stelden voor in 1887, tijdens de besprekingen over de organisatie en de subsidiëring van de Wereldtentoonstelling van Brussel in 1888, dat de winst teruggestort moest worden aan de stad. Schepen Émile de Mot stelde daarop de vraag: ‘Kunnen wij eigenlijk zeggen aan de maatschappij dat wij haar enkel subsidiëren op voorwaarde dat haar onderneming niet productief is? Ik denk dat wij weldoeners moeten zijn, en geen bankiers. [...] Wat zal er van het privé-initiatief worden, als u, de hoofdstad, in plaats van te subsidiëren voortaan geld zou lenen’.⁴² Beter kan het debat niet samengevat worden!

Toen de gemeenteraadsleden eenmaal tot hun rol van mecenas besloten hadden, moesten zij blijk geven van hun beoordelingsvermogen op artistiek vlak. De argumenten die ze gebruikten als het over architectuur en spektakelkunst ging, waren die van gebruikers van de kunst. Tijdens woelige debatten over de wederopbouw van de Munt in 1855, legde burgemeester De Brouckère uit: ‘Het kunstig gebouw waarin de voorstelling plaats vindt gaat mij niet aan. Ik heb de gewoonte naar de voorstelling zelf te gaan. Ik ga er al 25 jaar naar toe. Ik weet wat mij bevalt, en wat mijn buur bevalt. Ik weet beter wat geschikt is voor de zaal, voor de scène, dan een architect die niet gewoon is naar het theater te gaan’.⁴³

De esthetische argumenten die naar voren werden gebracht met betrekking tot

⁴² B.C., 1887, 381-383.

⁴³ B.C., 27 januari 1855, 71.

de beeldende kunst, in de eerste plaats de beeldhouwkunst, verwezen steevast naar regels van 'goede smaak'. De consensus binnen de machtselite was zo groot dat er daarover zelden discussie was. Hun waarden bevatten vooral ideeën over patriottisme, de geschiedenis van de zestiende eeuw, historisch besef, het individu en zijn of haar verdiensten. Helaas waren die principes niet noodzakelijkerwijs met elkaar in overeenstemming te brengen. Het patriottisme lag niet altijd in het verlengde van de 'historische waarheid'. Zo laaide een gedenkwaardige polemiek op over de plaatsing van een beeld van de graven van Egmont en Horne, op initiatief van de staat. Na historisch onderzoek, kwam burgemeester Charles de Brouckère tot het besluit dat deze twee symbolen van het verzet tegen de vreemde religieuze verdrukking niet zo voorbeeldig waren als hij wel zou willen. Na veel discussie, sloot de raad zich aan bij het pleidooi van Bischoffsheim: 'De monumenten worden niet gemaakt voor degenen die de geschiedenis bestuderen; zij hebben er geen behoefte aan; het is voor het volk, dat van de geschiedenis slechts weet hetgeen de monumenten hen erover leren'.⁴⁴

Daarnaast bleek het idee van een historische waarheid, behalve niet eenduidig, uitermate tijdsafhankelijk te zijn. Veel gebouwen bevatten lagen uit verschillende periodes en het was de vraag welke bevoorrecht diende te worden. In 1852, bijvoorbeeld, werd er een discussie gevoerd over de restauratie van een beeld van Karel van Lotharingen dat ooit door het brouwersgilde bovenop hun gildehuis op de Grote Markt was geplaatst. Terwijl de dienst publieke werken het gebouw waarheidsgetrouw wilde restaureren, stelde de dienst voor schone kunsten voor een beeld te plaatsen van de graaf van Egmont, daar deze een meer emblematische figuur in de geschiedenis van het land en van Brussel was. Evenzeer een twistpunt was de historische verantwoorde keuze voor een locatie voor beelden. Dat blijkt ondermeer bij het grote debat naar aanleiding van de locatie van het beeld van Egmont en Horne. Moest de wijk waar zij woonden voorrang krijgen, of die waar ze waren terechtgesteld? En in dat laatste geval, moest dan niet de terechtstelling uitgebeeld worden?⁴⁵

De discussies over de vorm en stijl van kunst verrieden soms achterliggende ideeën die verwezen naar de herkomst van de deelnemers zelf. Zo is bijvoorbeeld de opmerking van Bischoffsheim te verklaren, verontwaardigd over het plan van een beeld van Egmont en Horne: 'Beelden met twee personages zijn zeer moeilijk uit te voeren, en meestal is de indruk die zij geven afschuwelijk, vooral wanneer het over personages van dezelfde rang gaat. Kijk in Duitsland naar het monument opgericht ter ere van de drie uitvinders van de boekdrukkunst. Ik heb nooit iets gezien dat zo lelijk is als die drie beelden die even groot zijn, en die daar alle drie dezelfde rol spelen. Dat is zeer slecht'.⁴⁶ Uit deze overwegingen blijkt dat er een contradictie bestond binnen de liberale burgerij van de negentiende eeuw, tussen enerzijds het ideaal van toenadering tussen de sociale klassen en anderzijds de verering van grote persoonlijkheden. De symbolisering van de sociale orde en bestel kregen bij esthetische keuzes meestal de voorkeur boven ideeën van sociale verzoening. Het is tekenend, dat het deze concepten waren die door bepaalde raadsleden gebruikt werden in hun verzet tegen de herindeling van het plantsoen op de Kleine Zavel door architect Hendrik Beyaert, dat geopend werd in 1890. Het geheel

⁴⁴ B.C., 25 juni 1859, 300.

⁴⁵ B.C., 4 juni 1859, 246-259.

⁴⁶ B.C., 4 juni 1859, 251.



Afbeelding 3: De Kleine Zavel door Henri Beyaert, 1890 (privé verzameling).

zou uit tien standbeelden bestaan die, opgesteld rond de graven Egmont en Horne, beroemde persoonlijkheden voorstelden uit de politiek, de kunsten en de wetenschappen van de zestiende eeuw. Dit 'koor' werd omcirkeld door een omheining, bekroond met achtenveertig beeldjes die de Brusselse ambachten moesten representeren. Veel raadsleden voelden zich slecht bij dit pantheon van grote persoonlijkheden die getoond werden zonder enige hiërarchie. Zij wilden elk beeld van het andere onderscheiden, om de afstand – en vooral de hiërarchie – tussen de mensen te benadrukken (afbeelding 3).

De verkozen raadsleden gaven bovendien niet dezelfde definitie aan het begrip 'grote persoonlijkheid'. Zo speelde zich in 1870 een gepassioneerd debat af rond een standbeeld van de industrieel John Cockerill, geschonken aan de stad door een van zijn belangrijkste volgelingen, Rau. Het college zag in dat beeld de gelegenheid om de stad met weinig kosten te verfraaien. De radicale industrieel François Spinglard protesteerde echter tegen het eerbetoon aan een man die, volgens hem, op geen enkele manier een 'weldoener van de mensheid' was. De bankier Bishoffsheim deelde die bezwaren niet. Voor hem was 'Cockerill begonnen als eenvoudige 'werkmán' en is hij 'Cockerill' geworden. Zijn beeld, opgericht in een arbeiderswijk, zou een les en een aanmoediging zijn die zeer goede vruchten zou dragen voor de toekomst'.⁴⁷

Hoe dan ook, of het nu ging over beelden – met een uitzondering van standbeelden voor stadsbestuurders – of over architecturale monumenten, een sterke verankering in het verleden met expliciete historische verwijzingen was een *conditio sine qua non*.

⁴⁷ B.C., 2 mei 1870, 260-267. Zie over de context waarin het beeld opgericht is: J.-J. Heirwegh, 'Patrons pour l'éternité', in: S. Jaumain en K. Bertrams (red.), *Patrons, gens d'affaires et banquiers. Hommages à Ginette Kurgan-van Henteryk* (Brussel 2004) 430-452.

Het stedenbouwkundig beleid van burgemeester en estheet Karel Buls was in dat opzicht illustratief. Als historicus besteedde hij een belangrijk deel van zijn mandaat aan de restauratie van oude wijken en, vooral, gebouwen zoals het Broodhuis, de Zwarte Toren en de Grote Markt.⁴⁸ Meer eigentijdse gebouwen daarentegen vonden in zijn ogen weinig genade. Amper tien jaar na zijn beëdiging in 1880 werd zonder aarzeling het Edentheater afgebroken. De argumenten die Buls daarvoor gebruikte zijn verhelderend: 'u weet hoeveel belang ik er persoonlijk aan hecht om in Brussel alle interessante monumenten te bewaren die de hoofdstad bezit. Was het Eden een van die gebouwen geweest die hun adelbrieven ontleen aan de tijd, dan zou ik de eerste zijn om voor zijn behoud te stemmen. Ik herken de verdiensten van dit theater, dat zeer mooi en zeer elegant is; het werk van een talentvol architect. Het bewijs is, dat het nagebootst is in andere landen'.⁴⁹ Inderdaad, het was ontworpen door architect Wilhelm Kuhnen en gedecoreerd door Alban Chambon en het werd beschouwd als een van de mooiste variététheaters in Europa, bestemd om 'historisch' te worden.

Anderzijds waren de volksvertegenwoordigers zich bewust van de wispelturigheid van de geschiedenis. Daarom antwoordde één van hen, toen Karel Buls voorstelde kunstig gemaakte herdenkingplaten aan te brengen: 'de heersende opinies die elkaar zullen opvolgen, zullen onze stemming op uiteenlopende manieren interpreteren. Wij richten vandaag een monument op ter ere van de Geuzen, dat is zeer goed; maar zal een katholieke meerderheid later niet voor de oprichting van een monument kunnen stemmen om de herinnering levendig te houden aan het mirakel van de Salazarkapel, bijvoorbeeld? Wij moeten aan deze kunstvoorwerpen geen waarde hechten die zij niet verdienen'.⁵⁰

Aan het einde van de negentiende eeuw werden de historische beginselen die golden sinds 1830 voor het eerst in twijfel getrokken. Het is niet verbazend dat de kritiek van Max Hallet kwam. Hij betreurde namelijk dat het college, voor de Internationale Tentoonstelling van Brussel in 1897, koos voor de presentatie van een maquette voor een zoveelste restauratie: 'ik betreur dat de gekozen plannen bestaan uit de reconstructie van monumenten in de gotische stijl uit het begin van de zestiende eeuw. Mij dunkt dat wij reeds, terecht, genoeg geld uitgegeven hebben om de Grote Markt terug op te bouwen [...]; het zou beter geweest zijn iets moderns te doen'.⁵¹

Tot besluit

Alle studies over het cultuurbeleid op lokaal niveau tonen de grote tegenstelling tussen de omvang van de nagestreefde doelstellingen en de ontoereikendheid van de middelen die daartoe ter beschikking werden gesteld. Het onderzoek van de begrotingsuitgaven onderstreept dat het gebrek aan eigen fiscale middelen en de beperkte rekbaarheid van de begrotingen niet toelieten te verwezenlijken wat nochtans algemeen ondersteund werd: de noodzaak om aan de bevolking de middelen te verschaffen om zich te cultiveren, te vormen en zelfs te creëren.⁵² Meestal werden investeringen in het culturele

⁴⁸ M. Smets, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain* (Luik 1995).

⁴⁹ *B.C.*, 28 april 1880, 479.

⁵⁰ *B.C.*, 11 februari 1884, 127.

⁵¹ *B.C.*, 28 december, 1449.

⁵² J.-W. Lapierre, 'Contradictions et limites de la politique culturelle des pouvoirs locaux', in: R. Ledrut (red.), *Le Pouvoir local* (Parijs 1979) 276.

domein ondergebracht bij de buitengewone uitgaven, hetgeen uiting geeft aan de wens van de volksvertegenwoordigers om gemakkelijk in die kostenpost te kunnen snijden. Maar zoals we gezien hebben gebeurde dat zeer zelden. De autoriteiten waren zich bewust van het effect van bestuurlijk ingrijpen voor de legitimiteit en de organisatie van culturele productie. Niet alleen besteedden zij veel aandacht aan de vorming van kunstenaars, maar bovendien probeerden zij hen zoveel mogelijk te betrekken bij de opbouw van de moderne stad door beelden bij hen te bestellen. Dikwijls onderstreepten de bestuurders hun symbolische functie met nevenfuncties bij instellingen, die omgekeerd profiteerden van het gezag dat uitging van hun vooraanstaande leden. Denk bijvoorbeeld aan de pressiegroep *Bruxelles Attraction*, opgericht in 1886, die Karel Buls tot erevoorzitter koos.

De bestuurders oefenden hun verantwoordelijkheden als weldoener echter vooral uit op de manier van de prinsen van weleer, en ze waren niet geneigd op dat vlak te innoveren. De zogenaamde volkfeesten waren de enige initiatieven waarbij het stadsbestuur een cultureel project ondersteunden ten behoeve van de gehele samenleving. En zelfs dat moet genuanceerd worden. In werkelijkheid vielen die feesten uiteen in een aantal evenementen naast elkaar die zich richtten tot verschillende sociale categorieën. De vraag stelt zich zelfs of de stedelijke elite wel anders kón denken? Kon zij zich een samenleving voorstellen die breder was dan het 'kiezerspubliek'. Zoals Pierre Rosanvallon zei: 'Het volk bestaat niet voor er een beroep op wordt gedaan en voor het gezocht wordt: het moet opgebouwd worden'.⁵³ Dit onvermogen het volk te vertegenwoordigen en er zich een beeld van te vormen contrasteert met de plaats die vreemdelingen innamen in het discours van zelfrechtvaardiging. Als men weet dat in de negentiende eeuw de stations de moderne kathedralen werden van een samenleving die het verkeer van goederen en personen als de hoeksteen van haar activiteiten beschouwde, begrijpt men hoe die 'andere' op doorreis een soort ingebeelde horizon van verwachtingen opriep, die rechtvaardigde hoe zaken beheerd werden.

De volksvertegenwoordigers vertegenwoordigden eerder zichzelf dan degenen die zij bestuurden. Brussel was wat dat betreft geen uitzondering. Ook in Den Haag 'rechtvaardigden politici en bestuurders hun subsidies voor cultuur steeds vaker met het argument dat een bloeiende culturele infrastructuur het vestigingsklimaat van een stad aanzienlijk versterkte'.⁵⁴ Het aantrekken van kapitaal en het werken aan de sociale cohesie door een burgerlijke en lokale identiteit te smeden, vormde de rechtvaardiging van overmatige uitgaven door steden in liberale staten.⁵⁵ Daar immers moest de burgerij grote inspanningen doen om hun relatief nieuwe macht te legitimeren. Op budgettair vlak volgde daaruit een duidelijk zichtbare onevenredigheid tussen liberale beginselen en de praktijk. Inderdaad, volgens de liberale orthodoxie van toen moest de groei van publieke uitgaven rechtstreeks verbonden zijn met de mogelijkheden tot fiscale heffing. Die groei werd sterk ingeperkt om een 'goedkope staat' te waarborgen. In de praktijk waren de overheidsuitgaven en het begrotingstekort alsmaar blijven groeien,

⁵³ P. Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France* (Parijs 1998) 24.

⁵⁴ Furnée, 'Stad van weelde', 153.

⁵⁵ E. Hélin en S. Pasleau, *Culture et pouvoirs publics. La gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)* (Luik 1994); Matthias Meirlaen, "'Voor de glorie van de stad.' Identiteitstoe-eigening als drijfveer voor het Leuvense cultuurbeleid (1830-1870)', *Stadsgeschiedenis*, 2007:2, 105-120; R. Röttger, 'Capitol and capital. Het "moment Anspach" in de Brusselse urbanisatie en liberale politieke cultuur (1860-1880)', *Stadsgeschiedenis*, 1 (2006) 27-50.

zonder gedekt te worden door de gewone inkomsten. In feite werd de groei van de overheidsuitgaven mogelijk gemaakt door een massaal beroep op leningen – stabiel en rendabeler dan belastingen – en door buitengewone kosten te boeken als ‘buitengewone uitgaven’, een kolom in de boekhouding waar de meeste kosten veroorzaakt door cultuur in ondergebracht werden.⁵⁶

En toch moesten de Brusselse liberale elites uit de negentiende eeuw, op cultureel vlak zoals in de andere domeinen van de politiek, veel leren. In dit experimenteel werk werden zij belemmerd door een paranoïde obsessie ingesloten te zitten in een katholieke natie, en daarnaast door hun opvatting over kunst. Hun bewondering daarvoor neigde naar heiligenverering met het risico op verstikking. Dit resulteerde in moeilijke discussies als de kunst werd ingeschakeld bij politieke aangelegenheden. Het is tekenend dat de uitgever Lacroix, vriend van veel schrijvers en kunstenaars en voorvechter van gratis verplicht onderwijs, de hogere graden in de Academie wilde afschaffen. ‘De kunst kan niet onderwezen worden in de omgeving waarin zij het meest verheven is, waarin zij subliem is’, legde hij uit.⁵⁷ Het argument was onderdeel van een rotsvaste overtuiging. ‘Nooit heeft de bescherming door de overheid echte kunst geschapen. De kunst put haar kracht, haar echt leven uit individuele inspanningen’,⁵⁸ beweerde ook Ernest Allard, schepen van Openbaar Onderwijs en Schone Kunsten. Deze romantische visie op de ongebonden kunstenaar leefde des te meer omdat zij overeenstemde met het liberaal vrijheidsideaal. Vanuit een structureel standpunt gezien werd de eeuwenoude relatie tussen prins en kunstenaar alleen maar complexer toen de prins een parlementaire overheid werd. Hoe moest een kunstenaar weten tot wie hij zich kon wenden met een staat die institutionaliseerde, maar weigerde de kunstproductie die van haar afhankelijk was mee te institutionaliseren? Door zich te wenden tot de vertegenwoordigers van deze macht, zo redeneerden de kunstenaars. Het waren dus de relaties tussen personen, binnen maar vooral buiten de gemeenteraad, die het begin bepaalden van de geschiedenis van kunstbeleid. Het was ongetwijfeld geen toeval dat de eerste aanzet naar een cultuurbeleid genomen werd met de komst van de socialist, voor wie de staat heilig was.

⁵⁶ B. Théret, ‘Régulation du déficit budgétaire et croissance des dépenses de l’Etat en France de 1815 à 1939. Une modélisation économétrique simple des régimes fisco-financiers libéraux’, *Revue économique*, 46 (1995) 157-190 en ‘Le système fiscal français libéral du XIX^e siècle: bureaucratie ou capitalisme?’, *Etudes et documents*, III, 137-224.

⁵⁷ B.C., 22 februari 1862, 127.

⁵⁸ B.C., 2 december 1874, 469.