



Liesbeth Nys, ***De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830-1914*** (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012, ix + 534 blz., ISBN 978 90 5867 898 0).

In de loop van de negentiende eeuw stapt ‘het publiek’ in steeds grotere aantallen musea binnen om kunstcollecties te bewonderen, om de wondere wereld van de natuurlijke historie maar ook van de technische vooruitgang te leren kennen, en om zich met gepaste eerbied deel te voelen van de geschiedenis van stad, streek of land.

Het boek van Liesbeth Nys begint met een overzicht van de belangrijkste internationale schrijvers op het gebied van de museumstudies, waarbij zij (in tegenstelling tot de meer foucaultiaanse visies van bijvoorbeeld Tony Bennett en Eilean Hooper-Greenhill) duidelijk maakt dat de *agency*, de vrijheid van handelen, van het museumpubliek bij haar op de voorgrond staat. Zij doet dit in navolging van Dominique Poulot, Jonathan Conlin en Kate Hill, die het museum meer beschouwen als een strijdperk voor verschillende doeleinden en belangen van ‘gebruikers’ van het museum: elite, wetenschappers, kunstenaars, hogere en lagere burgerij, ambachtslieden, arbeiders en zelfs dronkenlappen, zwervers en daklozen.

Verder aangemoedigd door recent onderzoek naar hedendaagse vrijetijdsbesteding en cultuurconsumptie zoekt Nys naar de manier waarop ‘het publiek’ het museum wenste te gebruiken – uiteraard in wisselwerking met de bestuurders en directies van de musea. Door zich te richten op de ervaringen en het gedrag van de bezoekers tracht de auteur de betekenis van de nieuwe culturele activiteit ‘museumbezoek’ in de negentiende-eeuwse samenleving te achterhalen. In drie delen (1830-1860, 1860-1890 en 1890-1914) wijdt Nys daartoe voor elke periode een hoofdstuk aan het museumlandschap, de toegankelijkheid, het museumpubliek, en de presentatie van de collecties. Voor de laatste periode 1890-1914 voegt ze een interessant extra hoofdstuk toe, gewijd aan modernere, dynamische vormen van publiekseducatie.

Die eerste periode 1830-1860 kenschetst Nys als de ‘opmars van de museumcultuur’. Min of meer parallel aan de ontwikkelingen in de naburige landen kwamen ook in de Oostenrijkse periode, en tijdens het Consulaat en het Keizerrijk, instituten tot stand die zich gingen tooien met de naam ‘museum’ en – vaak nog beperkte – toegang boden aan het publiek. Na de onafhankelijkheid heerste een duidelijk ‘romantisch-patriottische’ atmosfeer (51) en drukte de nieuwe koning der Belgen Leopold I een duidelijk stempel op de museumwereld. In het kader van een beginnende

cultuurpolitiek ontstond een beleid voor rijksmusea, terwijl ook steden, wetenschappelijke verenigingen en vermogende particulieren collecties voor het publiek openstelden.

Daarbij was de vrije toegang nog zeer beperkt. In het Gentse academiemuseum lanceerde de directie in april 1830 het plan om 'op zondagen in de zomer van 11 uur des ochtens tot 1 uur des middags' het publiek toegang te verlenen. Om dit mogelijk te maken kreeg de burgemeester van Gent het verzoek 'een brandweerman' toezicht te laten houden en ook moesten elke zondag 6 á 7 banken uit het stadhuis worden versleept 'opdat daarop dames zouden kunnen plaatsnemen' (61). Vaak was er ook discussie over het al dan niet heffen van toegangsprijzen en ook over de bezoekersreglementen rezen geschillen.

Uit toegangsregisters blijkt dat het publiek vooral bestond uit rijke buitenlandse toeristen, welgestelde burgers (die hun naam in het album schreven en soms vermeldden 'et sa femme') en bezoekers die beroepshalve het museum bezochten: academieleerlingen, (kunst)historici en/of andere wetenschappelijke onderzoekers. Bestudering van reisgidsen en reisverslagen uit deze periode bevestigt dit beeld: het publiek is afkomstig uit de hogere en hoger opgeleide kringen, waarbij mannen de boventoon voeren maar vooral (school-)kinderen opvallend afwezig zijn. Een 'gemis aan leidraad' zou het de minder geschoolde bezoeker ook niet gemakkelijk hebben gemaakt: de opstelling van de (kunst-)voorwerpen was chaotisch, objectteksten ('labels') waren doorgaans afwezig en een catalogus was een zeldzaam verschijnsel. Vanaf 1850 verschijnen fotografen in kunstmusea die van de bekendste schilderijen (Hans Memling) kostbare reproducties en albums op de markt brengen.

De jaren 1860-1890 zagen een geleidelijke 'aanzet tot democratisering'. In hoog tempo ontstonden meer en diversere musea, die door de groei van het spoorweg- en tramnetwerk ook goed bereikbaar werden. Deze musea richtten zich meer en meer op 'schoolkinderen, onderwijzers, arbeiders, handelaars, en industriëlen' in plaats van slechts op de meer elitaire groepen uit de vorige periode.

Helaas ontbreekt de ruimte om in te gaan op de vele rijke details die het boek biedt en moet een enkel voorbeeld volstaan: een van de vele 'dirigenten' van de museumcultuur die Nys bespreekt is Karel Buls. Deze liberale onderwijshervormer, die uiteindelijk burgemeester van Brussel werd (1881-1899), ijverde vanaf 1865 voor het inschakelen van bestaande musea bij het volksonderricht. In 1874 pleitte hij zelfs expliciet voor de opening van didactische 'musées populaires' (146). Die kwamen er niet meteen, maar de tendens naar democratisering bleek wel in het publieksbeleid van bestaande en nieuwe musea: de toegangsprijzen en de openstellingstijden werden publieksvriendelijker, de opstelling van de objecten werd inzichtelijker, objectteksten en publiekscatalogi deden hun intrede.

De periode 1890-1914 beschrijft Nys als de culminatie van het streven naar volksonderricht. Pas nu bloeien ook in België kunstnijverheidsmusea die, net zoals hun iets oudere buitenlandse voorbeelden, niet alleen onderricht aan ambachtlieden, maar

ook esthetisch onderscheidingsvermogen bij het algemene publiek willen bevorderen. Bij alle musea werden toegankelijkheid, locatie, openingstijden, prijzen en informatieaanbod (de ‘volkscatalogoog’) publieksvriendelijker. Daarbij hoorde uiteraard het aanbieden van – beter betaalbare – reproducties en ansichtkaarten.

‘Het verlangen naar leven’ is de titel van het mooie extra-hoofdstuk over de periode 1890-1914. De presentatie van objecten werd op verschillende manieren verlevendigd, bijvoorbeeld door habitatgroepen, diorama’s (405) en maquettes. Interessant is de vraag waarom dit ‘verlangen naar leven’ in België zo laat ontstond. Nys gaat er niet op in, maar in *Dirigenten van de herinnering* (2001) laat Ad de Jong zien dat al in 1832 in Parijs (in het Musée de Cluny), in 1873 in Stockholm (Nordiska Museet) en in Nederland vanaf 1867 werd geëxperimenteerd met diorama’s, stijlkamers en mannequins. Het is dus verrassend dat Belgische musea volgens Nys pas na 1890 tegemoet kwamen aan dit ‘voyeurisme’ van het publiek (zoals De Jong het noemt). Is er een verband met de, in vergelijking met de omliggende landen, iets latere opkomst van de kunstnijverheidsmusea in België en, zo ja, wat zou hiervan de oorzaak kunnen zijn?

Samenvattend: het boek van Nys is een onmisbare bijdrage aan de Belgische en Europese museumgeschiedenis. Het boek is gebaseerd op een grondige bronnenstudie en het biedt een rijk geschakeerde (en rijk geïllustreerde) cultuurgeschiedenis van de negentiende eeuw in België, gecentreerd rond de verhouding van de toen nieuwe cultuurscheppers, de musea, en hun publiek.

Hendrik Henrichs, Universiteit Utrecht