



Artikel uit het bulletin van de
Antwerpse Vereniging voor Bouwhistorie en Geschiedenis*

(*vzw opgericht in 1963, tot juni 2007 Antwerpse Vereniging voor Bodem en Grotonderzoek)

Van der Avoirt, I., 'Omtrent de ontstaans- en evolutiegeschiedenis van het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen van arch. J.J. Winders en F. van Dijck', *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor bodem- en grotonderzoek*, 1985/1, 23–44.

Download van: <http://www.avbg.be/bulletin.html>
Contact: <http://www.avbg.be/contact.html>

© 2008-2009 Tim Bisschops & Antwerpse Vereniging voor Bouwhistorie en Geschiedenis vzw. Tekst en afbeeldingen strikt voor persoonlijk gebruik. Publiek of commercieel gebruik enkel mits schriftelijke toestemming van het bestuur van de AVBG.

ANTWERPSE VERENIGING VOOR
BODEM- EN GROTONDERZOEK
BULLETIN : 1985 / N^o 1

JAN. - FEBR.

TWEEMAANDELIJKS TIJDSCHRIFT

Ines VAN DER AVOIRT

OMTRENT DE ONTSTAANS- EN EVOLUTIEGESCHIEDENIS VAN HET MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN TE ANTWERPEN VAN ARCH. J.J. WINDERS EN F. VAN DIJCK.

DE INPLANTING VAN HET MUSEUM

Het museum werd opgetrokken binnen de terreinen van het zuidkwartier, op het Volksplein, nu Leopold de Waelplaats. Onder het beheer van Leopold de Wael, die burgemeester was van 1872 tot 1892, werd Antwerpen een bloeiende stad op cultureel en economisch gebied. Zo was hij ook verantwoordelijk voor de bouw van het nieuwe museum.

De meeste straten rondom hebben hun naam te danken aan de aanwezigheid van dit museum: Schilderstraat, Beeldhouwerstraat, Bouwmeesterstraat, Plaatsnijderstraat en Museumstraat.

Het "Zuidkwartier" is een modern begrip. De aldus genoemde wijk ontstond pas in 1874, naar aanleiding van de aanleg van de terreinen van de gesloopte oude stadswallen en het Zuidkasteel. Het gebied strekt zich uit ten zuiden van de oude binnenstad, binnen de Spaanse wallen en de Schelde.

De voorgeschiedenis van het "Zuid"

Tijdens de godsdienstoorlogen in de Nederlanden speelde Antwerpen een belangrijke rol. Het was één van de grootste en laatste bolwerken van de Calvinisten in de zuidelijke Nederlanden. Van zodra het grootste gedeelte van de zuidelijke Nederlanden terug in Rooms-Spaanse handen viel, stuurde Filips II van Spanje de hertog van Alva naar de Nederlanden om de opstandelingen bloedig te onderdrukken. Hij richtte in het zuiden van de stad en aansluitend bij de reeds bestaande omwalling, een vesting op, die de opstandige stad in bedwang moest kunnen houden (1567). Tien jaar later vertrokken de Spanjaarden weer en werd een gedeelte van de vesting gesloopt, maar ze werd echter heropgebouwd toen in 1585 Alexander Farnese Antwerpen heroverde.

De zeventien Nederlandse provinciën werden definitief gescheiden in een Rooms zuiden en een Calvinistisch noorden, dat toen een "gouden eeuw" tegemoet ging. Buiten enkele kleine aanpassingen in de 18de eeuw veranderde sindsdien niet veel aan de citadel.

In 1815, na de val van Napoleon, werden de Nederlanden terug herenigd in het "Verenigd Koninkrijk der Nederlanden" onder bewind van Koning Willem I. In die periode werd het verdedigingssysteem niet meer naar de stad toe, maar naar Frankrijk toe uitgebreid.

In 1830 kwam het einde van het Verenigd Koninkrijk in zicht, vooral door toedoen van de grote Europese mogendheden. Zij hadden er alle belang bij om deze welvarende staat te verdelen.

Het duurde tot 1832 vooraleer de Hollandse troepen hun laatste vestingen verlieten. De bevrijding gebeurde door tussenkomst van het Franse leger, op verzoek van de toenmalige Belgische regering. Na het vertrek van de Hollanders liet de Belgische regering de door het beleg gehavende vesting herstellen. Ongeveer 30 jaar later, bij het aanleggen van de nieuwe grote vestingsgordel, werd er definitief besloten de citadel af te breken.

Tot in 1874 was het zuidkwartier dus in hoofdzaak ingenomen door een omvangrijke citadel met bijhorende uitgestrekte esplanade, het zgn. Kasteelplein. Deze citadel bevatte een vijfhoekige gebastioneerde kern en dateerde van 1567, toen ze, zoals vermeld, als dwangburcht gebouwd werd, op last van de hertog van Alva. Mettertijd werd dit vestingwerk uitgebreid door voorwerken, bastions en schansen.

Toen in de jaren 1850 de stad een economische heropleving en de daarmee samenhangende bevolkingsaan groei kende, rees een enorm probleem i.v.m. de uitbreiding van de stad en het afschaffen van de oude stadsvesten. Dit leidde tot een conflict tussen gemeentebestuur en krijgsoverheid, die een militaire servituut van 585 meter rond de oude vesten had gelegd.

Op 8 september 1859 werd de wet uitgevaardigd tot het aanleggen van de nieuwe kringvesting naar ontwerp van generaal H.A. Brialmont en in 1864 werden de oude vesten gesloopt. Voor de stad Antwerpen betekende deze terreinuitbreiding (154 ha.) haar zesde belangrijke vergroting.

Na talrijke besprekingen in verband met het aanleggen van het vrijgekomen terrein, werd op 19 december 1864 een verkavelingsplan van stadsingenieur Th. Van Bever en de heer Preudhomme door de stad aanvaard; 34 ha. zouden dienen voor haveninstellingen, 55 ha. voor straten en openbare pleinen. In 1865 werden de rechten op de zuidergronden overgedragen aan de "Société Immobilière de Belgique". De slooping van het kasteel, die in 1862 door de stad was aangevraagd werd pas in 1868 door de koning toegestaan. Het stadsbestuur richtte in samenwerking met de Société Immobilière het vennootschap "Société Anonyme du Sud" op. Het uiteindelijke plan "Plan d'appropriation de la citadelle du Sud", door Th. Van Bever werd goedgekeurd bij K.B. van 18 september 1875 en in 1876 begon men met het aanleggen van 64 nieuwe straten. De laatste vestingsfronten van het zuidkasteel werden gesloopt in 1881 (1).

De urbanistische aanleg van een nieuwe wijk

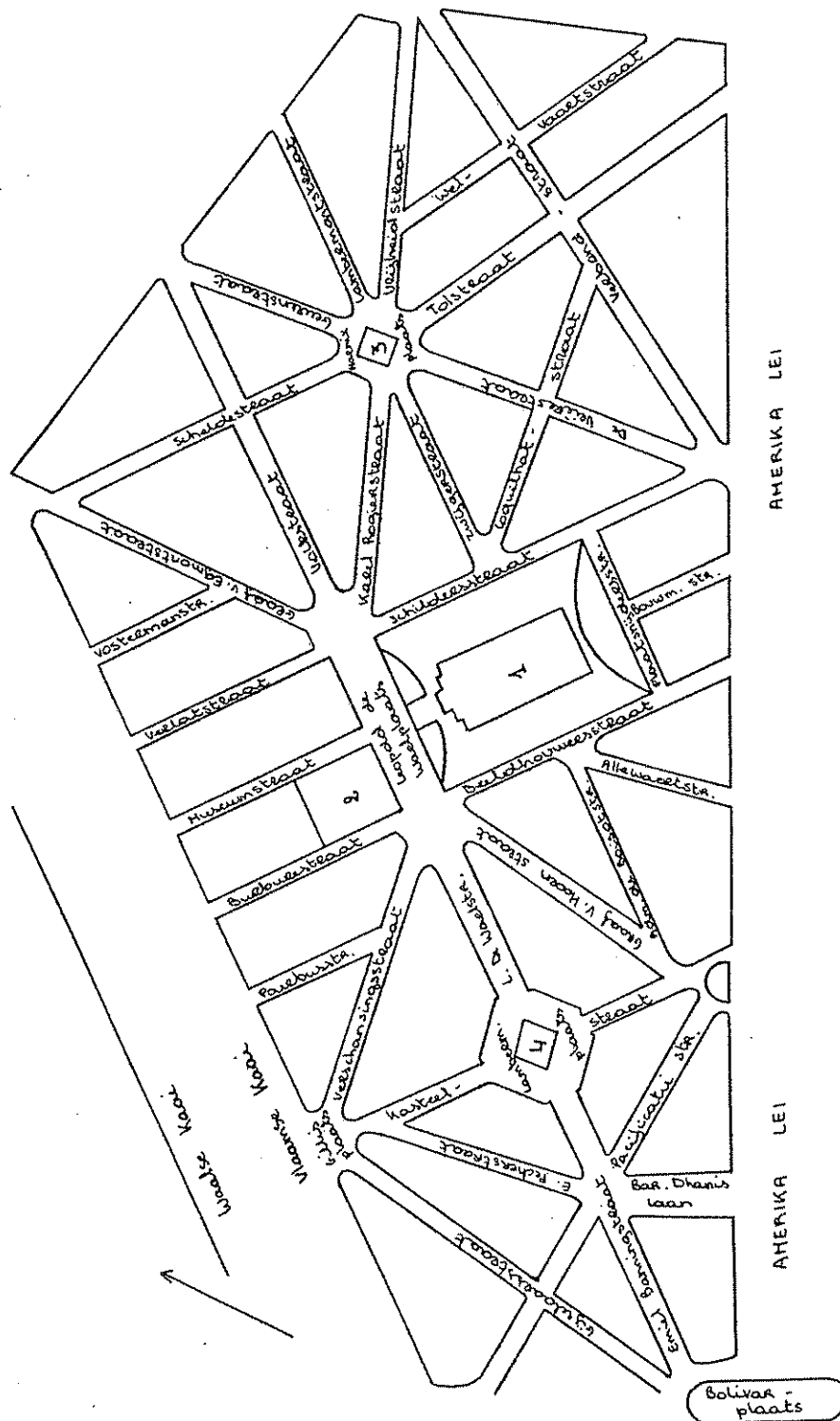
Het Zuid heeft een typische geometrische aanleg, die duidelijk gebaseerd is op de toenmalig in Frankrijk gebruikelijke, stedenbouwkundige projecten.

De opvattingen van G.E. Haussman, die een gedeelte van Parijs na de onlusten ten tijde van de Commune vanuit militair oogpunt aanpaste, hebben heel waarschijnlijk als model gediend.

Belangrijk zijn de perspectieven op de grote gebouwen, zoals het museum, de hippodroom, het zuidstation, en op de standbeelden of monumenten. Een voorbeeld hiervan is het "Schelde-Vrij" monument van J.J. Winders, gelegen op een kruispunt van 8 straten in stervormige aanleg.

De Leopold de Waelplaats vormt de belangrijkste kern van het zuidkwartier. Aan de oostzijde heeft men de monumentale voorgevel van het Museum van Schone Kunsten en aan de westzijde recht tegenover de ingang van het Museum, bevindt zich de Museumstraat. De westzijde werd bebouwd met twee constructies, die harmonisch aan elkaar werden aangepast. Aan de rechterkant heeft men een prachtige gevelwand, samengesteld door verschillende woonhuizen, uitgewerkt als een symmetrisch opgebouwd paleis met neo-barok inspiratie, naar ontwerp van de architect W. Van Oenen (1904). Aan de linkerkant ligt nu een storend, braakliggend terrein, waar vroeger het Hippodroompaleis stond, gebouwd in 1903 en spijtig genoeg in 1972 gesloopt. De "Hippodroom" was een merkwaardig gebouw, waar alle mogelijke voorstellingen gegeven werden: circus, music hall, klassieke operetten, naaktrevues, optredens van nationale en internationale vedetten, menselijke curiosa en politieke meetings.

Twee hoofdwegen doorsnijden het gebied: de Amerikalei en de weg gevormd door de Volksstraat, Leopold de Waelplaats, L. de Waelstraat en E. Banningstraat, beide samenlopend voor het thans verdwenen Zuidstation. Via de Nationalestraat



- 1. Museum voor Schone Kunsten
- 2. "Hippodroom"
- 3. Monument "Schelde-Vrij"
- 4. Monument Lambert

Urbanistische aanleg van het Zuid

wordt het Zuid ook nog verbonden met de Groenplaats.

Wat de evolutie van de bebouwing betreft, moet men de oudste huizen situeren in de straten rondom de Marnixplaats (het dichtst bij de oude stad aansluitend), de driehoek begrensd door de Kasteelpleinstraat, Amerikalei en Verbondstraat en aan de Vlaamse Kaai; de overige werden hoofdzakelijk gebouwd tussen 1890 en 1915.

Qua stijlopvatting leunen de meeste huizen aan bij het neo-classicisme, al dan niet met neo-gotische, neo-vlaamse renaissance of Art Nouveau-inspiraties. De woonfunctie overweegt en de winkels zijn vooral geconcentreerd in bepaalde straten. Pakhuizen vindt men in de omgeving van de zuiderdokken (gedempt in 1969). Religieuze centra, daterend uit de periode van aanleg, zijn de Joodse synagoge in de Bouwmeesterstraat en de Sint Petrus en Sint Michielskerk aan de Amerikalei; culturele centra zijn het Museum, het Hoger Handelsinstituut in de Schildersstraat en het voormalig liberaal Volkshuis in de Volksstraat.

Tot in 1965 bevond zich aan de Bolivarplaats, vroeger "Zuiderplaats", het Zuidstation. Het werd in 1896-98 gebouwd volgens de plannen van architect J.J. Van Ysendijck en ingenieur P. Van Ysendijck. Het lag aan een square met vooraan prachtig aangelegde plantsoenen, maar moest plaats maken voor de aanleg van de E3-ring. Zo zou de toren, die jarenlang de logisch verantwoorde afsluiting vormde van de Leien, in 1965 tegen de grond gaan. Meteen verdween ook het decor van de slotscene van Hubert Lampo's beroemd geworden roman "De Komst van Joachim Stiller".

Het Zuid werd als een volledig autonome wijk geconcipieerd. Door het wegvallen van de economische functie, de verdwijning van de groothandelsmarkt en de verplaatsing van het Zuidstation, zou het verval van het zuidkwartier dan ook niet lang uitblijven. De laatste jaren zijn er wel enkele privé-initiatieven tot uiting gekomen in restauratie en onderhoudswerken van enkele woningen.

Over gans het zuidkwartier bleven niettegenstaande en aantal merkwaardige bouwwerken en monumenten bewaard. De belangrijkste hiervan zijn het Koninklijk Museum (Winders en Van Dijk), het "Schelde-Vrij"monument van de Marnixstraat (Winders), de Joodse synagoge in de Bouwmeestersstraat (J. Hertogs en E. Stordiau), het monument van Lambermont (L. Grandmoulin), het Hoger Handelsinstituut in de Schildersstraat (F.J.A. Truyma), het voormalige liberaal Volkshuis in de Volksstraat (J. Van Asperen en E.J.L. Van Averbeke), het Zuidpershuis aan de Waalse kaai (E. Dieltiens) en een groot aantal woningen, uitgevoerd in sierlijk eclectisme of in Art Nouveau-stijl.

ANTWERPEN KRIJGT EEN MUSEUM

Bij decreet van 5 mei 1810 "schonk" keizer Napoleon de stad Antwerpen een "Museum". Hiervoor stelde hij de kerk van de inmiddels afgeschafte orde der Minderbroeders ter beschikking, terwijl hun klooster werd toegewezen aan de Academie voor Schone Kunsten. Deze keizerlijke beschikking getuigde evenwel van weinig werkelijkheidszin, vermits Antwerpen, zoals de meeste Zuid-nederlandse steden, reeds van het merendeel van haar kunstschaten was beroofd. Alle stukken uit kloosters, kerken en openbare verzamelingen waren immers door de inmiddels voorbijgestreefde Franse Republiek in beslag genomen en naar de hoofdstad Parijs afgevoerd.

Toen in 1815 het Franse Keizerrijk ineens stortte, werden de ontvreemde goederen door het nieuwe Koninkrijk der Nederlanden terug opgeëist. Omdat de stad Brussel aanspraken maakte op de Antwerpse kunstschaten, heeft koning Willem I het noodzakelijk geacht om persoonlijk in deze herverdeling te moeten tussenkomen. Het resultaat hiervan was dat de stad Antwerpen haar vervreemd kunstpatrimonium slechts gedeeltelijk terug verwierf, maar toch werd deze blijde

gebeurtenis met grote feestelijkheden gevierd.

Na de scheiding met Frankrijk kwam het artistieke leven stilaan terug op gang. Naast de heropgeëiste kunstwerken werd het patrimonium aanzienlijk verrijkt door schenkingen, legaten en aankopen, waardoor het patrimonium vertienvoudigde.

Ondanks de opeenvolgende verbouwingen en uitbreidingen binnen het voormalige pand van de Minderbroeders werd het museum vlug te klein. Op 25 augustus 1873 brandde het oude gebouw van de stadswaag volledig af, nadat de bliksem was ingeslagen. De omliggende gebouwen werden in grote mate bedreigd en op het dak van het museum kwamen enorme vonken en brandend hout terecht, waardoor er een ganse nacht gewerkt moest worden om het kostbaar kunstbezit van vernieling te vrijwaren. Door deze gebeurtenis vond het stadsbestuur het noodzakelijk om een nieuw en veiliger gelegen museumgebouw op te trekken.

Het project werd een zeer ruim tienjarenplan en de besprekingen hebben enorme polemieken uitgelokt.

Financiering en aankoop van een terrein

Vooreerst werd naar een nieuwe ligging uitgekeken.

Verskillende bouwplaatsen kwamen in aanmerking: de Gemeenteplaats in de nabijheid van het station, de Warande aan de Mechelse Steenweg en de Maria Louisa-lei, waar het standbeeld van Henri Leys was opgericht. In het belang van de stadsfinanciën viel de uiteindelijke keuze op de minst dure grond, gelegen aan het zuidwestelijke einde van de nieuwe ring en ter hoogte van de vestingwerken van het in 1874 gesloopte Spaanse kasteel of Citadel.

In 1875 kocht het stadsbestuur daar een terrein van ongeveer 2, 5 hectare tegen 60 fr. de vierkante meter, ondanks de bezwaren die in aristieke milieus naar voor waren gebracht tegen deze inplanting. Men was van mening dat deze wijk te afgelegen was en te ver van het Centraal Station, zodat het bezoek moeilijker en de bezoekers minder talrijk zouden zijn. Bovendien lag het nu veel te dicht bij de Schelde, op de meest vochtige en meest kille plaats van de stad.

Terwijl de verwerving van het bouwterrein nog binnen het bereik van de Antwerpse stadsfinanciën lag, zou het bouwen van het Museum voor de stad een zware financiële dobber betekenen. Het is waarschijnlijk hierdoor dat de stad een beroep heeft moeten doen op een financiële tussenkomst van de staat.

Bij overeenkomst van februari 1877 heeft deze, vertegenwoordigd door de ministers J. Malou en J. Delcour, zich verbonden tot het investeren van 1 miljoen frank in de bouwkosten, mits hierdoor het gebouw gedeeltelijk in eigendom aan de staat zou toebehoren (2). De stad en de staat zouden dus ieder de helft betalen, maar indien de kosten hoger zouden oplopen, zou de stad het verschil zelf moeten opleggen. En de stad hééft moeten bijbetalen ...

DE 19de-EEUWSE VISIE OP GEBIED VAN MUSEUMARCHITECTUUR

Het Museum moest opgevat worden volgens de typisch 19de-eeuwse ideologie: een klassiek-geïnspireerde tempel, gewijd aan de kunst van het verleden, het heden en de toekomst. Men geloofde steevast in bepaalde onvergankelijk waarden van de menselijke geest. De 19de-eeuwse mens schreef Wetenschap, Onderwijs, Kunst en Gerechtigheid met een hoofdletter en gaf, niet alleen aan musea, maar ook aan scholen, universiteiten, schouwburgen, operagebouwen en justitiepaleizen, de allure van antieke tempels of Italiaanse paleizen. Hij geloofde in de continuïteit van de Westeuropese cultuur als erfgenaam van de Grieks-Romeinse oudheid, wat vooral tot uiting kwam in de museumbouw. Als tegenhangers van deze "Tempel der Kunst" stelde J. Stinissen de "Tempel der Toneelwetenschap" (Nederlandse Schouwburg), de "Tempel der Wetenschap" (Koninklijk Atheneum)

en de "Tempel der Gerechtigheid" (Gerechtshof) (3).

In de 19de eeuw ontstond een nieuwe visie op cultureel gebied. Vooral onder impuls van Napoleon, werden in de meeste Europese steden monumentale musea opgericht, o.a. voor het onderbrengen van zijn talrijke "oorlogsbuiten". Voor de eerste maal had men te maken met "echte" musea, waar grote hoeveelheden kunstvoorwerpen werden verzameld, behandeld en geclassificeerd.

Met het toenemen van de nationalistische gevoelens, ontwikkelde zich stilaan ook een grotere interesse voor de eigen kunst en het eigen verleden. Er ontstonden historische genootschappen die de kunst van eigen bodem zochten en opkochten. Het aantal kunstwerken nam enorm toe, en wanneer enerzijds de private collecties minder toegankelijk werden, ontstonden er anderzijds een heleboel nieuwe musea, die open gesteld werden voor het gewone publiek. Ook de verzamelingen uit oude kloosters en kerken werden nu openbaar tentoon gesteld en werden toegankelijk voor iedereen.

De nieuwe museumgebouwen werden opgevat als antieke tempels, waar de kunstwerken "vereerd" werden en waar eerbied moest betoond worden aan de kunstenaar en zijn werk. Het museum werd inderdaad beschouwd als een "tempel der kunsten", met grootse colonnadegevel, imponerende toegangshal en plechtstatige trap, zodat het gebouw zelf tot "kunstwerk" werd verheven. De beeldhouwwerken werden op hoge sokkels geplaatst, om ontzag en respect af te dwingen.

In de musea werd ook geprobeerd om een zeker patriottisme bij de bezoekers aan te wakkeren, onder andere door het aanbrengen van historische taferelen. Deze tendens komt zeer sterk tot uiting in het Museum van Antwerpen, waar steeds de nadruk gelegd is geworden op de nationale kunst en het eigen roemrijk verleden. Men benadrukte de "grootshheid" van de eigen kunstenaars, zoals Rubens, Jordaens, Van Dijck, Floris en Metsys, die bewust op hetzelfde niveau geplaatst werden als de "groten" uit de kunstgeschiedenis, zoals Michelangelo, Raphael en Velasquez.

Daarnaast nam ook de interesse voor de oudheid enorm toe, voornamelijk door de herontdekking van Herculaneum (1711), Pompeï (1748) en Paestum (1750). Vele amateurs gingen fanatiek antieke voorwerpen verzamelen, waardoor ook de handel in kopieën en zelfs in vervalsingen enorm bloeide. Ook in de musea hechtte men meer belang aan de kwantiteit dan aan de kwaliteit. De kunstwerken werden boven, onder en naast elkaar "opgestapeld", omdat men zoveel mogelijk wilde tentoon stellen.

De inrichting van de 19de-eeuwse museumgebouwen was geïnspireerd op de vroegere kabinetten of zgn. "kunstkamers", waarin talrijke schilderijen van diverse stijlperiodes en van verschillende formaten door elkaar werden gehangen. Bovendien werden deze kabinetten gevuld met beeldhouwwerken, tapijten, muziekinstrumenten en curiosa objecten zoals reuzenbeenderen, hoornen van eenhoorns, opgezette dieren, fossielen, mineralen, enz. Pas in het begin van deze eeuw ontstond de tendens om de kunstwerken meer rationeel op te stellen, zodat de aandacht hoofdzakelijk op de "meesterwerken" werd gevestigd.

Ook wat de decoratie betrof waren de 19de-eeuwse musea nogal overdadig. Men gaf de voorkeur aan donkerrood, groen en granaatkleur, gecombineerd met donker hout en vergulde ornamenten, terwijl men later daarentegen ging proberen de wanden zo neutraal mogelijk te houden, opdat de schilderijen en de beeldhouwwerken volledig tot hun recht zouden kunnen komen.

DE BOUW VAN HET MUSEUM

In 1877 schreef het Antwerpse stadsbestuur een wedstrijd uit onder Belgische bouwmeesters voor het opmaken van de plannen. De architecten moesten zich onderwerpen aan een strenge reglementering en er werd duidelijk vermeld dat ze het bedrag van 2 miljoen niet mochten overschrijden.

Geen van deze projecten werd dus volledig goedgekeurd, maar men was er wel van overtuigd dat een combinatie van alle positieve elementen tot een "perfect" geheel zou kunnen leiden, hoewel dit in de praktijk natuurlijk niet kon verwezenlijkt worden.

Elk project werd bij zijn inlevering vergezeld van een spreuk. Dit systeem, dat werd ingevoerd om elke vorm van bedrog te verhinderen, bracht eigenlijk weinig garantie tot het al dan niet begaan van bepaalde frauduleuze handelingen. Het was immers even gemakkelijk om het handschrift of zelfs de spreuk van een bepaalde kandidaat te herkennen als zijn naam en handtekening. De jury werd immers samengesteld uit Antwerpenaren, waarvan sommigen bevriend waren met de kandidaten. Daarom werd er voorgesteld om bij zulke wedstrijden de jury samen te stellen met buitenstaanders (met uitzondering van de voorzitter), zodat elke vorm van oneerlijkheid kon vermeden worden.

In Brussel werd ook kritiek geopperd op de manier waarop het Antwerpse stadsbestuur de stijl van het museumgebouw bepaalde, door het aandringen op het gebruik van elementen uit de Vlaamse renaissance. Men ging niet akkoord met eenzijdigheid op artistiek gebied: "...Bien certainement le style flamand de la Renaissance offre un vaste champ à l'imagination des artistes, mais un musée est un temple des arts et l'art n'a pas de patrie..." (6).

Men vond het dus blijkbaar niet aanvaardbaar om de klassieke tempelachtige structuur van een museum te doorbreken, door het aanbrengen van elementen uit een nationale kunststijl.

Een tweede wedstrijd wordt uitgeschreven

In 1878 besloot de "Commissie voor Schone Kunsten" tenslotte om een nieuw programma op te stellen en een tweede prijskamp te organiseren, in de hoop een volledig en perfect werk te bekomen. Van de zes winnaars uit de eerste wedstrijd mochten de vijf beste deelnemen met een nieuw project, waarbij het initieel vooropgesteld bedrag van 2 miljoen werd behouden.

In juli 1879 werden door de vijf kandidaten zeven projecten ingeleverd. In augustus besliste de jury dat twee van de zeven projecten aan verder onderzoek moesten onderworpen worden. Deze werden tegen elkaar afgewogen, maar de juryleden konden moeilijk uitmaken welk van de twee het beste was, vermits beide projecten een aantal voor en nadelen vertoonden.

Enerzijds was er het project "Ik wensch dat elck voor oordeel staect en denck geen werck was oyt volmaect" van J.J. Winders, anderzijds het project "Aux Arts" van H.F. Van Dijk. Artistiek gezien was het plan van Winders het meest geschikt, vooral omdat bij hem de voorgevel precies beantwoorde aan de functie van het gebouw en aan de visie die men zich in de 19de eeuw over de musea gevormd had. Anderzijds vond men de plannen die Winders tekende voor de inwendige schikking op diverse gebieden onvolmaakt. Dit probleem werd echter door Van Dijk veel beter opgelost. Hij wist de verdeling van de binnenruimte tot een harmonisch geheel te volbrengen. De zalen voor de verschillende kunstwerken werden logisch gerangschikt, evenals de ateliers en de burelen voor de administratie.

De commissie en de jury besloten om van beide projecten de meest gelukte onderdelen te behouden, om zo een perfect geheel te bekomen. Winders en Van Dijk waren bereid om samen te werken en er werd een nieuw project opgesteld, met als basis hun inzendingen voor de wedstrijd.

De nieuwe plannen moesten uiteraard wel voldoen aan de voorwaarden opgelegd in het programma van de wedstrijd. Deze handleiding bevatte zeer strikte regels zowel op financieel als op praktisch gebied.

"Art. 7: Alle ontwerp dat, na onderzoek van de raming en het bestek, zal bevonden worden onuitvoerbaar te zijn voor 2 miljoen frank, er in begrepen de drie premiën, welke kunnen worden toegekend, alsook de eerloon van den bouwmeester, zal onherroepelijk buiten den prijskamp worden gesloten" (4).

Dit onderdeel van het programma lokte vele reacties uit. Zo verscheen in "Le Moniteur des Travaux Publics" een uitgebreid artikel over de wedstrijd, waarin vooral bezwaren werden geopperd in verband met de gestelde limiet: "...On comprend pareille limite chez un particulier qui veut se faire élever une habitation; mais pareille rigueur est excessive et déplorable lorsqu'il s'agit d'ériger un temple des Arts dans la capitale artistique d'un pays qui fut le berceau des plus grands artistes du monde. La ville d'Anvers a mis au concours les plans d'un vaste et monumental musée, avec limite expresse d'une dépense de deux millions, y compris les honoraires, pour une construction de plus d'un demi hectare -c'est à dire, moins de quatre cents francs le mètre carré bâti. Il ne manque pas de particuliers à Bruxelles et à Anvers qui dépensent le double et le triple pour leur demeure..." (5).

Van de 15 kandidaten die aan de wedstrijd deelnamen, werden er 9 uitgesloten, omdat ze zich niet aan de artistieke en financiële voorwaarden zouden gehouden hebben.

De zes overgebleven projecten werden als "verdienstelijk" beschouwd, zowel op technisch als op architectonisch gebied. Bij de definitieve beoordeling beslisten de leden van de jury, dat de wedstrijd zijn doel niet had bereikt, omdat geen enkel plan eigenlijk volledig aan de behoeften voldeed en vooral omdat het opgelegde bedrag uit art. 7 door alle kandidaten overschreden werd. Deze bekrompenheid werd zelfs door de juryleden betreurd, vooral omdat op die manier het talent van de kunstenaars zeker niet werd aangemoedigd.

De zes projecten werden als volgt geclasseerd:

1. "Kunst brengt gunst" (J.J. Winders).
Volgens de critici een uiterst geslaagde studie, zowel wat de binnenindeling betrof, als de voorgevel, hoewel de architect hier bepaalde delen had weggelaten om de kosten zoveel mogelijk te drukken.
2. "Rubens" (L. Blomme).
Dit project werd vooral geïnspireerd op de traditie van de Vlaamse architectuur. De architect hechtte zoveel aandacht aan de versiering van de voorgevel, dat hij zelfs de 3 miljoen overschreed.
3. "Antwerpen" (V.D. Heghen).
Hier werd het geheel tamelijk eenvoudig gehouden en volgens de critici was het zelfs niet "monumentaal" genoeg, hoewel de binneninrichting zo goed als perfect was.
4. "Un coeur" (V. Dijck).
De voorgevel werd uitgevoerd in vereenvoudigde Vlaamse stijl, met op de eerste verdieping een colonnade. Deze combinatie veroorzaakte een tamelijk bizar effect, wat bij de critici als choquerend overkwam. De binnenruimte vonden ze te utilitair, zodat de "gezelligheid" verloren ging.
5. "De treppen" (Dieltjens).
De gevel was een "moderne" variatie op de Vlaamse stijl met, voor die tijd, eigenaardige verhoudingen. Ook de binnenruimte werd "onlogisch" bevonden.
6. "Kunst vereedelt het volk" (?).
Dit project combineerde elementen uit de Duitse en de Vlaamse renaissance, gemengd met ornamenten uit zowat alle stijlen. De binneninrichting liet veel te wensen over.

In het Art. 16 werd de mededingers aanbevolen de plannen van het museum van Dresden als voorbeeld te nemen, vooral in verband met de verlichting door middel van vensters in de zoldering en in het dak. De schetsen van de doorsnede van de zalen werden bij het programma gevoegd.

Verder werd er bepaald welke delen het Museum moest bevatten en hoeveel oppervlakte aan de verschillende zalen mocht besteed worden:

- tentoonstellingszalen voor de schilderijen,
- gaanderijen voor etsen, platen, enz.,
- een woonst voor de portier,
- drie werkplaatsen voor het herstellen van schilderijen,
- een vergaderzaal voor de bestuurder van het Museum,
- een kabinet voor de bestuurder en een boekenzaal,
- een bomvrij lokaal om in tijd van oorlog de meest waardevolle schilderijen in op te bergen,
- een magazijn voor de schildersezels en doeken der kopisten,
- een magazijn voor de niet geplaatste schilderijen,
- een bergplaats voor de rolladder, gebruikt bij het kuisen der schilderijen,
- portiershokken voor het verkopen van de inkomkaarten en catalogi, kleedkamers, toiletten, enz.,
- een magazijn voor het opbergen van de vier uitgaven van de catalogus van het Museum,
- een magazijn voor het onderhoudsmateriaal,
- een brandspuitkamer, een pompierwacht en een politiewacht,
- kookkelders,
- een lokaal voor de vuurovens der warmtetoestellen (7).

Verder was er ook een "prijsborderel" waarin alle onderdelen opgesomd werden, in welk materiaal ze moesten uitgevoerd worden en hoeveel ze mochten kosten.

De ruimte voor de tentoonstellingszalen moest als volgt worden ingedeeld:

- 10 % voor het museum der academiekers,
- 20 % voor het hedendaags museum,
- 70 % voor het museum van oude meesters.

De bouwmeesters moesten daarbij zorgen dat er niet te veel zalen zouden komen, zodat het toezicht gemakkelijker zou zijn en de kosten voor het personeel niet te hoog.

Reizen om te leren

Vooraleer tot de uitvoering van het Museum over te gaan, ondernamen de architecten Winders en Van Dijk, vergezeld van de schepenen E. Allewaert en L. De Winter, een studiereis om de laatste nuttige inlichtingen in het buitenland te kunnen verzamelen.

Zij vertrokken op 3 september 1883 met bestemming Frankfurt, Wenen, Dresden, Berlijn, München, Kassel en Amsterdam, waar zij op 23 oktober toekwamen en het in opbouw zijnde Rijksmuseum bezochten, onder leiding van architect P.J.H. Cuypers. Tijdens hun reis doorheen Duitsland en Oostenrijk hebben zij de museumarchitectuur van de grootste Europese bouwmeesters uit hun tijd kunnen bestuderen. In Wenen zagen zij het werk van Von Hasenauer, in Berlijn dat van Karl Friedrich Von Schinkel en in München dat van Leo Von Klenze. Uit de verslagen blijkt evenwel dat ze niet alleen naar de structuur van de gebouwen hebben gekeken, maar hun aandacht eveneens toespitsten op de binneninrichting: de afmetingen van de zalen, de lichtinval, de decoratie, de wandbekleding, de vloerbedekking, de verwarmingssystemen en de conservatie van de kunstwerken (8).

De voor- en de nadelen van de verschillende musea werden grondig onderzocht en tegen elkaar afgewogen.

Hun eerste bestemming was het "Städelsche Institut" van Frankfurt, door O. Sommer, dat vooral hun aandacht trok door het verwarmingssysteem. De buizen van de centrale verwarming waren er verborgen in metalen kisten, versierd met traliewerk in gegoten ijzer waarrond zetels waren geplaatst. De versiering van de zalen beantwoordde volledig aan de smaak van de 19de-eeuwse publiek: de muren in Pompeïaans rood, de kroonlijsten in het grijs, belegd met goud en de bijkomende versieringen in notelaarskleur en zwart.

De volgende bestemming was het museum van Wenen, dat toen nog niet helemaal voltooid was. Elke vorm van architectonische versiering was in de zalen vermeden, zodat alle aandacht op de kunstwerken zou gericht zijn. De architecten werden hier vooral getroffen door het stelsel van de dakramen, waardoor het licht niet rechtstreeks op de schilderijen viel, maar erboven. Er was ook rekening gehouden met kleine details, zoals het plaatsen van voetbruggetjes op het dak, om in geval van reiniging of herstelling, het dak niet te beschadigen. Ook was overal zoveel mogelijk brandveilig materiaal gebruikt.

Het hoofddoel van hun reis moet in feite G. Semper's "Königliche Gemälde Galerie" van Dresden zijn, omdat het stelsel van de dakramen van deze gallerijen aanbevolen werd in het programma van de prijskamp. Hun reactie hierover was echter niet heel positief: "...wij aarzelen niet het te zeggen, van al de musea die wij bezocht hebben, kunnen we er geen enkel vermelden dat op zulk gebrekkige wijze is ingericht...". Ze hadden ook kritiek op het feit dat er in Dresden geen leuninggen waren geplaatst voor de schilderijen: "...Onzes inziens is het weglaten van leuninggen voor de schilderijen niet aan te raden. Over het algemeen genomen, zijn zij onmiskenbaar nuttig en dit algemeen nut mag niet worden voorbijgezien terwille van enkele bijzichtige bezoekers, wier bijzichtigheid zoo sterk zou kunnen zijn, dat zij, onwillens, met de randen van hunnen hoed in aanraking zouden kunnen komen met schilderijen..." (9).

Een van de belangrijkste musea uit die periode, dat door hen bezocht werd, is dat van Berlijn, naar ontwerp van K.F. Von Schinkel. De gallerij voor schilderijen was hier ingedeeld in kleine kabinetten, die via de zijkanten werden verlicht. Schinkel dacht zeer vooruitstrevend en hij vond het noodzakelijk een onderverdeling aan te brengen d.m.v. houten planken en schutsele, zodat de werken konden tentoongesteld worden volgens de school of de richting waartoe ze behoorden. Een meer beperkt aantal schilderijen per zaal zou een veel rustigere indruk maken op de toeschouwer en de kleinere werken zouden veel beter tot hun recht komen, zonder overweldigd te worden door de "grote meesterwerken". De decoratie van de zalen was nog typisch 19de-eeuws en bestond hoofdzakelijk uit donkergroene tinten, gecombineerd met granaatkleur. De omljstingen van de ramen waren in oud goud, de fries en de kroonlijst in donker groen met oud ivoor en zwarte versieringen. De zuilen van de benedenverdieping waren gemaakt in witte steen en bekleed met een laag gepolijst en gemarbreerd gips, om zo het effect van marmer te bekomen. Dit procédé werd vaak toegepast, omdat het gebruik van echt marmer voor een heel gebouw veel te duur was. De bekleding van de verschillende zalen was aangepast aan de voorwerpen die erin moesten tentoongesteld worden. Zo waren de wanden van de Egyptische afdeling, onder toezicht van een expert, helemaal beschilderd met nabootsingen van oude Egyptische muurschilderingen. De verzameling Griekse kunst bestond voornamelijk uit bronzen en gipsen afgietsels van beroemde antieke beelden, hier geplaatst tegen roodachtige wanden, in navolging van hetgeen in Pompeï gedaan was, om de beelden beter tot hun recht te doen komen. Daarboven waren dan schilderijen aangebracht, met zichten op bekende streken en monumenten uit de Griekse oudheid. De zolderingen waren versierd met kleine velen, in een lichtgele kleur, om een harmonie te bekomen met het vergulde ijzerwerk. De talrijke ontleningen aan de elementen uit de antieke bouw- en beeldhouwkunst werden beschouwd als een