



MUSEA EN ERFGOED ANTWERPEN: EEN KLEINE GESCHIEDENIS

Clement Caremans

MUSEA EN ERFGOED ANTWERPEN

Groeten uit Antwerpen

II
2012

Woord vooraf	
Philip Heylen	1
Introductie	
Steven Thielemans	2
Musea en Erfgoed Antwerpen: een kleine geschiedenis	
Clement Caremans	7
Selectieve bibliografie	173

Beste museum- en erfgoedvriend

Eind 2009 viel de eerste vriendenpublicatie bij u in de bus. In dat nummer werden de dromen opgetekend van de voorzitters van de vriendenverenigingen, de museumdirecteuren en mezelf. Het tweede nummer ging over verzamelen en verzamelaars. Voor deze derde publicatie kozen we voor een ietwat andere look. Musea en Erfgoed Antwerpen heeft een nieuwe reeks 'Cahiers' opgestart. Ook de vriendenpublicatie krijgt haar plek in deze reeks.

2011 stond voor Musea en Erfgoed Antwerpen in het teken van de opening van het MAS. Met dat gloednieuwe museum schreven we meteen een nieuwe bladzijde voor de collecties van het Etnografisch Museum, het Nationaal Scheepvaartmuseum en het Volkskundemuseum. De bezoekcijfers en vele reacties bewijzen dat onze aanpak geapprecieerd wordt.

Maar vernieuwing en verandering, kunnen maar ten volle begrepen worden met een goede kennis van het verleden. Daar gaan we in deze editie wat verder op in. Wie weet nog wat het eerste stedelijk museum was en wanneer het opende? Wie weet waarom we vroeger verschillende museumgroepen hadden en waarom maakt een erfgoedbibliotheek deel uit van onze musea?

Dit cahier tekent in grote lijnen de geschiedenis van het Antwerpse stedelijke erfgoedveld. Nadat u dit nummer gelezen hebt, beantwoordt u probleemloos elke quizvraag.

Mijn dank gaat uit naar Clement Caremans, algemeen coördinator, voor het onderzoekwerk en het schrijven van de tekst. Ik hoop dat het onderwerp van dit cahier een aanzet geeft voor een verdere studie van de geschiedenis en de groei van het Antwerpse en Vlaamse museum- en erfgoedveld. Meer nog, ik hoop dat dit een rijke voedingsbodem kan zijn waarop studenten in de toekomst boeiende proefschriften kunnen baseren.

Veel leesplezier!

Philip Heylen
[schepen voor Cultuur en Toerisme van de stad Antwerpen](#)

Musea en Erfgoed: organisatorische context anno 2012

Musea Antwerpen

De “collectie Antwerpen” omvat alle verzamelingen die op het grondgebied van de stad aanwezig zijn, en bij uitbreiding ook collecties elders die een band met de stad hebben. De collecties worden bewaard in collectie-beherende instellingen, zoals musea, archieven, bewaarbibliotheken en documentatiecentra, door (erfgoed)verenigingen en bij talrijke particulieren, maar ook in instellingen die collectiebeheer niet als hun voornaamste opdracht hebben, onder meer theatergezelschappen.

Collectiebeherende instellingen hebben in de meeste gevallen vier functies, zowel collectiegericht – het verwerven, het bewaren en het onderzoeken – als publieksgericht. Musea, waarvan de evolutie wel eens omschreven wordt als die van “tempels” naar “fora” hebben ondertussen een traditie van een ruim opgevatte publieksgerichte functie in evenwicht met de drie collectiegerichte functies.

De stad Antwerpen heeft alle musea, het cultureel thema-archief, de grote bewaarbibliotheek en het wetenschappelijke documentatiecentrum gegroepeerd in één organisatie: Musea en Erfgoed Antwerpen, afdeling van het bedrijf Cultuur, Sport en Jeugd. Deze organisatie, waartoe dit Cahier zich beperkt, staat ook in voor de realisatie van het erfgoedconvenant en een deel van de werking rond letteren en beeldende kunst. Musea en Erfgoed Antwerpen bezit een erfgoedcollectie van meer dan 1.000.000 collectiestukken, circa 1.500.000 boeken in bewaarbibliotheken en circa 10 kilometer archief in diverse erfgoedinstellingen, vooral in het Letterenhuis, naast o.a. de Rubensdocumentatie.

Diverse overheden op het grondgebied van de stad Antwerpen beheren erfgoedinstellingen en dus ook musea: de stad, het OCMW, de provincie en de Vlaamse overheid. Daarnaast is er ook nog een erkend museum van een privébedrijf, het KBC-Rockoxhuis.

Museumlandschap Antwerpen

In de kernstad kunnen momenteel drie grote groepen musea en twee specifieke erfgoedinstellingen met een bredere artistieke werking worden onderscheiden.

In het centrum zijn er de historische huizen over het verleden van de stad, rond grote figuren. De stad beheert het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, het Rubenshuis met het Rubenianum en het Museum Mayer van den Bergh. Daarbij sluiten het Vleeshuis/Klank van de stad (stad), het Maagdenhuis (OCMW) en het Rockoxhuis (KBC), maar ook vijf monumentale kerken en andere monumenten in het stadscentrum aan.

Ten zuiden van het centrum zijn er musea over artistieke ontwikkelingen en over diverse aspecten van de historische en actuele beeldcultuur. De Vlaamse overheid draagt verantwoordelijkheid voor KMSKA en M HKA, de provincie Antwerpen voor het Fotomuseum en het Modemuseum. Rond de musea op het Zuid zijn er tal van galerijen, winkels en andere plekken in verband met creatie, mode en design.

Ten noorden van het centrum, op en rond het Eilandje, zijn er of ontwikkelen er zich musea over de stad met haar haven én haar relatie tot de wereld. De stad realiseerde er met steun van de Vlaamse overheid in 2011 het MAS en opent er in 2013 Red Star Line (RSL). Daar sluiten het Brouwershuis (stad, binnenkort in renovatie), het (nu gesloten) Diamantmuseum van de provincie Antwerpen en het maritiem lint van boeienweide tot museumdok bij aan.

Twee musea/erfgoedinstellingen hebben naast hun eigen werking “intra muros” ook een bredere artistieke werking in de stad, met name het Letterenhuis (archief en museum van de Vlaamse literatuur) wat betreft letteren (“Boekenstad”) en het in 2012 “heropende” Middelheimmuseum (openluchtmuseum voor moderne en hedendaagse kunst) wat betreft beeldende kunst, inzonderheid kunst in de openbare ruimte.

Binnen Musea en Erfgoed Antwerpen (MNE) zijn er organisatorisch vier clusters: historische huizen, stad en wereld, boek en letteren én (hedendaagse) beeldende kunst. Deze organisatorische indeling hangt nauw samen met de recent sterk uitgewerkte profilering van de diverse instellingen op basis van hun vier erfgoedfuncties.

Erfgoed Antwerpen

De omgang met erfgoed blijft in de stad Antwerpen zeker niet beperkt tot musea. Het Letterenhuis (als dubbelinstelling: archief en museum), de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience en het Rubenianum zijn daar voorbeelden van. De Erfgoedbibliotheek neemt meer en meer een rol op ten aanzien van de andere bewaarbibliotheken in de stad (van musea, maar ook de vakbibliotheek den Bell).

Aandacht voor erfgoed is ook al lang niet meer beperkt tot musea en andere erfgoedinstellingen. De vijf monumentale kerken in het Antwerpse stadscentrum leveren een enorme bijdrage tot het bewaren en ontsluiten van erfgoed, waaronder zeer vele topstukken. Het netwerk Historische Huizen, mede getrokken door het Museum Plantin-Moretus, is een ander mooi voorbeeld.

Musea en Erfgoed Antwerpen ontwikkelt erfgoedprojecten in en met de stad en de districten. Daarnaast treedt de organisatie meer en meer op als adviseur en ondersteuner voor zowel kleinere musea (Turninum, Stampe & Vertongen, Poldermuseum...) als voor een extra impuls aan het erfgoedbeleid in de districten, waartoe convenants lokaal erfgoedbeleid worden afgesloten.

Met “De stad Antwerpen en haar erfgoed. Een Onderzoek” bracht het MAS in 2009-2010 het bijzonder verscheiden Antwerpse erfgoedveld in kaart. Niet alleen de basisgegevens, maar ook de collecties, de (net)werking en de expertise van tientallen organisaties werden in kaart gebracht, samengevat en met tips ontsloten.

De inspanningen van het MAS passen binnen wat in het erfgoedconvenant als “erfgoedforum” is benoemd: het MAS dat zich als hedendaags museum over ondermeer de stad ook actief met die stad en haar erfgoed inlaat; het MAS dat dit erfgoed(veld) niet alleen onderzoekt en in kaart brengt, maar tevens ermee samenwerkt en ermee aan de slag gaat.

Erfgoedinstellingen in Vlaanderen

Naast de federale musea (in Brussel), zijn er op Vlaams niveau een veel beperkter aantal “rijksmusea” dan in de ons omringende landen; in Antwerpen gaat het met het KMSKA en het M HKA om twee van de drie instellingen.

De erkenning, indeling en subsidiëring van erfgoedinstellingen binnen het museumdecreet biedt sinds een flink decennium de kans om op basis van kwalitatieve gronden bijkomende middelen van de Vlaamse overheid te bekomen. Binnen Musea en Erfgoed Antwerpen zijn op dit moment zowel musea (Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Middelheimmuseum en Kunstmusea Antwerpen), een archief (Letterenhuis) als een bewaarbibliotheek (Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience) erkend.

Ook het aantal grote museumgroepen in de Vlaamse steden is beperkt. In Antwerpen zijn er twee: naast de musea stad Antwerpen zijn dat de musea provincie Antwerpen (Mode-, Foto-, Diamant- en Zilvermuseum). De provinciale musea liggen geconcentreerd in de provinciehoofdstad. De Antwerpse provinciale musea vallen rechtstreeks onder het Departement Cultuur van de provincie en hebben ieder afzonderlijk een zekere zelfstandigheid als GPB's (Gewone Provincie Bedrijven).

De stedelijke musea Gent hebben een heel andere organisatiestructuur dan in Antwerpen. Ze vallen onder de verantwoordelijkheid van het Departement Cultuur (met o.a. stadsarchief, archeologie en monumentenzorg), maar hun mate van zelfstandigheid verschilt zeer sterk van vzw's (Huis van Alijn, SMAK en STAM bijvoorbeeld) tot stadsdiensten met een vzw-vriendenvereniging (MSK, MIAT en Designmuseum bijvoorbeeld). Net zoals in de provincie Antwerpen zijn er geen coördinerende museale diensten.

De stedelijke musea Brugge, die ook archeologie omvatten, zijn een afzonderlijke stadsdienst en zijn qua organisatiestructuur het sterkst vergelijkbaar met de stedelijke musea in Antwerpen: een combinatie van coördinerende diensten met erfgoedinstellingen, echter in Brugge zonder een vorm van verzelfstandiging en niet als onderdeel van een groter bedrijf/departement.

Steven Thielemans
algemeen directeur Musea en Erfgoed Antwerpen

Wij willen de musea vernietigen, de bibliotheken, academies van elk soort, en strijden tegen moralisme, feminisme en tegen ieder soort opportunistische of vulgaire lafheid.

En laat ze dus maar komen, de vrolijke brandstichters met hun verkoelde vingers! Daar zijn ze! Daar zijn ze!... Kom op! Steek de bibliotheken in brand!... Verleg de loop der kanalen om de musea onder te laten lopen!... Oh, wat een vreugde de oude roemrijke doeken, verscheurd en met uitgelopen kleuren, te zien afdrijven!... Grijp je houwelen, bijlen en hamers en maak zonder mededogen de aanbeden steden met de grond gelijk!

F.T. Marinetti

Musea en Erfgoed Antwerpen Een kleine geschiedenis

Wie anno 2012 de musea in de stad Antwerpen wil bezoeken heeft keus te over. Waar beginnen? Meteen het Museum aan de Stroom in, de museale hype van het voorbije jaar en tot dit ogenblik? Kies je eerder traditioneel voor het Museum Plantin-Moretus, of volg je de stroom van duizenden anderen naar het Rubenshuis? Voor hedendaagse kunst kan je naar het M HKA, voor deels hedendaags maar ook iets ouder én met een frisse neus als extra is er het Middelheimmuseum. Is muziek je ding, dan is er het Vleeshuis/Klank van de Stad, je passie voor Vlaamse literatuur vindt een uitlaatklep in het Letterenhuis, voor boeken in ruimere zin kan je naar de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience en aan mode kan je je laven in het ModeMuseum. Uiteraard zijn er ook nog het FotoMuseum, het Maagdenhuis en, net als het Middelheim volop in het groen van de stadsrand, het Zilvermuseum Sterckshof. De chinoiserieën of het Meissenporselein van het Museum Smidt van Gelder zal je moeten missen, evenals de apotheek Duwaerts van het Volkskundemuseum of de 18^{de} eeuwse brandweerwagen van het Brouwershuis: geen van deze musea is toegankelijk, zij het om zeer uiteenlopende redenen.

Ook voor de rijkdom van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten zal je even op je honger moeten blijven, want dat is sinds vorig jaar gesloten voor ingrijpende verbouwingen. Maar daarom niet getreurd: Mayer van den Bergh heeft óók oude kunst, net als het Rockoxhuis en de monumentale kerken Carolus Borromeus, Sint-Jacob, Sint-Paulus, Sint-Andries en de kathedraal van Onze-Lieve-Vrouw.

Bovenstaande opsomming maakt alvast een aantal dingen duidelijk. Niet alleen kom je in Antwerpen op museumvlak zeker aan je trekken, maar als je kunst wil bekijken, of wat met de bredere term *erfgoed* wordt aangeduid, hoeft je je zelfs niet tot *musea* in strikte zin te beperken. En ook: musea komen en gaan. Oude verdwijnen en er komen er nieuwe bij. Voor al dat erfgoed op en van Antwerpse bodem is de jongste jaren de benaming *collectie Antwerpen* als verzamelnaam gemeengoed geworden. Het is een behoorlijk brede lading die door deze vlag wordt gedekt: al het *roerend* erfgoed in Antwerpen, d.w.z. de verzamelingen van artistieke en andere objecten en documenten die in Antwerpen werden en worden verzameld en bewaard, soms na er eerst ook te zijn geproduceerd. Nóg breder is de aan het Latijn ontleende term *patrimonium*, die ook het *onroerend* erfgoed omvat.

De collectie Antwerpen wordt niet alleen bewaard en beheerd door musea, maar ook door andere erfgoedinstellingen zoals archieven en bewaarbibliotheken. Daarnaast zijn er de kerken – maar ook andere religieuze of levensbeschouwelijke instituten, groeperingen en verenigingen hebben erfgoed in huis. Net zoals scholen, theaters, banken, de meest diverse openbare gebouwen en, niet te vergeten, particulieren.

In wat hierna volgt, schrijf ik over het roerend erfgoed op Antwerps grondgebied dat *anno 2012 wordt beheerd door de stedelijke afdeling Musea en Erfgoed Antwerpen*. Daaronder ressorteren het Museum Plantin-Moretus (met het Prentenkabinet), het Rubenshuis, het Rubenianum, het Museum Mayer van den Bergh (met de collectie Smidt van Gelder), het Museum Vleeshuis, het Brouwershuis, het Museum aan de Stroom, het Middelheimmuseum, het Letterenhuis, de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience en het nog in volle voorbereiding verkerende Red Star Line. Verder zijn er de diverse depots, het bij het MAS horende Maritiem Park en het Hessenhuis, momenteel de plek waar zich een belangrijk depot bevindt en waar de coördinerende diensten van Musea en Erfgoed Antwerpen zijn gevestigd. Ik heb het niet over stedelijke erfgoedinstellingen, zoals het Stadsarchief, of musea die niet door de stad Antwerpen worden beheerd, zoals het ModeMuseum (provincie) of het Rockoxhuis (KBC). Dat betekent niet dat ik ze negeer, maar ze komen alleen aan bod voor zover hun geschiedenis met die van de zonet genoemde instellingen interfereert.

Nog een beperking: de titel van dit stuk is *Musea en Erfgoed Antwerpen: een kleine geschiedenis*. Met andere woorden: ik raas er (althans naar mijn aanvoelen) met zevenmijlslaarzen door. Over afzonderlijke Antwerpse musea en hun collecties is al heel wat gepubliceerd, maar de wordingsgeschiedenis van de collectie Antwerpen als geheel is nauwelijks onderzocht of beschreven. De geschiedenis van de Antwerpse musea en erfgoedinstellingen in hun onderlinge samenhang en tegen de achtergrond van en in interactie met de bredere politieke, institutionele, economische, maatschappelijke, wetenschappelijke, culturele en museologische ontwikkelingen, is evenmin voorhanden. Dit cahier probeert – uiteraard – deze lacune niet te vullen, maar tracht in grove lijnen een beeld te schetsen van de wijze waarop doorheen de jaren collecties tot stand kwamen, hoe erover werd gedacht en ermee werd omgegaan en onder welke condities dat gebeurde. Daarbij moesten keuzes worden gemaakt. Waaraan besteed ik aandacht, waar fiets ik even snel langs en waarover heb ik het in het geheel niet? De keuzes zijn persoonlijk en arbitrair en het resultaat is ongetwijfeld niet helemaal evenwichtig, maar dat is dan hopelijk een stimulans voor iemand die de zaak grondiger wil aanpakken.

Een laatste opmerking. Als medewerker, sinds meer dan een kwarteeuw, van de musea en erfgoedinstellingen waarover ik schrijf, kan ik mij moeilijk voor een neutrale waarnemer uitgeven. Hoewel ik ernaar streef *sine ira et studio* een zo genuanceerd mogelijk beeld te schetsen van mijn onderwerp, is mijn relaas hoe dan ook subjectief en gekleurd. En omdat ik heb gekozen voor een narratieve en eerder journalistieke benadering, schets ik niet alleen de evolutie van conjuncturen en structuren, maar zet ik ook markante figuren in de kijker. Zolang ik het over de 19^{de} eeuw heb, zal niemand zich daaraan storen. Mijn verhaal gaat echter tot vandaag. Dus heb ik, op grond van het mogelijk wat ouderwetse begrip *schroom*, ervoor gekozen in mijn relaas over anno nu het toch eerder over de onpersoonlijke boeg te gooien. Mensen die vandaag, samen met mij, aan de slag zijn in de musea en erfgoedinstellingen van de stad, blijven dus grotendeels onvermeld, of worden hoogstens met naam genoemd. Bovendien, zoals wijlen Wannes van de Velde al wist: *ne zanger is ne groep*. Achter elke naam die ik vermeld, gaat het werk schuil van mensen die ik niet met naam noem maar die, min of meer in de schaduw, essentiële dingen doen of hebben gedaan. Ontegensprekelijk verdienen al deze noeste werkers een uitbreider, diepgaander, meer personalistische behandeling. Maar ook dát is iets wat ik liever aan iemand anders overlaat.

Reliekschrijnen, wonder- en kunstkamers: het prille begin van de collectie Antwerpen

Musea, zoals we ze vandaag definiëren, verzamelen en bewaren collecties (bij voorkeur volgens een collectieplan), ordenen en registreren ze, stellen ze ten toon en doen onderzoek. Deze specifieke vorm van verzamelen is een vrij recent fenomeen, hoewel verzamelen in brede zin waarschijnlijk een universele menselijke activiteit is.

Al in het voorantieke en antieke Europa werd verzameld, uit vroege wetenschappelijke nieuwsgierigheid of vanuit de behoefte de mythische voortijd materieel te documenteren met veronderstelde relieken van goden en helden. Wapens die ze bij het ploegen opgroeven, schreven de Grieken uit de klassieke tijd toe aan homerische personages, beenderen van uitgestorven olifanten werden geïdentificeerd als de stoffelijke resten van reuzen en cyclopen, enz. Later, in de christelijke Middeleeuwen, waren relieken van heiligen of van Jezus Christus zelf, krachtige hulpmiddelen om lichaam en ziel van de bezitter of de beschouwer veilig te stellen. Ze werden opgeborgen, gevat of verwerkt in gouden of zilveren en met edelstenen bezette reliekhouders en -schrijnen, die samen met andere sacrale en liturgische artefacten in schatkamers werden ondergebracht. Deze voorwerpen hadden in eerste instantie een cultische functie, maar daarnaast waren het belangrijke statussymbolen waarvoor flinke sommen werden neergeteld: ze werden bijgevolg vaak geroofd en verhandeld. Verzamelen was investeren in de eeuwigheid – en in afwachting daarvan was er ook in aardse regionen een aardige stuiver mee te verdienen.

In het vroegmoderne Europa waren het eerst geestelijke en wereldlijke machthebbers maar nadien ook welgestelde zakenlui die kunst lieten produceren en verzamelen uit de drang tot het bezitten van mooie, kostbare, zeldzame en exotische artefacten of objecten afkomstig uit de natuur. Het tonen van de verzamelingen in *kunstkamers* en *wonderkamers* bevestigde de economische status van de bezitter, zijn macht, zijn culturele niveau of zijn devotie. Francis Bacon vond dat iedere heer van stand moest beschikken over “a goodly, huge cabinet, wherein whatsoever the hand of man by exquisite act or engine has made rare in stuff, form or motion; whatsoever singularity, chance, and the shuffle of things hath produced; whatsoever nature has wrought in things that want life and may be kept; shall be sorted and included.” En Gabriel Kaltemarckt adviseerde keurvorst Christian I van Saksen in zijn kunstkamer tekeningen en schilderijen op te nemen die niet enkel het oog verblijdden, maar die

herinnerden aan de daden van de groten uit de geschiedenis en meteen een aansporing waren om het goede te doen en het kwade te vermijden. Dat de kunstkamers bovendien een financiële waarde vertegenwoordigden, was zeker niet onbelangrijk. “The Renaissance prince’s conspicuous consumption of fine art-objects”, schrijft Lisa Jardine in *Worldly Goods* over Piero de’ Medici, “was a complicated, calculated and functional affair – a combination of pleasure and investment, shrewdly judged so as to maximize the public impact of his resources, while retaining the possibility of surrendering individual objects as pledges against cash loans if these became necessary”.

De vroege collectievorming in Antwerpen week waarschijnlijk in niets af van het algemene Europese patroon.

Vroege collecties in de schatkamers van kerken en kloosters waren er aanvankelijk vooral voor cultisch gebruik. Het welvarende laatmiddeleeuwse en vroegmoderne Antwerpen bood de geschikte condities voor het ontstaan van niet-cultische collecties. De stad had haar eigen kunstproductie en religieuze ordes, aristocraten, gegoede burgers of gilden en broederschappen bestelden bij lokale kunstenaars godsdienstige en profane werken om er de altaren en de grafmonumenten in de kerken mee te versieren, respectievelijk om er hun huizen mee op te smukken. Zo werden de grondslagen gelegd voor de eerste verzamelingen van schilderijen, beeldhouwwerk en toegepaste kunst in particulier bezit én in de kerken en kloosters. In de 16^{de} eeuw groeide Antwerpen uit tot één van de toonaangevende kunstcentra in Europa waar kunstenaars uit alle hoeken van de Lage Landen én van daarbuiten zich vestigden. Het Sint-Lucasgilde telde in de eerste helft van de eeuw zo’n 800 schilders, beeldhouwers, graveurs, houtsnijders, glasschilders, edelsmeden, borduurders, drukkers, enz. Na de Beeldenstorm en de uittocht van de protestantse culturele elite was er een terugval, maar toen de stad met het Twaalfjarig Bestand de speerpunt van de Contrareformatie werd, was er weer op grote schaal werk voor producenten van kunst – bij het Sint-Lucasgilde waren tussen 1628 en 1676 ruim 1350 schilders ingeschreven. Al vanaf de late veertiende eeuw verzamelde het gilde zijn pronkstukken in een *const-camer* waar het tevens zijn bijeenkomsten hield. In de schoot van het gilde werd in 1663 onder impuls van David Teniers een academie gesticht, de latere Academie voor Schone Kunsten, “om des te meer de Schilderconste te voeden ende t’onderhouden tot loff, eere ende reputatie deser stadt”. Bij de opheffing in 1773 van de gilden, werden de werken in de kunstkamer – o.a. enkele schilderijen van De Vos, Rubens en Jordaens – het eigendom van de Academie.

De vroege collectievorming in Antwerpen week waarschijnlijk in niets af van het algemene Europese patroon.

Antwerpse verzamelaars met imposante collecties waren Peeter Stevens, Cornelis van der Geest en Nicolaes Rockox, kapitaalkrachtige burgers met een grote belangstelling voor kunst en wetenschap die zich spiegelde aan de aristocratie. Deze kunstkamers verleenden zulk een prestige, dat het voor de bezitters *bon ton* werd ze te laten afbeelden in een schilderij. Een prachtig voorbeeld van het genre is de *Kunstkamer van Cornelis van der Geest* van Willem van Haecht (1628) in het Rubenshuis. Pieter Paul Rubens bezat trouwens ook een belangrijke collectie. Na zijn terugkeer uit Italië, verzamelde hij antieke beelden, cameeën en schilderijen van vooral Italiaanse en Vlaamse meesters – Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Quinten Matsys, Pieter Bruegel de Oude, Correggio, Titiaan, Tintoretto, Rafaël, enz. Ook deze verzameling was bijeengebracht in een kunstkamer, waar geïnteresseerde hooggeplaatste gasten ze kon bewonderen en zo kennis maken met de groten aan wie de meester zich spiegelde. Na Rubens' dood (1640) geraakte de verzameling – aan schilderijen alleen al ongeveer 300 stuks – verspreid over de hele wereld.

Niet alleen werden vroege collecties vaak uiteen getrokken en verspreid, ook heel veel ging verloren. Talrijke oorlogen, feodale tot 20^{ste}-eeuwse, woedden doorheen de Zuidelijke Nederlanden en ook Antwerpen kreeg ruim zijn deel van beschieting, verwoesting, brand en plundering. De strategische ligging van de stad, aan een bevaarbare rivier dicht bij de zee, op de grens van het Franse en het Duitse Rijk, later van de katholieke Spaanse landen en de protestantse Hollandse republiek, maakte dat geen krijgsman haar kon negeren. Economisch ging het de stad ook niet steeds voor de wind. Waar ze vanaf ca. 1450 de belangrijkste handelsstad van het hertogdom Brabant was en in de 16^{de} eeuw de eerste wereldhaven en, met haar meer dan 100.000 inwoners, de tweede grootste stad benoorden de Alpen werd – alleen Parijs was groter – brak na de sluiting van de Schelde in 1585 een tijdperk van stagnatie aan. Een periode van heropbloei kwam er met het Twaalfjarig Bestand, maar na 1700 zorgden gewijzigde handelsroutes voor een ware teloorgang en in de laatste decennia van de 18^{de} eeuw was Antwerpen een provinciaal nest geworden met minder dan 50.000 inwoners en een vissershaven van slechts lokaal belang.

Die afwisseling van voorspoed en neergang is af te lezen van zowel het bouwkundig erfgoed als van de erfgoedcollecties in de stad. Vandaag is Antwerpen een stad met een vrij discontinu onroerend en roerend patrimonium. Van vóór 1500 is maar weinig overgebleven. De grote kerken en burgerlijke gebouwen dateren uit de 16^{de} eeuw of later. Ook de collecties gaan ten vroegste terug op de eerste bloei van de handelsstad maar zijn grotendeels van recentere datum. Periodiek kregen ze het zwaar te verduren, door oorlogsschade maar ook als neveneffect van economische en demografische expansie. Toen in 1542 de troepen van Maarten van Rossum Antwerpen bedreigden, beval de stadsmagistraat alle belangrijke gewijde en profane gebouwen buiten de stadsmuren plat te branden opdat ze niet door de vijand zouden worden gebruikt als kampement. Tijdens de Beeldenstorm van 1566 en de Spaanse Furie tien jaar later, werd er zeer veel vernield en ook het Franse revolutionaire bewind hield twee eeuwen later lelijk huis. Na de afschaffing van de religieuze ordes, werden de inboedels van alle kerken en kloosters verkocht of vernietigd en de gebouwen werden gesloopt. De gotische Sint-Joriskerk werd platgelegd en de kathedraal ontsnapte er zo na aan hetzelfde lot. Een immense decimering van historisch patrimonium voltrok zich in het midden van de 19^{de} eeuw, deze keer niet door oorlogsschade maar als gevolg van stadsvernieuwing, toen de Spaanse wallen werden geslecht, en de Scheldekaaien werden rechtgetrokken.

Die afwisseling van voorspoed en neergang is af te lezen van zowel het bouwkundig erfgoed als van de erfgoedcollecties in de stad. Vandaag is Antwerpen een stad met een vrij discontinu onroerend en roerend patrimonium.

Habent sua fata libelli: wel en wee van de stedelijke bibliotheek

Net als objecten, werden ook boeken – aanvankelijk in de vorm van klei-tabletten en papyrusrollen, later van perkamenten codices – al van in de oudheid verzameld. Tegen het einde van de 5^{de} eeuw BCE circuleerden boeken in de hele Griekse wereld, en in de vroege 3^{de} eeuw ontstonden in de grote hellenistische centra de eerste publieke bibliotheken die het bijeenbrengen van alle kennis en wijsheid uit de antieke wereld ambieerden. Vooral de grote bibliotheek van Alexandrië, het *Mouseion* (“museum”), was veel meer dan een boekenverzameling, in casu een collectie papyri, het was het kloppend hart van het wijsgerige en wetenschappelijke bedrijf van die dagen.

Samen met de romeins-hellenistische stedelijke cultuur, ging ook het antieke bibliotheekwezen teloor. Kloosters werden de centra van kennis, en dus ook de hoeders van boekcollecties – “Een klooster zonder boeken is een keuken zonder vaatwerk, een tafel zonder spijzen, een rivier zonder vissen, een hof zonder bloemen en een beurs zonder geld”, schreef Thomas a Kempis. Kloosters verzamelden niet alleen bestaande boeken, ze multipliceerden ze ook door ze te kopiëren. Iedere zichzelf respecterende abdijs had een scriptorium, waar teksten werden gekopieerd, geïlustreerd, van glossen voorzien en in codices werden ingebonden. Met de boekdrukkunst ontstond in de 15^{de} eeuw het in massa geproduceerde, als handelswaar op de markt gebrachte boek, zodat bibliotheken eerder verzamelingen van informatie werden dan van quasi unieke, extreem kostbare boekobjecten.

Ook in het middeleeuwse Antwerpen begon het bibliotheekwezen in de kloostersfeer. Religieuze ordes verzamelden naast kunstwerken ook boeken. Zo hadden de Predikheren al in 1271 een *librye* die ten dienste stond van de Antwerpse geestelijken.

Welstellende burgers en broederschappen legden eveneens boekcollecties aan. Eén daarvan ligt aan de basis van de huidige Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience. Stadspensionaris Willem Pauwels schonk in 1481 zijn bibliotheek van 41 werken aan de stad om die te leggen in een “camere tot behoef ende gebruike der Pensionaris ende Secretarissen ende clercken, der stad dienende, sonder die wech te leenene, te vercoepene oft te verthierne.” De collectie kreeg in 1564 een onderkomen in het pas voltooide stadhuis maar ging al in 1576, tijdens de Spaanse Furie, in vlammen op. Al snel werd ze echter weer aangevuld dankzij een depotregeling met de succesvolle drukker-uitgever Christoffel Plantijn: van iedere titel

die hij drukte, kreeg de stad een exemplaar. In de 17^{de} en de 18^{de} eeuw verhuisde de collectie meermaals, o.a. naar het seminarie van bisschop Johannes Malderen, waar ze waarschijnlijk met de seminariebibliotheek werd samengevoegd.

Onder het Franse revolutionaire bewind verkaste de verzameling nog een paar keer. Eerst werden de boekcollecties van de kloosters gecentraliseerd met de bedoeling ze in een aan een *école centrale* verbonden *bibliothèque publique* onder te brengen (1795), daarna schafte een wet de *école centrale* af en werden de bibliotheken onder het locale bestuur geplaatst (1802), zodat alles weer naar het stadhuis moest. Zowel in de tijdelijke depots als tijdens de veelvuldige, chaotisch georganiseerde verhuisoperaties werd er stevig geplunderd. Heel veel ging verloren, ook door toedoen van de bibliothecaris Beaurouche, die in 1803 gedurende een half jaar de instelling leidde maar eigenlijk krankzinnig was en boekwerken verbrandde in plaats van ze te inventariseren.

In 1805 werd in het stadhuis een leeszaal ingericht, want de verzameling was voortaan ook opengesteld voor het publiek. Eén enkel personeelslid, Denis Saunier – “ancien professeur au Collège de Versailles” – was tegelijk bibliothecaris, leeszaalbediende en magazijnier. Het instituut stadsbibliotheek was geboren, maar de collectie was zwaar gehavend. Toen Sauniers opvolger, de bibliofiel Jan-Baptist Lauwers, in 1813 een inventaris van de collectie realiseerde, bleek die nog slechts 6315 volumes en 11 handschriften te tellen, véél minder dan wat 15 jaar tevoren uit de kloosters was weggehaald. De stad was niettemin opgetogen over Lauwers’ inzet en besliste hem een loonsverhoging te geven, die hij echter nooit kreeg. In 1817 – het Franse bewind was toen vervangen door het Hollandse – werd zelfs voorgesteld Lauwers’ functie bij wijze van besparing te schrappen en de collectie te verhuizen naar het museum in de Academie voor Schone Kunsten. Het voorstel bleef hangend tot in 1826 de 70-jarige Lauwers ontslag nam wegens ziekte en het werd uiteindelijk niet uitgevoerd. Lauwers stierf een jaar later van de honger temidden van zijn eigen verzameling, de stedelijke collectie bleef waar ze was en de bibliotheek werd bij wijze van besparing voor een paar jaar gesloten.

Met de boekdrukkunst ontstond in de 15^{de} eeuw het in massa geproduceerde, als handelswaar op de markt gebrachte boek, zodat bibliotheken eerder verzamelingen van informatie werden dan van quasi unieke, extreem kostbare boekobjecten.

Het Museum van de Academie, later Museum voor Schone Kunsten

Het museum als publiek toegankelijke collectie ontstond in de 18^{de} eeuw, de tijd van de Verlichting. In de geest van de *Encyclopédie*, waren kunst en wetenschap er niet voor de elite, maar voor iedereen. Musea hadden niet de taak om het vreemde en uitzonderlijke te tonen, maar moesten een afspiegeling van de hele wereld bieden, waarbij de objecten werden getoond, geordend volgens de principes van de rede. Ze werden openbare instellingen en hadden een educatief opzet: via empirische waarneming van het geëxposeerde kon de toeschouwer kennis maken met de redelijke structuur van het universum en zo genezen worden van het obscurantisme van bijgeloof en godsdienst. Het British Museum werd uit deze denkbeelden geboren. Elders kregen uit de barokke tijd daterende collecties – historische, kunsthistorische en natuurwetenschappelijke – hun plaats in de nieuwe benadering: het Louvre (Parijs), het Museo Vaticano (Rome), de National Gallery (Londen)... In deze geest trachtte de Antwerpse burgemeester Van Schorel al in 1762 om het Rubenshuis te verwerven voor de gemeenschap. En hoewel de stad op dat moment nog geen echt museum rijk was, konden bezoekers in Antwerpen vanaf 1755 al hun profijt doen met een door Gerardus Berbie uitgegeven *Description des principaux tableaux, sculptures, et autres rarités... qui se trouvent dans les églises, & couvens de la ville d'Anvers... Donnée... pour l'utilité des voyageurs.*

De cultuurpolitiek van het Franse revolutionaire bewind wortelde in de lovenswaardige ideeën van de *philosophes* van de Verlichting. De diverse bestaande instellingen werden opgenomen in één groot plan. Het Louvre werd door de Franse overheid uitgeroepen tot *musée central*. Alles wat belangrijk was zou daar worden samengebracht. Later zouden ook in de *province* musea worden ingericht met collecties van minder universeel gehalte.

De praktijk was, helaas, dat de Franse overheid in haar constructie van een nieuwe orde een zekere grilligheid vertoonde en dat wetten en decreten werden afgeschaft terwijl de uitvoering ervan nog in de opstartfase was. En, in de erfgoedcontext zeer belangrijk: dat het revolutionaire (later het keizerlijke) bewind vooral veel geld nodig had. Kloosters en kerken zowel als openbare gebouwen werden leeggehaald. Veel edelsmeedwerk werd tot goudstaven gesmolten, schilderijen verdwenen richting Louvre, of ze werden verkocht en in het ergste geval vernietigd – op ideologische gronden, uit vandalisme of gewoon als *accident de parcours*. Zo ook in Antwerpen, waar een 50-tal schilderijen werden uitverkoren om de

collectie van het musée central te vervoegen, waaronder negenentwintig van Rubens, acht van Van Dyck en twee van Jordaens. Willem Herreyns, directeur van de Academie, kon er 328 redden van verkoop of verdwijning en ijverde voor de teruggave van wat was weggevoerd. Hij was ook een groot pleitbezorger voor de oprichting van een museum in de schoot van de Academie. Hij kreeg de steun van prefect d'Herbouville, maar niettemin gaf Napoleon pas in 1810 de toelating om in de kerk van het voormalige Minderbroederklooster een museum in te richten.

Na de val van Napoleon werden de geroofde schilderijen gerepatriëerd. Ze kregen een triomfantelijk onthaal en werden in 1816 geëxposeerd in het nieuwe museum. De collectie groeide gestaag, dank zij schenkingen en legaten, zoals in 1840 de 105 werken (141 panelen) tellende collectie van oud-burgemeester ridder Florent van Ertborn (1784-1840), met onder meer de *Heilige Barbara* van Jan van Eyck, het *Portret van Philippe de Croÿ* van Rogier van der Weyden, *De vlucht naar Egypte* van Joachim Patinir, de *Madonna* van Jean Fouquet. Als verzamelaar had Van Ertborn een ongewone belangstelling voor de kunst van vóór de renaissance (de *gothieken*), die destijds door kunstenaars, critici en liefhebbers gewoonlijk als primitief, barbaars, kinderlijk en artistiek ondermaats werd beschouwd. Andere belangrijke donaties en aankopen van zowel oude als eigentijdse meesters zorgden ervoor dat rond 1870 het museum te klein was geworden. De ingebruikname van een extra zaal, gewijd aan de “moderneren”, kon het probleem van het plaatsgebrek niet lenigen. Toen in 1873 brand uitbrak op de Stadswaag, waarbij ook de gebouwen van museum en academie gevaar liepen, was de maat vol: men beseftte dat een nieuw, groter, gebouw op een andere locatie dringend nodig was. In 1875 besliste de Antwerpse gemeenteraad dat het nieuwe museum op het Zuid zou komen, op de gronden van het Zuidkasteel, waarvan de sloop volop bezig was. In 1877 werd een wedstrijd uitgeschreven voor een museumontwerp, maar geen van de zes geselecteerde architecten bleef binnen het voorziene budget. Een nieuwe wedstrijd leverde als laureaten Jean-Jacques Winders en Frans van Dyck op en zij kregen wél groen licht. Het neoclassicistische gebouw dat zij realiseerden, bracht een *state of the art* van de toenmalige museologische kennis en techniek op het vlak van verwarming, belichting, beveiliging en presentatie. Op 11 augustus 1890 werd het nieuwe museum, voortaan Koninklijk Museum voor Schone Kunsten geheten, feestelijk ingehuldigd – één dag voor de heropening van het verbouwde Steen – en in 1894 was het één van de grote attracties op de wereldtentoonstelling. Voor enig ongemak zorgden de aquaria met subtropische vissen die in de kelder in de muren waren ingemetseld en die nu en dan begonnen te lekken.

In de geest van de *Encyclopédie*, waren kunst en wetenschap er niet voor de elite, maar voor iedereen. Musea hadden niet de taak om het vreemde en uitzonderlijke te tonen, maar moesten een afspiegeling van de hele wereld bieden, waarbij de objecten werden getoond, geordend volgens de principes van de rede.

De eerste catalogus van de collectie verscheen in 1849. Hij was in belangrijke mate het werk van Jan de Laet – chirurg-verloskundige, journalist, entrepreneur, romantisch dichter (als Johan Alfried de Laet) en volksvertegenwoordiger voor de Meetingpartij. Deze eerste verdienstelijke maar dilettantische catalogus werd scherp bekritiseerd en in 1857 volgde een nieuwe, verbeterde versie, waaraan nu naast De Laet ook Theodoor van Lerijs, Pieter Génard en Leon de Burbure hadden meegewerkt. Van Lerijs verzorgde een supplement in 1863. In 1905 publiceerde Pol de Mont, conservator van 1904 tot 1919, een geheel nieuwe catalogus. De collectie was sinds 1849 enorm aangegroeid: de 400 nummers in het werk van De Laet, waren er 1323 geworden – 823 oude en 500 moderne meesters. De toename van de collectie én van de wetenschappelijke kennis erover maakte een voortdurend bijwerken van de inventarissen noodzakelijk. Om de ontwikkelingen binnen het kunsthistorisch onderzoek in het museum op de voet te kunnen volgen, startte De Monts opvolger Paul Buschmann met de uitgave van een *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, dat onder Arthur Cornette en Walther Vanbeselaere uitgroeide tot een toonaangevende wetenschappelijke publicatie over de kunst van de Zuidelijke Nederlanden. Als wetenschappelijke instelling verricht het KMSKA vandaag systematisch onderzoek naar, bijvoorbeeld, het ontstaan van de verzameling, de Rubenscollectie, het werk van James Ensor (waarvan het de grootste collectie ter wereld bezit) en op kunstantropologisch vlak.

In 1927 werd het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten met zijn collectie overgedragen aan het Rijk; vandaag ressorteert het onder de Vlaamse overheid. Voor veel Antwerpenaren is het altijd *Het Museum* gebleven.

In 1927 werd het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten met zijn collectie overgedragen aan het Rijk; vandaag ressorteert het onder de Vlaamse overheid. Voor veel Antwerpenaren is het altijd *Het Museum* gebleven.

Stadsbibliotheek en Volksboekerij

In 1829 werd de Stadsbibliotheek weer opengesteld, na een démarche van de orangist Jan Frans Willems bij de eveneens Nederlandsgezinde burgemeester Van Ertborn. Er werd een Commissie van Toezicht aangesteld en Frederik Verachter, de nieuwe *boekbewaarder*, kreeg als medewerker een brandweerman die toezicht hield in de leeszaal.

Verachter werd in 1833 stadsarchivaris en een jaar later trad zijn opvolger aan, Frans Hendrik Mertens, erudiet, autodidact, leraar economie aan het Antwerpse atheneum, samen met Karel Lodewijk Torfs auteur van de acht-delige *Geschiedenis van Antwerpen* (1845-1853), bezorger van edities van oude literaire en historische bronnen, enz. Hij was bevriend met schrijvers als Hendrik Conscience (die in de jaren 30 opzoeken deed in de bibliotheek voor zijn *Leeuw van Vlaanderen*) en Theodoor van Ryswyck en met de schilder Gustave Wappers en was als liberaal oud-orangist actief in o.a. het Willemsfonds en de Grievenscommissie.

Met Mertens woei een gunstige wind door de bibliotheek: hij slaagde erin een werkingskrediet van de stad te krijgen, zodat er eindelijk weer kon worden aangekocht, en publiceerde tussen 1843 en 1860 de eerste gedrukte catalogus van het bezit. Onder meer voor de samenstelling daarvan werd hij bijgestaan door een adjunct-bibliothecaris. In 1865 besliste de gemeenteraad tot de oprichting van een *Volksboekerij*, die administratief bij de Stadsbibliotheek hoorde maar wel een geheel autonome werking had en later zou uitgroeien tot de openbare bibliotheek.

In 1867 werd de 71-jarige Mertens ziek en enkele weken later stierf hij. Zijn opvolger was stadsarchivaris Pieter Génard, die van 1849 tot 1863 Mertens' adjunct was geweest. Génard combineerde Stadsarchief en Stadsbibliotheek tot 1873. In 1873 werden de twee instellingen bestuurlijk gescheiden: Génard bleef archivaris, Constant Jacob Hansen – sinds 1866 *onderboekbewaarder* van de Volksboekerij – leidde de bibliotheek.

Zowel Stadsbibliotheek als Volksboekerij waren ondergebracht in lokalen van het stadhuis. Omdat in de jaren 70 de werkingskredieten stegen (van 5.000 fr. per jaar in 1872 tot 15.000 in 1879) groeiden de collecties snel aan, met een hoogst problematisch plaatsgebrek als gevolg. Bovendien waren de condities in de lokalen erbarmelijk. Vooral in de Volksboekerij was het 's winters zo koud, dat de inkt in de inktpotten bevroor. In 1879 kocht de stad de Sodaliteit van de Jezuïeten tegenover de Carolus Borromeuskerk met de bedoeling er de bibliotheekcollecties in onder te brengen. De lokalen in het stadhuis sloten in november 1882 de deuren en van januari tot maart 1883 werden de 42.969 volumes van de

Vooraf in de Volksboekerij was het 's winters zo koud, dat de inkt in de inktpotten bevroor.

Stadsbibliotheek en de 20.000 van de Volksboekerij naar het Jezuïetenplein verhuisd en in mei ging de bibliotheek weer open. De krantencollectie van het Stadsarchief werd in 1884 overgebracht naar de bibliotheek en in 1895 was er alweer een verhuis: de collectie van de Volksbibliotheek kreeg nieuwe lokalen in de Blindestraat. In 1902 werden de twee bibliotheken administratief gescheiden; elk kreeg aan het hoofd een bibliothecaris. Voor de Volksbibliotheek werd dat Hendrik Schepmans en een jaar later kreeg in de Stadsbibliotheek toneelauteur Frans Gittens (1842-1911), gewezen journalist en scheepsmakelaar, de leiding.

Onder Gittens werd het Bestendig Dotatiefonds voor Stadsbibliotheek en Museum Plantin-Moretus opgericht. In 1905 vroegen de erven van ridder Gustave van Havre, groot bibliotheekverzamelaar, aan onderbibliothecaris Emmanuel de Bom om mee de inventaris op te maken van de kostbare collectie, die zou worden geveild in Amsterdam. De Bom verwittigde Gittens, want uiteraard zat er in de collectie heel wat interessants voor de Stadsbibliotheek. Het jaarlijkse budget – weer geslonken tot 12.000 fr. – was totaal ontoereikend om een serieus verwervingsbeleid te kunnen voeren. Gittens besloot de pers in te schakelen en lanceerde een campagne om welgestelde Antwerpenaren te bewegen tot financiële steun aan de bibliotheek. Max Rooses, de invloedrijke conservator van het Museum Plantin-Moretus, sloot zich onmiddellijk bij het initiatief aan en bewerkte het stadsbestuur. Het initiatief had succes: de stad kon op de veiling Van Havre voor een bedrag van 19.211,79 fr. (304 loten) aankopen.

Het Museum van Oudheden

Stadsarchivaris en –bibliothecaris Pieter Génard (1830-1899) was een autodidact en een echte duivel-doet-al. Hij was net als zijn vriend Frans Mertens een flamingant en frequenteerde dezelfde artistieke en intellectuele milieus. Hij was dichter, publicist en vooral een volbloed romanticus die zich tot doel stelde de lof te zingen van het roemrijke verleden, zowel in publicaties als in grootse evenementen. Hij schreef een verhalende geschiedenis van Antwerpen *Anvers à travers les Âges*, en zou later nog een belangrijke rol spelen in de totstandkoming van de Rubensfeesten (1877) en de Van Dyckfeesten (1899).

Génard was lid van de Provinciale Commissie voor Monumentenzorg van Antwerpen. Op 17 mei 1862 stichtte deze Commissie, waarin verder o.a. gouverneur Jan Teichmann, ridder Leon de Burbure, beeldhouwer-architect Frans Durllet, en schilder Henry Leys zetelden, de Maatschappij voor het vormen van een Museum van Geschiedenis, Antikwiteiten, Oudheden, Bouw- en Aardkunde.

Het denkbeeld een *musée d'antiquités* op te richten, hing al langer in de lucht. Edouard ter Bruggen, secretaris van de Maatschappij ter Aenmoediging der Schone Kunsten en van de in het Vleeshuis bivakkerende *tonneel-societeit* Liefde en Eendragt, brak al in 1853 in de brochure *Création d'un Musée d'Antiquités, d'Objets d'Art et de Modèles*, een lans voor de inrichting van een soort oudhedenkabinet waar o.a. historieschilders modellen van objecten konden vinden voor hun werk.

Musea voor oudheden werden vanaf de eerste helft van de 19^{de} eeuw overal in Europa ingericht. Hun ontstaan hing samen met het ontstaan van de archeologie, de geologie en de paleontologie als wetenschappelijke disciplines die aan universiteiten werden gedoceerd en die tevens leidden tot de oprichting van academies, verbonden of kringen die voornamelijk dilettanten verenigden rond hun passie voor de nieuwe vakgebieden. Door de industrialisering en de daarmee samenhangende plattelandsvlucht, veranderden veel steden op korte tijd grondig en ging vaak eeuwenoud erfgoed in een ijtempo verloren.

De snelle teloorgang van het patrimonium inspireerde een romantische cultus van het verleden die al spoedig patriottische trekjes kreeg. Oudheidkundige musea huldigden de grootsheid van het vaderlandse verleden en hielpen zo mee om de soms nog erg prille natiestaten ontologisch te funderen.

Behalve deze ideologische functie hadden oudheidkundige musea vooral een praktische opdracht: proberen hier en daar nog iets te bewaren van wat in de maalstroom van de 19^{de}-eeuwse stadsvernieuwing verloren dreigde te gaan. In Antwerpen was de vernieuwing van ca. 1860 overigens meer dan waar ook bittere noodzaak: de stad barstte zowat uit haar voegen. De bevolking was weer tot boven de 90.000 geklommen en zat nog altijd geprangd tussen de Schelde en de 16^{de}-eeuwse Spaanse omwalling. Het Rijk had zich jarenlang om militaire redenen tegen uitbreiding van de stad verzet, maar in 1859 stemde baron Pierre Chazal, minister van Oorlog in de liberale regering-Rogier-Frère-Orban, er eindelijk toch mee in – er was immers beslist tot de aanleg van de Brialmont-kringvesting die de Spaanse wallen overbodig zou maken en toch de rol van Antwerpen als *réduit national* zou bestendigen. De vestinggrachten werden gedempt, de wallen en de oude poorten en torens gesloopt. Ook de volkse oude stadskern, waar cholera haast endemisch was en decennialang levens eiste, werd gesaneerd. En, in één beweging, ging hier en daar in de roes van het vooruitgangsverlangen ook wel eens iets tegen de vlakke zonder dat het nodig was. De 13^{de}-eeuwse Blauwe Toren op het Blauwtorenplein *moest* weg, al wist niemand precies waarom en zelfs al was er internationaal protest – o.a. van de vermaarde Franse architect Viollet-le-Duc – tegen de sloop... Zo verdween belangrijk onroerend patrimonium, maar tegelijk creëerden de werken roerend erfgoed: ornamenten en andere onderdelen van de gesloopte gebouwen werden bewaard, terwijl bij de graafwerken archeologische bodemvondsten uit vroegere eeuwen aan het licht kwamen. Deze stukken kwamen in collecties van privéverzamelaars én van musea voor oudheden.

Oudheidkundige
musea huldigden
de grootsheid van
het vaderlandse
verleden en hielpen
zo mee om de soms
nog erg prille natie-
staten ontologisch
te funderen.

De doelstellingen en de invulling van het geplande museum waren van meet af aan duidelijk. Het museum voor oudheden, archeologie, architectuur en geologie zou erfgoed van lokaal of regionaal belang bewaren voor het nageslacht en zo “de leemte aanvullen die in de kunstverzamelingen van de stad Antwerpen bestaat”. Wat dat precies inhield, werd gespecificeerd in artikel 20 van het reglement van de Maetschappij:

1. Handschriften, werken uit de eerste tijden der boekdrukkunst en oude uitgaven
2. Hedendaagse werken, betreffende de geschiedenis of de kunst
3. Charten, diploma's en andere oorkonden
4. Muziekstukken, vooral middeleeuwse
5. Kaarten en plans
6. Eigenhandige schriften, miniaturen en tekeningen
7. Etsingen of gravuren op hout, koper, staal en sterkwaterplaten
8. Schilderijen, glas- en vlamschilderingen
9. Beeldhouwwerk, drijfwerk, voorwerpen in gegoten ijzer, ijzerwerk...
10. Tekeningen en modellen van merkwaardige werken
11. Zerken, lijkbussen en andere graftekens
12. Munten, penningen, medaliën, zegels, afdrucken van zegels en stempels
13. Oude wapenrustingen, meubels, gereedschappen, werktuigen, potwerk, merkwaardigheden
14. Oude stoffen, borduurwerk, kledingstukken
15. Geschiedkundige schilderijen en portretten van aanzienlijke personen, inzonderlijk uit de provincie Antwerpen
16. Delfstoffen in de provincie ontdekt
17. Romeinse of andere oudheden, bijzonderlijk die welke ontdekt zijn geworden in het Rijk of die enige betrekking hebben met 's lands geschiedenis.

Een ambitieus collectieplan... het museum wou blijkbaar zowat *alles* gaan verzamelen. Het zou vijf afdelingen tellen, waarvan er drie voorwerpen zouden bevatten uit respectievelijk de oudheid, de middeleeuwen en de moderne tijd. Een vierde afdeling zou een galerij worden met portretten en historische tafereelen. De laatste afdeling zou de geologische collectie tonen van de in 1857 opgerichte Société Paléontologique de Belgique. Was het programma duidelijk, de plaats waar het nieuwe museum zou komen, was minder evident. Eerst werd gedacht aan een lokaal in de Academie voor Schone Kunsten, maar die kampte zelf met plaatsgebrek. Génard zag in het Vleeshuis een geschikte locatie. Henry Leys suggereerde het Steen, het oude *huis van bewaring* dat de stad in 1842 voor de ronde som van 21.447 frank had gekocht van een houthandelaar die

er een zagerij in vestigde en waarvan de kelders de laatste twintig jaar waren gebruikt voor de opslag van vis in functie van de vismarkt vlakbij. De stad ging in op het advies van de Commissie en zei toe de noodzakelijke herstellingen aan het Steen te financieren, op voorwaarde dat de collectie stedelijk bezit zou worden. Er werd een Bestuurlijke Commissie samengesteld voor het beheer van het museum, met een voorzitter, een secretaris en een schatbewaarder. Génard werd secretaris en meteen ook conservator.

Op 14 augustus 1864 opende in het Steen het Museum van Oudheden de deuren voor het publiek, wat “eenen grooten toeloop volks” uitlokte. De geëxposeerde collectie was op een merkwaardige manier bijeengebracht. In een circulaire had men de burger gevraagd voorwerpen aan het museum te schenken, en met succes: het museum kreeg gebruiksvoorwerpen, bodemvondsten, munten en oude geschriften aangeboden. Aan de Belgische regering werd de vraag gesteld om alle objecten die werden opgegraven bij bodemwerken in Antwerpen en omgeving, zoals de sloop van de Spaanse wallen en poorten, aan het museum te schenken. De vraag werd afgeketst: musea van het Rijk genoten prioriteit, al was het natuurlijk altijd mogelijk, zo luidde het, dat bepaalde objecten uit rijkscollecties werden overgedragen aan het nieuwe museum. Veel kwam daar niet van in huis. Het Museum van de Academie droeg wel objecten over, zoals de zgn. *Isis van Antwerpen*. Ook kunstwerken en ornamenten afkomstig uit afbraak van stadsgebouwen en kerken belandden in de collectie. En dat was veel, gezien de sloopdrift die toen de stad in haar greep had. Bij de rechttrekking van de Scheldekaaien scheelde het overigens maar een haar of ook het Steen was tegen de vlakte gegaan, samen met de rest van de Walburgiswijk. In de gemeenteraad verloren de slooplustigen het met één stem...

De Commissie kocht tevens bij antiquairs. Om de aankopen te kunnen bekostigen, probeerde ze van de verschillende overheden subsidies te krijgen. Met goed gevolg: van de Belgische staat ontving ze een eenmalige toelage, stad en provincie subsidieerden op structurele basis. De stad kende ook speciale premies toe voor de aankoop van duurdere kunstwerken en kocht nu en dan zelfs rechtstreeks aan voor het museum. Belangrijke aankopen van de eerste decennia zijn de collectie munten en medailles van Edouard ter Bruggen en de Egyptische verzamelingen van Eugène Allemant. Het museum ontving daarnaast belangrijke schenkingen, zoals de mummie uit Alexandrië (1885).

Uit schenkingen of legaten waren ook de meeste “exotische” voorwerpen afkomstig die van in het begin deel uit maakten van de collectie: een Maya stele in 1864, Chinese of Japanse objecten, o.a. afkomstig van koning Leopold II. Later kwamen daar veel Afrikaanse objecten bij, in hoofdzaak afkomstig uit Kongo.

Verder was er een interessante maritieme deelcollectie, met onder meer het model van de vermoedelijke Oost-Indiëvaarder *De Barbersteyn* en dat van het Franse linieschip *César*, diverse modellen van de hand van de schilder Robert Mols; nautische instrumenten; scheepsdecoraties zoals het mastschild van het spiegeljacht Neptunus en divers iconografisch materiaal, waaronder twee stadsgezichten van Jan Ruyten, de *Brouwersvliet* en de *Koolvliet*. De maritieme stukken werden in één nieuwe zaal bijeengebracht toen het Steen in 1890 met een nieuwe vleugel werd uitgebreid.

Génard was van in het begin de drijvende kracht achter het museum. Hij speelde een uiterst belangrijke rol in de collectievorming en publiceerde in 1876 de eerste beredeneerde catalogus van de verzameling, die drie herdrukken kende en zelfs in het Engels werd vertaald – geen evidentie in die tijd. Maar het museum had ontegensprekelijk zijn zwakke kanten. Volgens een getuigenis van de journalist Hermann van Duyse in *La fédération artistique* was de collectie een samenraapsel. Ze miste profiel, vond hij – wat was de functie van de opgezette dieren, delen van walvis skeletten en ander fraais uit de sfeer van de natuurlijke historie, terwijl er ook een Dierentuin bestond met een museum? En waarom was het Vlaamse smeedwerk nauwelijks aanwezig? Andere collecties vond hij dan weer rommelig, ondoordacht en bovendien met hier en daar vervalsingen en namaak ertussen én met belangrijke hiaten. Bovendien was het Steen fantasisch gerestaureerd en de didactische kant van de presentatie liet te wensen over. Was deze kritiek gechargeerd? Mogelijk – maar hij is wel geloofwaardig. Génard was tenslotte geen archeoloog of historicus of kunsthistoricus, maar een bekwaam en gedreven dilettant, die wellicht qua wetenschappelijke methodologie te kort schoot. Dat doet echter geen afbreuk aan zijn verdienste als pionier van het Antwerpse erfgoedwezen. In 1892 nam baron de Vinck de Winnezele de fakkel over van Génard als secretaris van de Bestuurlijke Commissie en conservator van het Museum van Oudheden. Zijn opvolger vanaf 1906 was J.A. Schaeps. In 1911 trad Frans Claes aan. Hij zou het museum 22 jaar leiden en zijn aanpak zou voeren tot een radicale ommekeer in het stedelijk museumbeleid.

Bij de recht-
trekking van de
Scheldekaaien
scheelde het overi-
gens maar een haar
of ook het Steen
was tegen de vlakte
gegaan, samen
met de rest van de
Walburgiswijk.

Het Museum Plantin-Moretus

Na de Stadsbibliotheek, het Museum voor Schone Kunsten en het Museum van Oudheden, was in 1877 het Museum Plantin-Moretus de vierde erfgoedinstelling die de stad Antwerpen voor het publiek openstelde. Het Museum Plantin-Moretus werd gehuisvest in de drukkerij-uitgeverij die in de 16^{de} eeuw was opgericht door de Franse boekbinder en leerbewerker Christophe Plantin, of in vernerlandste vorm Christoffel Plantijn (ca. 1520-1589). Plantijn vestigde zich iets vóór 1550 in Antwerpen, op dat moment een bloeiende handelsmetropool. In 1555 drukte hij zijn eerste boekje. Zijn vijftalige *Biblia regia*, uitgegeven op kosten van koning Filips II (1569-1572) maakte hem beroemd. Plantijn was een gewiekst zakenman die erin slaagde alle politieke en religieuze klippen te omzeilen; in een paar decennia zag hij zijn bedrijf uitgroeien tot de belangrijkste drukkerij van Europa. Tienduizenden religieuze werken, bestemd voor het ultrakatholieke Spanje, werden op zijn persen gedrukt. Naast religieuze teksten drukte hij ook belangrijke wetenschappelijke en humanistische werken, zoals de botanische atlanten van Dodoens, Clusius en Lobelius en tekstedities van klassieke auteurs door grote humanisten zoals Justus Lipsius. Na Plantijns dood zette schoonzoon Jan I Moretus de drukkerij-uitgeverij voort. Bij hem kregen de kwaliteit van de vormgeving en de illustratie van de Plantijnse publicaties steeds meer belang. Een hoogtepunt werd op dit vlak bereikt onder Balthasar I, die immers een beroep kon doen op zijn vriend Peter Paul Rubens als ontwerper van boekillustraties. De Moretussen hielden de Plantijnse drukkerij-uitgeverij ononderbroken in bedrijf tot het laatste kwart van de 19^{de} eeuw met de welhaast exclusieve productie van liturgische werken – het laatste boek, *Horae diurnae S. Francisci*, werd in 1866 gedrukt. De zaak hield stand, maar moderniseren deed men niet langer. Door deze stagnatie bleef de Officina Plantiniana echter quasi intact als ambachtelijke drukkerij, onaangeraakt door de ontwikkelingen van de industriële revolutie. Op 20 april 1876 verkocht jonkheer Edward Moretus het complex met de complete inboedel – typografisch materiaal, bedrijfsarchief, bibliotheek, kunstvoorwerpen en meubilair – voor een bedrag van 1.200.000 fr. aan de stad Antwerpen en de Belgische Staat om er een museum van te maken. De staat bracht 230.000 fr. in en werd daardoor voor 23/30 eigenaar van het onroerend goed, terwijl de roerende bezittingen volledig deel uitmaakten van het stadspatrimonium. Na enkele aanpassingswerken in functie van de nieuwe, museale bestemming, waarbij de werk- en leefvertrekken in hun eigenheid bleven gerespecteerd, ging het nieuwe museum op 18 augustus 1877 open. In 1881 werden de bibliotheek, archiefkamer en leeszaal opengesteld.

Door deze stagnatie bleef de Officina Plantiniana echter quasi intact als ambachtelijke drukkerij, onaangeraakt door de ontwikkelingen van de industriële revolutie.

Aanvankelijk werden twee functionarissen aangesteld die onder toezicht stonden van een bijzondere commissie: Max Roosees (1839-1914) werd bewaarder, belast met de bibliotheek en de archieven en Emmanuel Rosseels stond als bestuurder in voor het behoud en de tentoonstelling van de collecties. Met de pensionering van Rosseels werd de post van bestuurder afgeschaft, zodat Roosees voortaan als bewaarder beide functies verenigde. Er werd wel een hulpbewaarder aangesteld: in 1902 G. Gilbert en in 1911 Jan Denucé. Max Roosees bleef in functie tot zijn dood.

Met Max Roosees – en met nà hem de veel jongere Denucé – trad een nieuw type conservator aan in de Antwerpse museum- en erfgoedwereld. Roosees was géén autodidact: hij had gestudeerd aan de universiteit van Luik. Zijn wetenschappelijke activiteit was methodologisch stevig onderbouwd en als uitgesproken positivist à la Hippolyte Taine was hij wars van het romantisme van de oudere generatie. Hij verzorgde een brievenuitgave van Plantijn maar deed vooral wetenschappelijk onderzoek naar de Vlaamse schilderkunst (Rubens, Jordaens en Van Dyck), wat resulteerde in zijn bekroonde *Geschiedenis der Antwerpsche schildersschool*, in de 5 delen *L'oeuvre de Rubens*, de 6 delen *Codex Diplomaticus Rubenianus* (samen met Charles Ruelens) en de 5 delen *Rubens-Bulletijn*. Als literair criticus voor o.a. *De Vlaamsche School*, het *Nederduitsch Tijdschrift* en de *Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle*, paste hij zijn positivistische principes methodisch toe. Zijn visie op literatuur was uitgesproken utilitaristisch – het *l'art pour l'art* van zijn vriend Pol de Mont, conservator van het Museum voor Schone Kunsten, of van de *Van Nu en Straks'ers*, wees hij resoluut af. Ook zijn Vlaamse, progressief liberale overtuiging was niet romantisch: zijn ijveren voor de vernerlandsing van het onderwijs in Vlaanderen was vooral onderbouwd met statistieken. Roosees' invloed in de culturele wereld was aanzienlijk: criticus, journalist en redacteur van *Het Vrije Woord*, *Het Volksbelang*, *De Kleine Gazet*, *De Nieuwe Gazet...*, logebroeder, voorzitter van de Liberale Vlaamsche Bond en van de Vlaamsche Hoogeschoolcommissie en, last but not least, vriend van de populaire burgemeester Jan van Rijswijk. Samen met stadsbibliotheecaris Frans Gittens lag de pragmatische Roosees aan de basis van het Bestendig Dotatiefonds voor Stadsbibliotheek en Museum Plantin-Moretus.

Rooses' opvolger Jan Denucé (1878-1944) had aan de Gentse universiteit geschiedenis en aardrijkskunde gestudeerd en promoveerde in 1904 in de historische aardrijkskunde met een proefschrift over Magellaan. Zijn functies in het Museum Plantin-Moretus combineerde hij met een leerstoel als hoogleraar aan de Université Libre de Bruxelles. Denucé zette de door Rooses aangevatte brievenuitgave van Plantijn verder en stelde in 1926 een beknopte catalogus samen van het Plantijns archief. Dat was al na zijn vertrek uit Plantin-Moretus: hij werd met nog enkele andere ambtenaren, in 1918 ontslagen op grond van activistische sympathieën tijdens de oorlog. Later zou hij weer worden opgevestigd door Camille Huysmans.

Maurits Sabbe (1873-1938), die in 1919 conservator werd, had zich in de oorlog als passivist expliciet tegen de door de bezetter geplande vernedering van de universiteit uitgesproken. Als zoon van de Gentse liberale voorman en journalist Julius Sabbe was de flamingant Sabbe ingebed in de vrijzinnige, liberale, Vlaamsgezinde milieus. Bovendien behoorde hij tot de eerste lichting afgestudeerden van de afdeling Germaanse filologie aan de Gentse universiteit. In 1896 was hij gepromoveerd met een studie over Jan Luyken. Hij was enkele jaren leraar in Brussel, in Wallonië en in Mechelen en kwam daarna in Antwerpen terecht, waar hij carrière maakte: conservator van het Museum Plantin-Moretus, docent Nederlandse letterkunde aan de Koloniale Hogeschool, docent algemene literatuurgeschiedenis aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten. Hij werd ook hoogleraar Nederlandse literatuurgeschiedenis aan de Université Libre de Bruxelles.

Sabbe was zowel wetenschapper als bellettrist. Hij schreef onder meer de romans *'t Kwartet der Jacobijnen*, *De nood der Bariseeles*, *Caritate* en *Een mei van vroomheid*, in de jaren 70 door de BRT bewerkt tot de tv-reeks *De vorstinnen van Brugge*. Zijn wetenschappelijke interesse ging uit naar de volkskunde, vooral het volkslied, en de cultuurgeschiedenis van de 17de eeuw: literaire geschiedenis (Jan Luyken, Michiel de Swaen, Joost van den Vondel), de geschiedenis van de familie Plantin-Moretus, van de drukkers en het drukkersvak in Antwerpen en de rol van Antwerpen als cultureel centrum in de 17de eeuw (*Het Geestesleven te Antwerpen in Rubens' Tijd*, 1927).

Als conservator was Sabbe een publiekswerker avant la lettre. Hij stimuleerde schoolbezoek, organiseerde geleid bezoek en verhoogde het aantal tijdelijke tentoonstellingen – onder Rooses waren die er nauwelijks geweest, bij Sabbe werden dat er een vijftal per jaar. Hij trachtte ook brede belangstelling voor cultuurgeschiedenis bij te brengen door vulgariserende artikelen te schrijven en dito voordrachten te geven. De collecties werden aanzienlijk verrijkt, o.a. met het legaat Meer. Sabbe bereidde het Prentenkabinet ook voor op autonomie.

Maurits Sabbe overleed in februari 1938. Hij werd opgevolgd door de piepjonge Herman F. Bouchery (1912-1959), die een jaar eerder adjunct-conservator was geworden. De Gentenaar Bouchery was een classicus die in 1935 was gepromoveerd met een proefschrift over de sofist Themistios. In 1937 had hij daarbovenop een licentie in de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde gehaald. Zijn interesse ging vooral uit naar de zgn. Zilveren Latiniteit, in het bijzonder Justus Lipsius, en het Museum Plantin-Moretus was voor hem bijgevolg een gedroomd biotoop. Al in 1938 zorgde hij voor een historische inleiding bij de *Bibliographie betreffende de Antwerpse drukkers* van Amédée Dermul. In 1941 publiceerde hij een nieuwe inleiding tot het museum (*Het Museum Plantin-Moretus: een beknopte schets*) en, samen met Frank van den Wijngaert, conservator van het Prentenkabinet, een studie over de relaties van Rubens met het Plantijnse huis. Hij maakte zich vertrouwd met het archief en bereidde een studie voor over Plantijns positionering op politiek en religieus vlak. Over dit onderzoek publiceerde hij in *De Gulden Passer*, het wat kwijnende tijdschrift van de door Rooses opgerichte Maatschappij der Antwerpse Bibliofielen. Als redactiesecretaris kon hij de periodiek enigszins revitaliseren, o.a. door er zelf in te publiceren en er boekrecensies voor te schrijven.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog verbleef Bouchery als hoeder van de gedeporteerde collecties van Antwerpen en Brugge in het kasteel van Lavaux-Sainte-Anne, een opdracht die hem haast fataal werd. Na de oorlog verliet hij Plantin-Moretus om aan de Gentse universiteit kunstgeschiedenis te doceren en gooide hij zich volop op de studie van zijn geliefde Neolatijnse auteur Lipsius.

Rubensmania en een uitgesteld museum

Max Roosees verrichtte zijn Rubensonderzoek niet als liefhebberij, maar in opdracht van de stad. Dat is een belangrijk gegeven: het 19^{de}-eeuwse Antwerpen dreef met Rubens en het bestuur droeg daartoe gezwind een steentje bij. Rubens werd gezien als de belichaming van zowel het Vlaamse als het Belgische genie, en in het bijzonder als het bewijs van Antwerpens artistieke grootheid.

Het was eigenlijk al begonnen met de repatriëring van de door de Fransen geroofde schilderijen. Toen die weer in Antwerpen kwamen op 5 december 1815, werd het konvooi dat ze vervoerde enthousiast ontvangen: klokken-gelui, kanonschoten, een ontvangstcomité met vertegenwoordigers van het burgerlijke en het militaire gezag en het bestuur plus de leerlingen van de Academie voor Schone Kunsten. Langs de weg juichten duizenden Antwerpenaren de karavaan toe.

Meermaals werd de schilder door het bestuur gevierd met groots opgezette feestelijkheden: de 250^{ste} verjaardag van zijn geboorte in 1827, de 200^{ste} verjaardag van zijn overlijden in 1840, de 300^{ste} van zijn geboorte in 1877. Al in 1827 wou Van Ertborn een beeld op de Groenplaats, maar toen liep één en ander fout. Het monumentale standbeeld van Willem Geefs dat nu op de Groenplaats staat, dateert uit 1840. Toen het klaar was, kon het niet worden betaald en geraakte men het niet eens over de plek waar het zou worden geplaatst: de Meir of het Sint-Walburgisplein. In 1842 was het geld er wél en het beeld werd bij wijze van compromis op de Groenplaats opgesteld. Ter gelegenheid van de viering van 1877, waaraan ook Pieter Génard enthousiaste meewerkte, componeerde Peter Benoit de *Rubenscantate* op een tekst van Julius de Geyter:

Liefste der Zustren,
Die troont aan de Schelde,
Kunstkoninginne, wij allen zijn hier!
Neem onze kus, onze kronen en palmen;
Laat onze hulde de wereld doorgalmen:
Moeder van Rubens, op u zijn wij fier!

Rubens werd gezien
als de belichaming
van zowel het
Vlaamse als het
Belgische genie,
en in het bijzonder
als het bewijs van
Antwerpens artis-
tieke grootheid.

Met Roosees' werk verschoof de aandacht van de *Rubensmythe*, naar zijn *levensfeiten*, zijn werk en zijn historische betekenis. Hij legde de grondslag van elk verder wetenschappelijk Rubensonderzoek. Maar zelfs voor de nuchtere Roosees blijkt de band tussen de schilder en de stad zeer belangrijk te zijn geweest: “[...] Rubens is van Antwerpsch bloed [...] Door zijn kunst behoort hij tot de Antwerpsche school [...] Er is maar één Rubensstad in de wereld, en dit is Antwerpen [...]. Al het overige is beuzelarij in vergelijking van die onbetwiste waarheid.”

Het is dan ook evident dat het stadsbestuur het woonhuis van Rubens wou aankopen om er een museum in te vestigen. In het Rubensjaar 1877 was Plantin-Moretus geopend en de formule van het historische huis als museum bleek een succes.

De aankoop van het pand werd allang overwogen: burgemeester Van Schorel, heer van Wilrijk, had het al in 1762 voor de gemeenschap willen verwerven, maar daar was niets van in huis gekomen. Een poging tot aankoop door Leopold de Wael in 1880 was eveneens mislukt. In 1908 werd een commissie opgericht die de aankoop van het pand moest realiseren en die vervolgens zou toezien op de restauratie. Die was nodig, want na de dood van de schilder was het complex herhaaldelijk van eigenaar veranderd en grondig verbouwd; van de verbouwingen die Rubens zelf had doorgevoerd was weinig overgebleven. Maar met de aankoop ging het weer fout. Men besloot zich voorlopig te concentreren op de vraag hoe het gebouw gerestaureerd moest worden. Op de Brusselse Wereldtentoonstelling van 1910 was een reconstructie op ware grootte te zien naar het ontwerp van architect Henri Blomme, een lid van de commissie: een neobarokke fantasie. Dit concept werd nooit gerealiseerd: de aankoop ging niet door, de Eerste Wereldoorlog brak uit en na de oorlog waren de middelen niet voorhanden om een nieuwe poging tot aankoop zelfs maar te overwegen. In 1927 ging de 350^{ste} verjaardag van Rubens' geboorte voorbij zonder een Rubensmuseum – Antwerpen kreeg er bij die gelegenheid wél een Scheepvaartmuseum bij. Pas in de jaren 30 zou het dossier Rubenshuis zijn beslag krijgen.

[...] Rubens is van
Antwerpsch bloed
[...] Door zijn kunst
behoort hij tot de
Antwerpsche school
[...] Er is maar
één Rubensstad
in de wereld, en
dit is Antwerpen
[...]. Al het ove-
rige is beuzelarij
in vergelijking van
die onbetwiste
waarheid.”

Het Museum Mayer van den Bergh: *Anvers doit être fier de le posséder dans ses murs*

Behalve openbare musea, die werden bestuurd door een commissie die onder het toezicht stond van de gemeenteraad, had Antwerpen in de Belle Époque ook een aantal publiek toegankelijke privé-collecties. Zo genoot in de jaren 1890 het Museum Kums grote bekendheid. Het was ondergebracht in het door baron Jan Jozef Vecquemans in de jaren 1753-54 gebouwd rococohuis aan de Paardenmarkt, dat in 1849 in het bezit was gekomen van de textielabrikantenfamilie Kums. Edouard Kums, consul-generaal van Saksen-Coburg Gotha, stelde er een rijke collectie tentoon, voornamelijk schilderijen uit de Vlaamse, Hollandse en Franse School. Na Kums' overlijden werd de verzameling geveild; diverse stukken kwamen op die manier in openbare verzamelingen terecht. Het bekende *Portret van Paracelsus* door Rubens, bijvoorbeeld, werd aangekocht door de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel en een *Portret van de schilder Marten Pepijn* van Antoon van Dyck zit in de collectie van het KMSKA.

In 1904 kreeg Antwerpen er twee privé-musea bij, één met kunst en toegepaste kunst, een tweede met zeer diverse "oudheden". De tweede verzameling, die Frans Claes tentoonstelde in zijn woning in de Sint-Vincentiusstraat, komt straks nog aan bod.

Het Museum Mayer van den Bergh werd op 17 december 1904 geopend in de Lange Gasthuisstraat.

Het museum ziet er met zijn trapgevel en gotische bogen en vensters oud uit, maar het werd pas in 1903-1904 gebouwd. De meeste bezoekers, schrijft Hans Nieuwdorp, verlaten het gebouw in de overtuiging dat Fritz Mayer van den Bergh, de man van wie de verzameling in dit pand wordt bewaard en gepresenteerd, hier ook heeft gewoond. Maar dat is niet zo: de verzamelaar heeft het huis zelfs nooit gekend – hij overleed in 1901, nauwelijks 42 jaar oud. Het was zijn moeder Henriëtte van den Bergh, die het na zijn dood bouwde om er de collectie van haar zoon in onder te brengen.

Fritz Mayer (1858-1901) was een zondagskind. Zijn familie, Keulse handelaars langs vaderskant, Antwerpse notabelen langs moederszijde, was meer dan gegoed: hun handel in specerijen en farmaceutica floreerde. Toen vader Mayer stierf, nam Fritz' jongere broer Oscar de zaak over, zodat Fritz zich voltijds kon wijden aan de passie van het collectioneren van kunst. De verzameling kende een vrij bescheiden start: Mayer verzamelde aanvankelijk vooral penningen en munten; later kwamen daar ijzerwerk (sloten en sleutels), textiel, wapens en aardewerk bij. Een deel van deze vroege collectie is niet in het museum aanwezig: de verzamelaar liet ze in 1891-1892 veilen. Wel bleef hij actief in de penningkunde: hij assisteerde vanaf 1890 bij de ordening van de muntverzameling van de stad, werd lid van de Société royale de Numismatique en het Nederlandsch Genootschap voor Munt- en Penningkunde.

In 1891 kocht Mayer in Bergamo zijn eerste schilderij van gravin Grumelli-Albani: een *Aanbidding van de Wijzen* van de Meester van Hoogstraten (begin 16^{de} eeuw). Mayer begon nu vooral schilderkunst en sculptuur te verzamelen, waarbij hij een bijzondere belangstelling aan de dag legde voor onbekende of weinig bekende kunstenaars van wie hij de identiteit probeerde te achterhalen. Aanvankelijk waren het vooral Italiaanse en Hollandse meesters, maar in de loop der jaren nam de Vlaamse school een steeds prominentere plaats in. Net als Florent van Ertborn meer dan een halve eeuw eerder, had Fritz Mayer een bijzondere voorkeur voor gotische kunst en voor de vroege vertegenwoordigers van de Vlaamse renaissance. Ook tegen het einde van de 19^{de} eeuw was er nog vrij weinig waardering voor werk uit deze periode, wat Mayer tot een pionier maakt. Het gebrek aan interesse had ook zijn weerslag op de prijs die laatmiddeleeuws en vroeg renaissance werk haalde op veilingen. Zo werd Pieter Bruegel de Oude beschouwd als een wat primitieve, anekdotische schilder van tweede garnituur en kon Mayer de *Dulle Griet* in 1894 op een veiling in Keulen (waar het gecatalogeerd was als *Fantastische voorstelling, Landschap met een grote menigte spookgestalten*) kopen voor 390 mark (volgens de koers van toen 488 frank – een bedrag waarvoor je toen een huis kon kopen). Behalve schilderijen, kocht Mayer ook gotisch beeldhouwwerk, zoals de in Keulen gekochte 14^{de}-eeuwse polychrome *Jezus-Johannesgroep*, retabels, toegepaste kunst,... en het schitterende *Breviarium Mayer van den Bergh*.

Het museum oogstte van het eerste moment alom veel lof. Max Friedländer noemde het “das unvergleichliche Museum Mayer van den Bergh”. Ook Pol de Mont, conservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, bewierookte Henriëtte van den Bergh: “Les conservateurs des musées d’art peuvent apprendre chez vous, Madame, de quel respect on doit entourer les créations du passé, comment on peut les faire valoir. Votre musée est un modèle! Anvers doit être fier de le posséder dans ses murs”. De condities van bewaring en de veiligheidsvoorzieningen waren voor de tijd uitzonderlijk.

In 1906 schonk Henriëtte van den Bergh het museum met zijn inhoud aan een kleine groep van begiftigden, de Raad van Regenten van het Museum Mayer van den Bergh. Zij moesten de nalatenschap, het gebouw en de collectie, beheren. In 1922 werd het museum een vzw. Het bleef een privé-instelling tot 2 juli 1951, toen het bij gemeenteraadsbesluit administratief aan de musea van de stad werd toegevoegd. Het huis en de collectie bleven wel het bezit van de vzw.

Jozef de Coo, secretaris van de vzw, werd conservator.

“...Votre musée est un modèle! Anvers doit être fier de le posséder dans ses murs.”

De schoonheid van *mannekensblaren*: Max Elskamp en het Museum voor Folklore

In de eerste jaren van de 20^{ste} eeuw waren er in Antwerpen drie openbare musea, twee privé-musea en twee publieke bibliotheken – plus het Stadsarchief, dat in dit cahier buiten beschouwing blijft. De musea waren typisch voor het internationale museumlandschap van die tijd: een museum voor schone kunsten, een oudheidkundig museum, een historisch huis, twee omvangrijke privé-collecties, één met kunst en toegepaste kunst, het ander met “oudheden”. In 1907 vervoegde een nieuw museum de groep en ook dat was karakteristiek voor de periode van zijn ontstaan.

Het Museum voor Folklore dat op 18 augustus 1907 werd ingehuldigd in twee bijgebouwen van het Museum Plantin-Moretus, presenteerde de collectie die Max Elskamp in een kleine 15 jaar had bijeengebracht.

Max Elskamp (1862-1931), een bankierszoon, was na rechtenstudies aan de ULB advocaat geworden maar zegde de balie spoedig vaarwel. Hij leidde een teruggetrokken leven – “avec des idées et des sentiments, jamais avec des hommes”, schreef Jean de Bosschère – maar correspondeerde met Mallarmé, Verlaine, De Gourmont en Jarry. Hij schreef in het Frans symbolistische verzen die hij zelf drukte met een handpers en hij was gefascineerd door het – volgens hem – zuivere en eenvoudige van de volkscultuur. Rond 1893 begon hij objecten te verzamelen die refereerden aan het volksleven: magische en rituele voorwerpen, mannekensbladen, volksprenten... waarvan hij de primitief-artistieke kwaliteiten zeer hoog aansloeg: “die mannekensblaren” waren, zo vond hij, “zooveel schoonder [...] dan de schoonste schilderijen”. Met deze interesse stond hij niet alleen. In Antwerpen trachtte het Taalverbond een volkskundige bibliotheek samen te stellen, een taak waarvan de latere stadsbibliothecaris Emmanuel de Bom zich kweet. In Wallonië bracht Charles Jacques Comhaire een bescheiden Musée du Vieux Liège tot stand. Tegen het einde van de 19^{de} eeuw was in Europa een toegenomen belangstelling voor de materiële cultuur van vooral agrarische bevolkingsgroepen merkbaar. De Zweed Artur Hazelius had al in 1878 op de wereldtentoonstelling van Parijs Zweedse volkskunst en materiële cultuur geëxposeerd en vervolgens in Stockholm twee volksmusea gesticht, één waar objecten van materiële volkscultuur op systematische wijze werden gepresenteerd, het Nordiska Museet, en een openluchtmuseum waar hele hoevecomplexen waren heropgebouwd, Skansen. Beide types van volksmuseum kregen spoedig navolging in Europa tot ver in de 20^{ste} eeuw.

In 1900 richtte Elskamp het Conservatoire de la Tradition Populaire Flamande op, samen met enkele gelijkgestemden – de schilder Richard Baseleer, de drukker Paul Buschmann sr., de schrijver Victor de Meyere, Georges Serigiers en Charles Dumercy. Het Conservatoire wou een museum oprichten dat alle aspecten van het volksleven zou documenteren en conserveren. In 1903 organiseerde het Conservatoire in het Brusselse Justitiepaleis een tentoonstelling waar objecten uit de volkskunst, de volksnijverheid en het volksgebruik werden getoond.

Het succes van die tentoonstelling bleef ook in Antwerpen niet onopgemerkt. Op aanraden van zijn vriend Victor de Meyere, bediende op het stadhuis, benaderde Elskamp het stadsbestuur met het oog op de oprichting van een volkskundig museum in de Scheldestad. De Meyere (1873-1938) had een sterke volkskundige interesse, die ook blijkt uit zijn romans en novellen, waarin de Rupelstreek een essentiële rol speelt (hij was zelf van Boom). De Meyere slaagde erin burgemeester Jan van Rijswijk en schepen Frans van Kuyck warm te maken voor Elskamps collectie, wat geen evidentie was, want de burgemeester was allergisch voor alles wat naar *folklorisme* zweemde. In 1904 aanvaardde de stad dan toch Elskamps “belle collection folklorique” en werden de condities van de overdracht vastgelegd. Die hielden onder meer in dat de collectie, zowel wat er al was als latere aanwinsten, een ondeelbaar geheel vormde en dat geen enkel object eruit verwijderd mocht worden om er iets anders mee te doen dan het te exposeren in het museum. Het bestuur van het nieuwe museum kwam in handen van een Commission Administrative du Musée des Traditions Populaires, samengesteld uit leden van het Conservatoire met nog enkele extra leden. Paul Buschmann was voorzitter, Georges Serigiers secretaris, Victor de Meyere adjunct-secretaris en Laurent Fierens penningmeester. Edmond de Bruyn werd de eerste conservator, Max Elskamp was gewoon lid – dit volgens zijn eigen expliciete verzoek.

Elskamps oorspronkelijke collectie telde 2816 objecten. Hij had die niet alleen met wetenschappelijke bedoelingen verzameld, maar vooral omwille van de emotionele lading die ze in zijn ogen hadden. Elk voorwerp was een *teken*. “Il y a en lui”, schreef Jean de Bosschère, “à la fois, de l’indifférence pour l’objet, et de la prodigieuse curiosité pour son sens caché et authentique. Collectionneur, il a toujours considéré les objets comme des signes.” Deze benadering spoorde geheel met de romantisch gekleurde evolutionistische idee dat volkscultuur een *oorspronkelijker* stadium van de menselijke psyche reflecteert, en dat de materiële objecten en de gebruiken a.h.w. relictten – *survivals* – zijn, niet mee geëvolueerd

met de maatschappelijke en culturele hoofdstroom. Voor folkloristen en antropologen die deze visie aankleefden, zoals Mannhardt in Duitsland, Frazer, Tylor, Marrett en Lang in Engeland en Saintyves en Sébillot in Frankrijk konden contemporaine uitingen van volkscultuur worden geïnterpreteerd aan de hand van data uit de oudheid en uit niet-Europese “primitieve” culturen. Daarbij focusten zij vooral op rurale volkscultuur, nauwelijks op de stedelijke situatie. Wat dit laatste betreft, was Elskamps benadering vrij uitzonderlijk: van meet af aan behoorde ook het stedelijke “gewone volk” tot zijn domein.

Het nieuwe museum werd niet onverdeeld gunstig onthaald. De pers reageerde overwegend positief, maar *De Standaard* ergerde zich er onmiddellijk na de opening aan dat er alleen een Franstalige catalogus bleek te zijn terwijl ook sommige opschriften in de tentoonstelling enkel in het Frans waren. Deze krant bleef lang overwegend negatief. Het museum trok maar weinig bezoekers, wat niet onlogisch was: “De mensen die zich voor folklore interesseerden, konden onzes inziens wel bij boeken te rade gaan en het ware in ieder geval voldoende geweest aan ons oudheidkundig museum een folklorezaaltje toe te voegen.” Op 15 december 1907 meldde *De Nieuwe Gazet* echter dat in de vier maanden sinds de vernissage 400 betalende en 15.000 niet-betalende bezoekers de opstelling hadden bezocht, terwijl er 170 catalogi waren verkocht. De bezoekers, voegde de krant eraan toe, waren geen mensen die wetenschappelijke boeken lezen, maar “het eigenlijke volk zelf, dat zich hier zou kunnen sterken aan de eigenaardige, frissche tradities van zijn eigen ras.” Tot het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog bleef de opkomst aanzienlijk. De wetenschappelijke wereld sloeg het belang van het museum hoog aan. De internationaal gerespecteerde volkskundige Alfons de Cock sprak van een “wijding” van de Vlaamse volkskunde: “het bestuur eener wereldstad drukte den stempel der officiële erkenning op de geloofsbriefven der folkloristische wetenschap.”

De Cock stond positief tegenover het museum, maar de liefde kwam slechts van één kant. De bestuurscommissie, en meer bepaald Elskamp, moest van de grote volkskundige niets weten. Dat was vooral een taalpolitieke kwestie. De Cock was flamingant – in de Eerste Wereldoorlog zou hij kiezen voor het activisme en ijveren voor de installatie van een leerstoel volkskunde aan de Von Bissing Universiteit. Elskamp voelde zich Vlaming, maar sprak quasi geen Nederlands. In de bestuurscommissie van het museum zetelden naast eerder neutrale figuren (Emile van Heurck, Buschmann) zowel flaminganten (De Bom, De Mont, Delen, De Meyere)

“De mensen die zich voor folklore interesseerden, konden onzes inziens wel bij boeken te rade gaan en het ware in ieder geval voldoende geweest aan ons oudheidkundig museum een folklorezaaltje toe te voegen.”

als uitgesproken franskiljons (Fierens, De Bruyn, Serigiers, Bernard, Dumercy en Elskamp zelf). Elskamp verdacht de Vlaamsgezinden ervan het museum te willen overnemen als propagandamiddel in de Vlaamse strijd. Flaminganten waren in zijn ogen aanhangers van een pangermanistische ideologie, die hij hartgrondig verfoeide. Toen Paul Buschmann sr. in 1909 overleed, stelde Pol de Mont voor, Alfons de Cock (1850-1921) in de bestuurscommissie op te nemen. Dat gebeurde echter niet: de commissie verwierp de kandidatuur van de flamingant De Cock en koos voor Paul Buschmann jr., zoon van de overledene. De Mont nam ontslag uit protest, waarop de commissie als vervanger de Franstalige Henri Grell voordroeg. Het franskiljonse college aanvaardde de twee nieuwe leden. Emmanuel de Bom stapte op.

“Door Alfons de Cock af te wijzen liet Elskamp de kans liggen om van zijn Conservatoire een brandpunt van ernstig volkskundig onderzoek te maken”, stelt Alfons K.L. Thijs vrij lapidair in *De poppen aan het dansen* van Bert de Munck en Werner van Hoof (2007). Toen De Cock werd geridderd in de Leopoldsorde, weigerden de franskiljons in het Conservatoire iedere medewerking aan een huldeviering, terwijl ook de meer gematigde leden werden gedwongen partij te kiezen – zelfs de van huize uit Franstalige Van Heurck schaarde zich bij de flaminganten. Elskamps anti-flamingantisme werd in de loop der jaren steeds meer uitgesproken – “Le sang wallon [...] que j’ai dans mes veines se réveille de plus en plus depuis que les flamingo-alboches m’oppriment de leur jargon tudesque et obligatoire” getuigde hij in 1913. Het vermengde zich met een anti-Duitse en zelfs antisemitische houding. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog trok hij naar het neutrale Nederland.

De interne spanningen en conflicten maakten dat de museumcommissie nauwelijks in staat was haar opdracht naar behoren uit te voeren. De eigenlijke actieve kracht achter het museum was Victor de Meyere, die zorgde dat er eerst een *Guide illustré au Musée de Folklore* kwam en vervolgens een *Geïllustreerde Gids van het Folklore-museum*. Eerder had hij ook al *De Volkswoning en hare versiering. Folkloristische studie* (1912) gepubliceerd, waarin hij ook summier zijn visie op object en methode van de volkskunde toelichtte, de wetenschap over “het weten van [...] het nederig-levende, primitief-denkende volk, het volk dat nog van weinige individualiteiten doordrongen is”.

Nog vóór de Eerste Wereldoorlog bleek het museumgebouw te klein. De oorspronkelijke collectie groeide snel aan, zowel met schenkingen als met aankopen, en vooral de bibliotheek kampte spoedig met plaatsgebrek. De bestuurscommissie drong bij het college aan op de uitbreiding van het museumgebouw. In het voorjaar van 1914 had stadsarchitect Alexis van Mechelen een ontwerp klaar waarvan de uitvoering 50.000 fr. zou kosten en waarbij het folkloremuseum aansluiting zou krijgen bij het Plantin-Moretuscomplex. De oorlog doorkruiste de plannen, het museum sloot in de winter van 1914-1915 zelfs enige tijd de deuren. Elskamp keerde in 1915 terug uit Nederland maar speelde geen rol meer in het museum. Hij publiceerde nog *Les Commentaires et l’Idéographie du Jeu de Loto dans les Flandres* maar isoleerde zich steeds meer en gleed vaker en dieper af in depressie en paranoia. In 1924 werd hij een poos geïnterneerd en tot aan zijn dood in 1931 leefde hij in volstrekte afzondering.

Het Vleeshuis, een Museum voor Toegepaste Kunst

De Bestuurlijke Commissie van het Museum van Oudheden, en in het bijzonder Pieter Génard, collectioneerde zo driftig, dat tegen 1889 het Steen te klein was geworden om alles nog fatsoenlijk te kunnen exposeren. Er werd een nieuwe vleugel bijgebouwd en de collectie werd gereorganiseerd volgens thema. Maar al gauw ontstond er weer plaatsgebrek... De oplossing lag vlakbij, aan het andere eind van de Palingbrug, in het Vleeshuis.

Tot het eerste decennium van de 19^{de} eeuw was het Vleeshuis gebruikt door de Antwerpse beenhouwers, die het vanaf 1804 in delen begonnen te verhuren: het gelijkvloers aan een wijnhandelaar, de verdiepingen aan antiacademische schilders als Nicaise de Keyser en Gustave Wappers, die er hun atelier in vestigden, en aan de toneelvereniging Liefde en Eendragt, die er haar stukken speelde. In 1841 kocht wijnhandelaar Peyrot het gebouw.

Al rond 1860 had Pieter Génard genoteerd dat het “zou dienen in zijnen voormaligen staat hersteld te worden; indien ooit de stad eigenares ervan kon worden, zou dit gebouw volkomen tot het inrichten van een geschied- en oudheidkundig museum geschikt zijn.”

In 1900 kocht de stad het Vleeshuis voor 300.000 frank. Eerst overwoog het bestuur er het stadsarchief in onder te brengen, maar in 1906 vroeg de Bestuurlijke Commissie van het Museum van Oudheden of het gebouw niet in gebruik kon worden genomen als bijhuis van het Steen.

De vraag viel in goede aarde bij zowel burgemeester Hertogs als schepen Frans van Kuyck. Van Kuyck stelde voor het Vleeshuis in te richten als een Museum voor Toegepaste Kunst. Het college volgde zijn advies. Het gebouw werd ingrijpend gerestaureerd door architect Alexis van Mechelen. Het college drong erop aan dat het zelf de bestuurscommissie van het nieuwe museum zou benoemen, omdat de stad het gebouw ter beschikking stelde en de grootste geldschieter was. In de nieuwe bestuurscommissie werden alle leden van de Commissie van het Steen opgenomen plus enkele nieuwe die de stad aanduidde. Een bijzonder comité kreeg de opdracht te bepalen welke collectiestukken in het Steen bleven en wat naar het Vleeshuis kwam, en in 1913 werd de benedenverdieping van het nieuwe museum opengesteld voor het publiek; in 1919 werd de eerste verdieping ingericht.

In 1911 was Frans Claes (1860-1933) als nieuwe conservator van het Museum van Oudheden aangetreden. Claes was van jongsaf een gedreven verzamelaar, die samen met zijn broer Vincent de meest uiteenlopende zaken collectioneerde. Bij de rechtstrekking van de Scheldekaaien delfde hij uit de omgewoelde bodem dolken, sieraden en andere objecten op. Hij had in de loop der jaren een enorme privé-collectie opgebouwd, die hij presenteerde in het huis *De Gulden Spoor* in de Sint-Vincentiusstraat. Architect Walter van Kuyck, zoon van de schepen, had de plannen getekend en in november 1904 was het museum geopend, enkele weken vóór het Museum Mayer van den Bergh. In zijn museum exposeerde Frans Claes een gigantische hoeveelheid zeer divers historisch materiaal: penningen, munten, wapens, divers ijzerwerk, juwelen, enz. Centraal stond zijn collectie objecten en parafernalia die verband hielden met het gildenwezen.

Claes' neus voor bijzondere objecten kwam hem uiteraard goed van pas als conservator van het Museum van Oudheden. Hij hield zich vooral bezig met de inrichting van de stijlkamers op de eerste verdieping. Hij verhuisde objecten van het Steen naar het Vleeshuis en kocht in functie van de inrichting bij antiquairs in heel Europa antieke meubels, goudleder, tegels, schouwen, deuren, kachels en luchters. Er werd vooral verzameld vanuit het perspectief van de geschiedenis van Antwerpen – schilderijen, tekeningen en prenten met stadsgezichten – maar ook de collecties metaal, hout en ceramiek breidden aanzienlijk uit. De Commissie vergaderde maandelijks om aankopen, schenkingen en de dagelijkse werking te bespreken. Ook tijdens de Eerste Wereldoorlog werkten de Commissie en haar secretaris onverdroten verder.

De vraag in hoeverre Claes' functie in een openbaar museum te rijmen was met zijn privé-activiteiten als verzamelaar, kan in het licht van de vandaag geldende, door de International Council of Museums gepostuleerde museale deontologie, niet anders dan negatief worden beantwoord. In de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw tilde men nog minder zwaar aan de vermenging van privé verzamelen en de verantwoordelijkheid dragen voor een openbare collectie. Een wetenschappelijk conservator als Rooses, Denucé, Sabbe of Delen was Frans Claes zeker niet. Hij heeft nauwelijks gepubliceerd en een catalogus van de verzamelingen van het Museum van Oudheden heeft hij in de 22 jaar van zijn conservatorschap nooit samengesteld. Over zijn privé-museum *De Gulden Spoor*, “zooals ons land er geen tweede telde” (Floris Prims), bracht hij daarentegen een fraai geïllustreerd boek uit, wat merkwaardig is.

In 1933 werd de socialist Camille Huysmans (1871-1968) burgemeester. Frans Claes overleed datzelfde jaar. De burgemeester maakte de balans op van de werking van het Museum van Oudheden, en die sloeg door in het nadeel van de bestuurscommissie én van de overledene. De toestand was lamentabel, vond Huysmans: geen inventaris van de objecten, geen lijst van schenkingen door particulieren, stukken die spoorloos verdwenen waren en andere die aangetast waren door vrees van ongedierte... Op 29 juni 1933 riep Huysmans de museumcommissie samen om mee te delen dat haar statuten zouden worden herzien, dat er een nieuw reglement voor de werking zou komen en dat er “een betaalden fonctionnaris als Conservator” moet worden benoemd, “aan denwelken het College opmerkingen kan maken waar het noodig is”. De commissie protesteerde, benoemde Vincent Claes tot conservator en deed haar beklag bij de gemeenteraad over de gang van zaken, waarop diezelfde gemeenteraad besliste de bestuurlijke commissie te ontbinden en te vervangen door een raadgevende. Tevens stelde de gemeenteraad stadsarchivaris dr. Jan Denucé aan als conservator van het Steen, Vleeshuis en Brouwershuis. Dat laatste was in 1931 door het college onder de bevoegdheid geplaatst van de Bestuurlijke Commissie van het Museum van Oudheden en had net twee maanden eerder de deuren geopend voor het publiek. Het komt later nog uitgebreid aan bod.

Jan Denucé, in 1918 wegens activisme uit stadsdienst ontslagen, was bij de dood van stadsarchivaris Bisschops door de socialistische schepen van onderwijs Camille Huysmans naar voren geschoven als opvolger. De katholieke burgemeester Frans van Cauwelaert had een eigen kandidaat, kanunnik dr. Floris Prims. In het belang van de rooms-rode vrede kwam het tot een merkwaardig compromis: in 1925 werden beiden aangesteld, Denucé als eigenlijke archivaris en Prims als archivaris buiten kader, met de bijzondere opdracht een nieuwe geschiedenis van Antwerpen te schrijven. Met de aanstelling van een Vlaamsgezinde vrijzinnige academicus en cafézoon uit het Schipperskwartier ten nadele van een verfransde gefortuneerde katholiek zonder academische achtergrond, trapte Huysmans, nu burgemeester in een roodblauwe coalitie, de katholieke oppositie flink op de tenen, en zoals kon worden verwacht kreeg de kwestie een staartje. De commissie vroeg de gouverneur om Denucé's benoeming te schorsen. Dit gebeurde, wat in de vrijzinnige pers breed werd uitgesmeerd als een wraakactie van het katholieke provinciebestuur, dat het zogenaamde Schoolcontract van de rooms-rode coalitie nooit zou hebben verteerd (dit bepaalde dat in officiële scholen geen godsdienstonderwijs meer moest worden gegeven). De stad stelde dan weer de bevoegdheid van

de gouverneur in deze materie in vraag... Uiteindelijk kwam het tot een rechtszaak. Aan de nieuwe opdracht van de commissie en aan Denucé's benoeming wijzigde niets, maar Huysmans moest aan Vincent Claes en de nabestaanden van Frans Claes een schadevergoeding betalen. De stad ging niet in op het aanbod de privé-collectie van Claes over te nemen, hoewel links en rechts – onder meer door het Provinciaal Comité voor Geschiedkundige en Folkloristische Opzoekingen – werd aangedrongen op een integrale overname. Huysmans hield het been stijf en de collectie werd openbaar geveild; op de veiling schitterden de stedelijke musea door hun afwezigheid. Een belangrijk aantal collectiestukken werd aangekocht door Jos de Beer van de Vereniging voor Vlaamsche Beschaving en Openluchtmuseum, met de bedoeling er in het pas gerestaureerde Sterckshof een Museum voor Vlaamsche Beschaving mee te stofferen.

“Het is moeilijk, zo niet onmogelijk om zonder uitgebreide archiefstudie een beeld op te hangen van het conservatorschap van Jan Denucé”, schrijft Jan Lampo in zijn geschiedenis van het Vleeshuis. Inderdaad. Minder diplomatisch zou men kunnen zeggen dat Denucé zo op het eerste gezicht geen diepe sporen heeft nagelaten als conservator. Ook het gewoonlijk zeer gedetailleerde *Antwerpen 1860-1960*, dat je zelfs vertelt wanneer welke dienst een fotokopieermachine in gebruik heeft genomen, maakt ons nauwelijks wijzer. Een hemelbestormer is Denucé niet geweest. Maar hoe had dat gekund, als verantwoordelijke voor het beleid én de dagelijkse werking van een stadsarchief en twee musea – en dat zonder adjuncten of wetenschappelijke staf? Hij was vooral een man van de wetenschap en zijn indrukwekkende bibliografie getuigt daarvan.

In 1943 ging Denucé met pensioen. De Commissie van Rechtsherstel machtigde hem datzelfde jaar de titel van ereconservator van het Museum Plantin-Moretus te dragen. Een jaar later overleed hij.

Inmiddels was de Tweede Wereldoorlog uitgebroken. De collecties van het Vleeshuis waren verhuisd, eerst naar de Fondsenbeurs aan de Lange Nieuwstraat, later naar het Hessenhuis en nog enkele andere locaties in de stad. Het was dus een leeg museum waarvan Karel Constant Peeters in 1943 conservator werd. Als conservator van de Musea van Oudheden en Toegepaste Kunst bereidde Peeters de heropening van het Vleeshuis voor. Die vond plaats op 9 augustus 1947 en werd voorafgegaan door twee thematentoonstellingen die elk een deelcollectie onder de aandacht brachten: één over de gilden en ambachten in Rubens' tijd en één over wapens. Peeters zou vooral na de oorlog een belangrijke rol spelen en zijn stempel drukken op de stedelijke administratie.

Het Museum voor Folklore na Elskamp

Max Elskamps anti-Vlaamse paranoia had zwaar gewogen op de werking van het Conservatoire en de bestuurscommissie. Zijn vertrek had echter nauwelijks enige positieve impact: de lethargie waarin het folkloremuseum was weggedolen, bleef. Vooral conservator De Bruyn muntte uit in immobilisme. Bovendien had adjunct-secretaris Victor de Meyere nogal wat last van territoriumdrang: toen Emile van Heurck, zowat de enige in het bestuur die zich daadwerkelijk inzette voor het museum, opperde bibliothecaris van het museum te willen worden, was hij radicaal tegen. De eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog boerde het Museum voor Folklore flink achteruit. Het aantal bezoekers, dat voor de oorlog heel behoorlijk was geweest, kwam jarenlang niet meer boven de 8000 per jaar. Na 1925 keerde het tij en kwamen er jaarlijks tussen de 20.000 en de 32.000 geïnteresseerden over de vloer. Het was een teken van de tijd: een brede publieke belangstelling voor alles wat met volkskunst en volksgebruiken te maken had. "Folklore", schreef Karel van de Woestijne, "is een der zomergenoegens van de Belgen geworden. Er gaat geen vakantie meer voorbij of zij staat, hier of daar, in het teken van een folklorententoonstelling, die jaar na jaar, meer belangstelling wekt onder alle lagen der bevolking." Ook van overheidswege was er groeiende interesse. Op provinciaal niveau werden volkskundige raden en commissies geïnstalleerd, Brabant in 1919, Antwerpen in 1925. Zelfs internationaal kreeg volkskunde voet aan de grond. Zo richtte vanaf het einde van de jaren 20 de Volkerenbond internationale congressen voor volkskunst in.

Dit alles betekent niet dat het Museum voor Folklore nu de wind in de zeilen kreeg. Het plaatsgebrek werd steeds nijpender en de budgetten waren zo beperkt dat van een aankoopbeleid nog nauwelijks sprake was. De Meyere trachtte waar het kon de collectie onder de aandacht te brengen door te participeren aan tentoonstellingen over volkskunst en volkskunde in België en Nederland. Maar behalve het respect van vakgenoten, leverden de inspanningen weinig op. Toen Max Elskamp in december 1931 overleed, overwoog het stadsbestuur onder leiding van de katholieke burgemeester Frans van Cauwelaert om het Museum voor Folklore te sluiten. *Le Matin* insinueerde een flamingantisch manoeuvre – het museum was immers het werk geweest van een "délicat poète belge d'expression française" – en instanties als de Vereeniging voor Natuur- en Stedenschoon en het Provinciaal Comité voor Geschiedkundige en Folkloristische Opzoeken reageerden afkeurend. Daar bleef het grotendeels bij: in Antwerpen zelf had het museum geen achterban of netwerk van enig

gewicht die politieke invloed konden uitoefenen. De stad sloot het museum weliswaar niet, maar draaide de geldkraan haast geheel dicht – uit de rekeningen van het museum blijkt, dat De Meyere in de periode 1932-1935 uitgaven voor het museum nu en dan uit eigen zak betaalde.

Toen burgemeester Huysmans in 1933 na het overlijden van Frans Claes in het Museum van Oudheden de bestuurscommissie aan de kant zette en vervolgens een grondige herziening van de statuten van de verschillende stedelijke musea door de gemeenteraad sluisde, hield ook de museumcommissie van het Museum voor Folklore alleen nog een adviserende bevoegdheid over. De conservator zou voortaan een ambtenaar zijn. Victor de Meyere, die afdelingshoofd was bij het middenbestuur, kreeg nu de officieel de functie die hij de facto als extra taak al twintig jaar op zich nam. De Meyere stond op goede voet met Huysmans en kaartte bij hem een oplossing aan voor het ruimtegebrek waarmee het museum allang kampte. In de Sint-Andriesstraat stond een schoolgebouw leeg dat perfect geschikt leek om er de volkskundige verzamelingen in onder te brengen. De speelplaats kon worden herschapen in een tuin met planten die in de volksgeneeskunde en de toverij een rol spelen, de turnzaal kon een conferentiezaal worden. Het college stemde in met de voorgestelde verhuis, maar de turnzaal en de speelplaats kreeg De Meyere niet. Om de kosten te drukken gebeurde de verhuis met de stootkar, maar de heropening zag men groots: die zou gepaard gaan met een academische zitting waar grote namen als Arnold van Gennep en Johannes Bolte het woord zouden voeren. Het werd uiteindelijk een inhuldiging in mineur, zonder academische zitting en met alleen De Meyere en de burgemeester als sprekers. Huysmans zette in de verf dat de school een betere locatie voor het museum was dan een "nieuw gebouw in roode stenen zonder enige atmosfeer" en dat op de speelplaats een klein openluchtmuseum zou worden geïnstalleerd – een duidelijke sneer richting Sterckshof, sinds 1921 in het bezit van provincie Antwerpen, waar men bezig was een volkskundig museum voor te bereiden dat ook een openluchtvleugel zou omvatten en o.a. stukken van de collectie van het door Huysmans verguisde Gulden Spoor van Frans Claes zou exposeren. Verder maakte de burgemeester de aanwezigen deelgenoot van zijn droom dat er een groot algemeen museum zou komen, dat alle Antwerpse stedelijke verzamelingen zou bijeenbrengen.

Verder maakte de burgemeester de aanwezigen deelgenoot van zijn droom dat er een groot algemeen museum zou komen, dat alle Antwerpse stedelijke verzamelingen zou bijeenbrengen.

De goede relatie met Huysmans werd voor het museum en zijn conservator een tweesnijdend zwaard. De Meyere had weliswaar een streepje voor op het Schoon Verdiep, maar als gedoodverfde trawant van Huysmans was hij in oudheid- en volkskundige kringen in en buiten Antwerpen persona non grata. Als jarenlang voorvechter van een strikt wetenschappelijke volkskunde, moest hij lijdzaam toezien hoe folkloristische dilettanten van allerlei pluimage – de Antwerpsche Sanctjeskring, de Vereeniging der Antwerpsche Folkloristen, de Vrienden van Sint-Niklaasplaats, de Vrienden van de Poesje – met hun amateuristische werking ruime publieke belangstelling konden wekken, terwijl hij ter plaatse bleef trappelen. Op 22 mei 1937 bood hij zijn ontslag als conservator aan. Hij werd bij ministerieel besluit op 5 november 1937 nog aangesteld als lid van de Vlaamse afdeling van de Nationale Commissie voor Folklore, die haar installatievergadering hield op 14 december 1938.

Victor De Meyere overleed op 27 december 1938.

Leo Verkein (1886-1952) volgde De Meyere op in juni 1937. Hij was bureeloverste bij de Dienst van Stadseigendommen en Ontheffingen en bleef in die functie tot 1948; de conservatorstitel voerde hij dus elf jaar lang onbezoldigd. De adviescommissie van het museum wijzigde meteen ook van samenstelling en kleurde nu vrij rood: Huysmans zelf werd voorzitter (tot hij de functie in 1939 overdroeg aan de socialistische schepen John Wilms), leden waren o.a. Huysmans' echtgenote Marthe Espagne en de nieuwe conservator van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde Ger Schmook.

Verkein ging er vol goede moed tegenaan. Hij trachtte waar het kon met de collectie naar buiten te komen – in 1938 werkte het museum mee aan vier tentoonstellingen, in 1939 aan drie, waarvan één in het in mei 1938 voor het publiek geopende Sterckshof. De conservator beschikte echter nauwelijks over werkingsmiddelen en hij ondervond hoe weinig zowel het bestuur als de centrale administratie van de stad zich om zijn instelling bekommerden. Zo moest hij vaststellen dat het onderhoud van het museum door de dienst Stadsgebouwen “met vooropgezetten (haast georganiseerden) tegenzin” gebeurde.

Op 30 augustus 1939 sloot het Museum voor Folklore de deuren “naar aanleiding van den internationalen toestand”. De verzamelingen werden ingepakt en ter plaatse gestockeerd. Ook andere musea gingen dicht, maar openden al na korte tijd weer de deuren. Niet zo het folkloremuseum: dat bleef gesloten. Het provinciale Sterckshof, dat na een kortstondige sluiting weer was opengesteld, werd in maart 1941 in de *Brüsseler Zeitung* in de bloemen gezet. De auteur loofde het gebouw en zijn inrichting, maar was minder opgetogen over de inhoud: het was het museum niet gelukt “das Wesen, die Eigenart, die Ueberlieferungen des flämischen Volkes und Raumes in prägnanten Sammlungen übersichtlich darzustellen.” En omdat het afgedankte, lelijke schoolgebouw waarin het Museum voor Folklore was ondergebracht, wél een prachtige collectie herbergde die niet toegankelijk was, suggereerde de *Zeitung* de rijke verzameling van het folkloremuseum onder te brengen in het Sterckshof, wat zou resulteren in het *Heimatmuseum* waarop Antwerpen en Vlaanderen recht hadden. De collectie bleef waar ze was, in een gesloten schoolgebouw, dat in januari 1945 bovendien schade opliep, toen vlakbij een V-bom insloeg.

De Stadsbibliotheek in het Interbellum

In de Stadsbibliotheek kwam in 1911 Emmanuel (“Mane”) de Bom (1868-1953) aan het roer. De Bom was een veelzijdig man: toneel-, literatuur-, muziek- en kunstcriticus in dagbladen en tijdschriften (*De Koophandel*, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, *Volksgazet*, *De Vlaamsche School*), redacteur en/of medestichter van *Ons Tooneel*, *Ontwaking*, *Van Nu en Straks* en *Vlaanderen*, essayist, romancier (*Wrakken* – de eerste *stadsroman* in de Vlaamse literatuur), vriend van Pol de Mont, Max Roose, Jan van Rijswijck, August Vermeylen, Cyriel Buysse, Herman Teirlinck, Stijn Streuvels... Van jongs af overtuigd flamingant, was hij secretaris geweest van de Antwerpse afdeling van het Taalverbond. Tijdens de Eerste Wereldoorlog ondertekende hij mee de petitie voor de vernederlandsing van de Gentse universiteit. Op grond van dit “wangedrag tijdens de Duitse bezetting” werd hij in 1918 door het stadsbestuur de laan uitgestuurd, samen met onder meer zijn onderbibliothecaris Marten Rudelsheim, klerk Eugène de Bock, stadssecretaris Hubert Melis en conservator Jan Denucé van het Museum Plantin-Moretus. Deze straf viel de van nature zwaarmoedige en tobberige De Bom zeer zwaar. In 1926 kregen de activisten amnestie en De Bom werd weer bibliothecaris.

Emmanuel De Bom was een voortrekker op het vlak van de professionalisering van de bibliotheek, o.a. door de oprichting van het baanbrekende *Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen*. Hij voerde de systematische fichecatalogus in en optimaliseerde de tijdschriftenlijsten. Onder zijn bestuur groeide de collectie spectaculair: van 74.500 tot 206.000 volumes. Hij richtte ook regelmatig tentoonstellingen in, over zeer diverse onderwerpen: het *Breviarium Grimani*, Beethoven, literatuur over Rubens, Vondel, Charles de Coster, Schubert, Guido Gezelle, Jan van Ruusbroec... De bekendste is ongetwijfeld de Consciencetentoonstelling van 1912, die immers zou leiden tot het ontstaan van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde, later AMVC en vandaag Letterenhuis geheten.

Ook De Boms opvolger in 1933, Lode Baekelmans (1879-1965), was in 1919 eventjes door het stadsbestuur geschorst omdat hij, flamingant maar geen activist, aan activisten een voordracht had gegeven. Hij was van klerk op het stadhuis opgeklommen tot bibliothecaris van de Volksbibliotheek, hij schreef romans en novellen (*Tille*), was met o.a. Ary Delen, Willem Elsschot en Herman Teirlinck redacteur van *De Alvoorder*, medestichter van de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen, van de Vereniging van Vlaamse bibliothecarissen (met als orgaan *De*

Bibliotheekgids) en van de Nationale Vereniging voor Auteurs (de voorloper van SABAM).

Baekelmans kreeg niet alleen de leiding over de Stadsbibliotheek, eerder was hij al bestuurder van de Volksbibliotheek en conservator van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde geworden (daarover dadelijk meer). De drie instellingen bleven niettemin autonoom.

In 1935 werd de bibliotheek uitgebreid met een nieuwbouw, ingericht op de plek van het Professiehuis, dat de stad in 1930 van de Jezuïeten had gekocht. In de nieuwbouw, een ontwerp van stadsarchitect Emiel van Averebeke, waren een leeszaal, een cataloguszaal, kantoren voor de medewerkers en magazijnen ondergebracht. De Sodaliteit werd boekendepot. Onder Baekelmans werd de systematische fichecatalogus omgevormd tot een trefwoordencatalogus, terwijl ook een *Centrale Catalogus* tot stand kwam met daarin het bezit van andere belangrijke Antwerpse instellingen. De Stadsbibliotheek werd een bewaarbibliotheek: boeken konden niet langer worden ontleend.

In 1940 werd een belangrijke stap gezet op de weg naar een geprofessionaliseerde bibliotheekwerking. Er werd gestart met een tweejarige cursus die erop gericht was de bibliotheken in Vlaanderen te voorzien van technisch geschoolde bibliothecarissen. In het eerste jaar werden de studenten voorbereid op het behalen van de akte van bekwaamheid tot het houden van een openbare bibliotheek (een verplichting opgelegd door de wet-Destrée van 1921); het tweede jaar bood een lessenpakket dat de door de wet voorgeschreven bibliotheek kennis ruim oversteeg. De tweejarige opleiding zou later uitmonden in de Stedelijke Middelbare School voor Bibliotheek-, Archief- en Museum personeel.

De collectie groeide aan tot 300.000 volumes (137.859 titels), waaronder ca. 250 handschriften, een 100-tal wiegdrukken en een 500-tal postincunabelen.

Een bijzondere collectie was die van de Bibliotheek voor onderwijzend personeel, die in 1938 aan de verzameling werd toegevoegd. Ze was ontstaan in 1891 als de Onderwijsboekerij en verzamelde pedagogische vakliteratuur en jeugdlektuur ten behoeve van de leerkrachten van de “officiële” scholen. In 1920 was de onderwijsbibliotheek opgegaan in het Stedelijk Schoolmuseum, dat werd geleid door de oefenschoolonderwijzer, pedagoog, schrijver van kinderverzen en uitgever van jeugdtijdschriften Hendrik van Tichelen. In 1937 legde Van Tichelen zijn functie neer en werd het Schoolmuseum opgedoekt: de bibliotheek werd een aparte collectie onder het beheer van de Stadsbibliotheek.

In 1940 werd een belangrijke stap gezet op de weg naar een geprofessionaliseerde bibliotheekwerking. Er werd gestart met een tweejarige cursus die erop gericht was de bibliotheken in Vlaanderen te voorzien van technisch geschoolde bibliothecarissen.

Het Stedelijk Museum voor Handel en Scheepvaart

Dat er in een havenstad-met-stamboom als Antwerpen al vroeg belangstelling was voor maritiem erfgoed, spreekt vanzelf. Het Museum van Oudheden had al van bij aanvang een niet onaardige haven- en scheepvaartgebonden verzameling. Net als elders in Europa, gingen in de tweede helft van de 19^{de} eeuw ook in België stemmen op om een (nationaal) scheepvaartmuseum op te richten. Toen rond 1900 de zeilvaart plaats maakte voor de stoomvaart, beseften velen dat een epoche finaal was afgesloten en dat een belangrijke historische erfenis verloren dreigde te gaan. De motieven om maritiem erfgoed te bewaren voor het nageslacht waren deels wetenschappelijk maar vooral ook romantisch: de herinnering aan de heroïsche tijden van de “ijzeren mannen op houten schepen” mocht niet teloorgaan. Diverse initiatieven tot het behoud van voorwerpen en documenten uit het maritieme verleden werden opgestart. In Antwerpen werd in 1901 de Ligue Maritime Belge boven de doopvont gehouden en in Brussel wou men enkele jaren later in de Sint-Annakapel een Musée Polaire International inrichten, waarin vooral de Zuidpoolexpeditie van Adrien de Gerlache zou worden belicht. Dit museum kwam er niet, maar de Ligue Maritime Belge bleef ook daarna ijveren voor een “Musée de la Mer si nécessaire pour inculquer la connaissance et le goût des choses de la mer à nos compatriotes.” In 1914 was het zover: in de lokalen van de Union coloniale Belge opende een Musée de la Mer de deuren. Het tijdstip kon echter moeilijk slechter: de oorlogsomstandigheden deden het nieuwe initiatief de das om en de collectie documenten, portretten, boeken, iconografie raakte verspreid.

Na de oorlog werd de draad weer opgepakt. Het Antwerpse stadsbestuur organiseerde in 1925 in de stadsfeestzaal aan de Meir een Scheldetentoonstelling, die veel bezoekers trok en ook gunstig werd onthaald in de pers. “Onze heerlijke Scheldetentoonstelling moet ons iets nalaten,” oordeelde *Het Handelsblad*, “want soortgelijke tentoonstellingen, namelijk zulke die het stadsgevoel raken, moeten wij nog meer hebben”. Emile Beuckeleers-Donche, scheepsbouwer en verzamelaar van scheepsmodellen, nam de handschoen op en dank zij zijn inzet kon op 24 juli 1927 het Museum voor Handel en Scheepvaart in een vleugel van de Rijkshandelschool in de Coquilhatstraat worden ingehuldigd. Beuckeleers-Donche werd de eerste (onbezoldigde) conservator. De collectie groeide snel. Bij de opening had het museum 198 objecten, in 1934 telde de verzameling al 500 voorwerpen, ongeveer evenveel iconografische documenten en een bibliotheek van 1400 boeken. Belangrijke

stukken uit de collectie waren de scheepsmodellen van de *Belgenland* van de Red Star Line, van de *Westernland* en van de *Élisabethville* en de laat-16^{de}-eeuwse wereldbol van Petrus Plancius. Bijzondere vermelding verdienen ook de 125 modellen van Chinese jonken die Beuckeleers-Donche haast bij toeval aantrof in de kelders van het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis (KMKG) in Brussel. Deze modellen hadden op de wereldtentoonstelling van 1904 in St-Louis het Chinees paviljoen opgeluisterd en moesten het jaar daarna de wereldexpositie van Luik tooien. Naar verluidt zou de Chinese regering de transfer van de collectie naar Luik niet hebben kunnen – of willen – financieren, maar wilde België de modellen graag tonen. Er werd overeengekomen dat België de jonken mocht houden als het de overtocht betaalde. Zo gebeurde, maar na de expo was de belangstelling voor de modellen zo geluwd, dat ze in alle stilte verdwenen in de reserves van het KMKG. Tot Beuckeleers-Donche er zijn oog op liet vallen, de immense waarde van de collectie besepte en klaarspeelde ze voor Antwerpen te verwerven. De restauratie zou tot 1950 duren.

De lokalen die het museum in de Coquilhatstraat had gekregen – een totaal van 160 m² – waren al snel te klein voor de verzamelingen. In 1937 besloot men tot verhuis naar het voormalige Nijverheidsmuseum in de Rodestraat, een afdeling van de Stedelijke Nijverheidsschool aan de Paardenmarkt. Een ideale oplossing was dit niet. “De tentoonstellingszaal, waar het des Zomers smachtend heet is, en des Winters de hard brandende kachels er niet in gelukken eenige warmte aan te brengen, ligt op de tweede verdieping, 72 trappen hoog, wat voor veel bezoekers een ernstig bezwaar is [...]” verzuchtte conservator Amedee Dermul in 1941.

De realiteit van het Stedelijk Scheepvaartmuseum was dus vrij bedroevend. Bovendien was het maritieme erfgoed bij het aanbreken van de Tweede Wereldoorlog nog altijd versnipperd: naast de collectie in de Coquilhatstraat had Antwerpen nog het maritieme materiaal in het Steen – en in Brussel was er de verzameling van het Bestuur van het Zeewezen, waarin scheepsmodellen waren opgenomen afkomstig uit een ter ziele gegaan Musée de l’Industrie. Niettemin bleef de droom van een *nationale* maritieme collectie, die de verschillende maritieme verzamelingen zou bijeenbrengen, levend. In 1935 zag de Academie van Marine het levenslicht, een genootschap voor de wetenschappelijke studie van de zee, schepen en scheepvaart. Er werden plannen gesmeed voor een nieuw maritiem museum dat aan het Zuiderterras langs de Scheldekaaien zou worden gebouwd. Stadsbibliothecaris Lode Baekelmans suggereerde het nieuwe maritiem museum onder te brengen in het Hessenhuis. Voorjaar 1939

De motieven om maritiem erfgoed te bewaren voor het nageslacht waren deels wetenschappelijk maar vooral ook romantisch: de herinnering aan de heroïsche tijden van de “ijzeren mannen op houten schepen” mocht niet teloorgaan.

werd de vereniging De Vrienden van het Nationaal Scheepvaartmuseum opgericht en rond dezelfde tijd verkreeg het Antwerpse stadsbestuur van de ministers van Verkeerswezen en Openbare Werken het principiële akkoord om het Stedelijk Scheepvaartmuseum om te vormen tot een Nationaal Scheepvaartmuseum. Maar het zou nog duren tot na de Tweede Wereldoorlog eer het zover was.

Daer t' water loopt clær: het Brouwershuis

Zes jaar na de opening van het Scheepvaartmuseum breidde het Antwerpse museale landschap alweer uit. Op 6 mei 1933 werd het Brouwershuis opengesteld voor het publiek. Hiermee kregen de Antwerpenaren, na het Museum Plantin-Moretus, een tweede vroegmodern industrieel pand als museum.

Het Brouwershuis of Waterhuis was een creatie van Gilbert van Schoonbeke (1519-1556), architect, ingenieur, urbanist, financier en ondernemer. Van Schoonbeke realiseerde in zijn korte leven in Antwerpen een groot aantal stedenbouwkundige, commerciële en industriële projecten op grond waarvan hij *meliorator* (verbeteraar) van de stad werd genoemd. In het drassige gebied ten noorden van de eigenlijke stad liet hij drie evenwijdige vlieten graven als uitbreiding van de haven. Dit werd de Nieuwstad, die Van Schoonbeke vervolgens in een dambordpatroon verkavelde, zodat alle percelen langs één kant aan een vliet grensden en langs de andere aan een straat. Er werden een Zeeuwse korenmarkt en een Fruitmarkt gepland en 24 brouwerijen. Het project had op de keper beschouwd niet het verhoopte succes: er kwamen uiteindelijk slechts 16 brouwerijen en veel kavels bleven braak liggen of werden benut als blekerijen of timmerwerven. Later kwam er zelfs een pesthof – niet echt iets waarmee je investeerders en speculanten lokt. Van Schoonbeke ondervond veel tegenkanting. Zijn neiging om met steekpenningen reglementeringen te omzeilen en zo monopolieposities te verkrijgen, zette kwaad bloed en meer dan eens moest hij zijn biezen nemen.

De 16 brouwerijen die Van Schoonbeke in de Nieuwstad vestigde, boerden goed. Ze vulden immers een gat in de markt. De bierconsumptie lag in het 16^{de}-eeuwse Antwerpen hoog, gemiddeld 1 liter per dag per hoofd(!), maar het gouden nat werd grotendeels geïmporteerd. De stad had maar weinig brouwerijen omdat het meest essentiële ingrediënt, zuiver zoet water, nauwelijks voorhanden was: het Scheldewater was te brak voor consumptie. Al eind 15^{de} eeuw was met het oog op de aanvoer van zuiver water de Herentalse vaart gegraven, een kanaaltje dat aftakte van het Schijn en via de Wapper en de Meir naar de Schelde vloeide. De meeste Antwerpse brouwers putten water uit de Herentalse vaart. Voor Van Schoonbekes Nieuwstadproject lag dat kanaal echter te ver, en hij besloot water te betrekken uit de stadsvesten die met water uit de Herentalse vaart werden gevoed. Via een ondergrondse waterleiding werd het water naar één centraal gebouw gebracht, vanwaar het over de 16 brouwerijen werd verdeeld. Deze watercentrale was het Waterhuis of Brouwershuis,

waar zich een grote vergaarbak bevond die het water uit de leiding opving. Een rosmolen, aangedreven door twee paarden, zette een schep-rad in beweging met 40 bakken, die het water uit de grote vergaarbak overbrachten naar een hoger gelegen klein reservoir. Daar vertrokken loden hoofdleidingen naar de brouwerijen, terwijl houten buizen nabijgelegen woonhuizen bevoorraden. Dit rudimentaire hydraulische systeem bleef in gebruik tot de 19^{de} eeuw, en zelfs tot 1930 werden enkele huizen ermee van water voorzien. Al die tijd werd het systeem beheerd door de Société des Brasseurs d'Anvers en toen het in 1931 door het college onder de bevoegdheid werd geplaatst van de Bestuurlijke Commissie van het Steen en het Vleeshuis, betekende dit in de praktijk dat de gedelegeerde bestuurder namens de Société, de jurist P. Moguez, als lid in de Commissie werd opgenomen. Naar aanleiding van het conflict tussen de Commissie en burgemeester Camille Huysmans over de wijze waarop ze ten tijde van conservator Frans Claes de Musea van Oudheden had bestuurd, werd het Brouwershuis samen met het Steen en het Vleeshuis toevertrouwd aan stadsarchivaris Jan Denucé.

In de loop der jaren onderging het Brouwershuis enkele verbouwingen, zonder dat er aan de oorspronkelijke indeling veel veranderde. De originele poort verdween en er kwam een kleiner toegangspoortje, dat waarschijnlijk werd gerecupereerd bij één van de 16 brouwerijen. De gevel werd in de jaren 1950 grondig gerestaureerd, of veeleer gereconstrueerd. Aanvankelijk was het museum dagelijks geopend voor het publiek, maar later werd het alleen toegankelijk op afspraak. In 2000 nam de Erfgoedcel (zie verder) er zijn intrek: een positief gegeven, want leegstand is altijd problematisch voor een historisch pand. Inmiddels werd ook gezocht naar een formule om het museum in het kader van een samenwerking tussen de stad en privépartners weer te exploiteren. De hoede over het pand en zijn collectie werd toevertrouwd aan de dienst Collectiebeleid; conservator werd Dirk Aerts. Voorjaar 2012 ligt een restauratieplan voor, dat eerlang, mogelijk met tussenkomst van privé-sponsors, het Waterhuis weer toegankelijk moet maken.

De hoed van Hiel? Het Museum van de Vlaamse Letterkunde

De Consciencetentoonstelling die Emmanuel De Bom in 1912 coördineerde, was opgebouwd rond de literaire nalatenschap van Hendrik Conscience (1812-1883), die de stad in 1899 had aangekocht. De schrijver “die zijn volk leerde lezen” was al bij leven uitgegroeid tot een nationaal instituut. Toen in 1881 zijn honderdste titel verscheen, viel hem in Brussel een massahulde te beurt en in augustus 1883 kreeg hij in Antwerpen een standbeeld. Toen hij een maand later overleed, werd hij met nationale eer begraven.

De tentoonstelling van 1912 was opgesteld in het huis De Beukelaer aan de Minderbroedersrui. Al onmiddellijk gingen er stemmen op om de expo een permanent karakter te geven – een Consciencemuseum – maar het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog stak daar een stokje voor. Wel kreeg de stad nog literair erfgoed in haar bezit, zoals het archief van Hugo Verriest. Op 10 juli 1925 verklaarde het College “zich gunstig aan het voorstel om een letterkundig museum” op te richten. In 1932 werd de Raad van Beheer van het nieuwe museum geïnstalleerd; leden waren o.a. Emmanuel De Bom, Lode Baekelmans, archivaris buiten kader Floris Prims, conservator van Plantin-Moretus Maurits Sabbe, Jan Albert Goris (Marnix Gijsen) en Fritz Francken. Schepen Willem Eekelers was voorzitter. Het museum zou principieel verbonden blijven aan de Stadsbibliotheek en het zou gewijd zijn aan het hele Vlaamse geestesleven, met de klemtoon op de 19^{de} eeuw. Van bij aanvang werd de instelling bovenstedelijk geconcipieerd: ze zou héél Vlaanderen bestrijken. Dit werd gereflecteerd in de samenstelling van de Raad van Beheer, waarin letterkundigen uit de verschillende provincies werden opgenomen: Frank Lateur (Stijn Streuvels), Victor de Meyere, Achilles Mussche, Julien Kuypers en Pastoor Jozef Geurts. Ook Arthur H. Cornette, conservator van het Museum voor Schone Kunsten, kwam in de Raad.

De voorgeschiedenis en de oprichting van het Museum van de Vlaamse Letterkunde was een soms lastige evenwichtsoefening, die ik hier niet in extenso zal behandelen – Gwennie Debergh doet dat in *Lof van het stof*. Van in het begin stond het verzamelgebied ter discussie. Wat hielden omschrijvingen als “de Vlaamse letterkunde” en “het Vlaamse geestesleven” precies in? Critici betreurden dat men blijkbaar niet zinnens was Fransschrijvende Vlamingen als Max Elskamp, Georges Eekhoud of Maurice Maeterlinck mee op te nemen, terwijl anderen opperden dat er vooral nood was aan een museum van de Vlaamse Beweging. Ook in het

museum zelf realiseerde men zich dat het zéér moeilijk was Vlaamse literatuur en Vlaamse Beweging van elkaar te scheiden. In de praktijk werden op grond van een collegiaal besluit literaire archivalia en objecten, die al in de Stadsbibliotheek en de Volksbibliotheken aanwezig waren, aan het nieuwe museum overgedragen, terwijl men al onmiddellijk ook niet-literaire archieven als dat van het tijdschrift *De Goedendag* of de briefwisseling van journalist Julius Sabbe (vader van Maurits) en Peter Benoit voor de collectie aanvaardde.

Het museum opende officieel op 5 november 1933, met de tentoonstelling *Conscience en zijn tijdgenoten*. De opening werd gekoppeld aan de Vlaamsche Boekweek van de Vereeniging ter Bevordering van het Vlaamsche Boekwezen en aan de jaarvergadering van de Vereeniging van Vlaamsche Letterkundigen: de band met de literatuur en het boekwezen werd dus van meet af aan duidelijk gesteld.

Lode Baekelmans was aangesteld als conservator en hij beschikte over een equipe van drie medewerkers. De collectievorming was aanvankelijk vooral literair georiënteerd. Baekelmans schreef in 1934 een bedelbrief waarin hij letterkundigen verzocht hun manuscripten, maar ook persoonlijke objecten, aan het museum over te maken. De meeste schenkingen waren van letterkundige strekking: portretten en manuscripten van Cyriel Buysse, de nalatenschappen van Reimond Stijns, Eugeen van Oye en Pol de Mont. De eerste grote aankoop die de stad voor het museum deed, was de belangrijke verzameling boeken, handschriften en voorwerpen van Hendrik Conscience en zijn schoonzoon Gentil Antheunis (1935). Daarvoor werd 10.600 fr. neergeteld, een gigantisch bedrag: Baekelmans had voor de wedden van het personeel (drie medewerkers) plus het onderhoud van het gebouw (dat van bij het begin met lekkende daken worstelde) voor het dienstjaar 1934 een budget van 10.000 fr. gekregen!

De reacties op het nieuwe museum waren verdeeld. Zowel in de vaste opstelling als de grote en kleinere gelegenheidsexposities was het steevast dansen op het slappe koord tussen het tonen van documenten en objecten met literatuurhistorische relevantie en curiosa van puur anekdotisch allooi. Het symbool par excellence voor de onbenulligheid van één en ander in de tentoonstelling werd de hoed van dichter Emanuel Hiel, die steeds weer (ook veel later, tot de jaren 90!) in het discours over de opdracht en de relevantie van de instelling zal opduiken. Niemand minder dan Gerard Walschap stak in *Dietsche Warande & Belfort* de draak met de eerder folkloristische aspecten van het huis aan de Minderbroedersrui, “dank zij hetwelk wij immers [...] Frankrijk niet meer den wandelstok

van Balzac, Engeland niet meer dien van Dickens [moeten]benijden. Wij ook hebben nu onzen letterkundigen wandelstok, den gaanstok van Conscience. Sinds ik de pijpen van Karel van de Woestijne in bruikleen geëxposeerd heb gezien, gooi ik geen enkele versleten pijp meer weg [...]” – enzovoort.

Baekelmans’ driekoppige equipe was geen lang leven beschoren. Leo van Riel overleed in 1935, Ernest Schmidt begin 1937. Alleen de dichter Willem Gijssels bleef over.

Nieuw bloed kwam er met Ger Schmook (1898-1985), die in 1937 werd benoemd tot conservator. Dit was geen evidente keuze, en de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen, waar de oud-*Van Nu en Straks*’ers August Vermeulen, Herman Teirlinck en Fernand Toussaint van Boelaere het hoge woord voerden, stak niet onder stoelen of banken dat ze liever literatoren als Jan Albert Goris (Marnix Gijsen) of Lode Zielens in de Minderbroedersstraat hadden zien neerstrijken. Maar het werd Schmook, van opleiding een onderwijzer, die, omdat hij als student aan de normaalschool de petitie voor de vernederlandsing van de Gentse universiteit mee had ondertekend, na de oorlog als activist niet meer in aanmerking kwam voor een aanstelling in het onderwijs. Hij ging aan de slag als bibliothecaris van de Algemene Diamantbewerkerbond van België, werd bestuurssecretaris van het Wereldverbond van Diamantbewerkeren te Antwerpen en Amsterdam en maakte van de bibliotheek van de ADB op korte tijd de belangrijkste privé openbare bibliotheek van het land. Vanuit zijn cultuurflamingantische en socialistische overtuiging zag hij de bibliotheek als een hefboom voor volksoontwikkeling: betere bibliotheken zouden de Vlaamse bevolking smaak, vorming en peil brengen en dus ook het nodige zelfbewustzijn genereren. Schmooks emancipatorische drift kleurde uiteraard ook zijn visie op het Museum van de Vlaamse Letterkunde, dat hij veel breder zag, als een “museum van de Vlaamse cultuur”. Al in 1937 breidde hij de vaste opstelling uit met een afdeling Vlaamse Beweging en begon hij een muziekafdeling voor te bereiden. Ook Baekelmans was een evolutie in de richting van een “Vlaamsch Museum” genegen. De internationale ontwikkelingen legden echter andere prioriteiten op. In september 1938 stelde Schmook de nota *Schikkingen te treffen in geval van nood* op en Baekelmans vroeg burgemeester Huysmans om de kostbaarste collectiestukken van het Museum en van de Stadsbibliotheek in de ondergrondse kelders van de bibliotheek te mogen opbergen. In februari 1939 werd de systematische inventarisering van het bezit aangevat en in augustus volgde de dringende opdracht van Huysmans aan alle musea en bibliotheken om in het licht van de oorlogsdreiging

“...Wij ook hebben nu onzen letterkundigen wandelstok, den gaanstok van Conscience...”

hun belangrijkste bezit in te pakken. Spijts die dreiging werden verbouwwerkzaamheden aangevat (de inrichting van een voordrachtzaal) en begon men aan de voorbereiding van een nieuwe tentoonstelling. Maar op 10 mei 1940 werd alles stilgelegd: het museum moest worden ontmanteld en de kelders werden ingericht als openbare schuilplaats tegen luchtbombardementen.

In de loop van de oorlog werd het museum herhaaldelijk gesloten en weer geopend voor het publiek, gewoonlijk omdat er onvoldoende brandstof was om een aanvaardbare temperatuur te verkrijgen – een nota van 24 januari 1942 van het bestuur verbood trouwens om meer dan één kachel per gebouw te laten branden.

De oorlogssituatie zorgde ook, weliswaar kortstondig, voor een uitbreiding van de personeelsformatie. In september 1940 kon Lode Zielens, journalist en schrijver – vooral bekend van *Moeder, waarom leven wij* – in het museum aan de slag. Zijn werkgever, de socialistische *Volksgazet*, vastbesloten zich niet naar de door de Nieuwe Orde uitgetekende lijnen te schikken, had de boeken neergelegd. De linkse Zielens, die als notoir antifascist in de pers van die dagen nergens onderdak vond, kreeg er één in de Minderbroedersstraat. De job in het Museum was een dekmantel en de bijdrage die Zielens leverde was eerder bescheiden. In oktober 1942 werd het leven als ambtenaar hem niettemin te veel: hij bleef thuis.

Op 28 november 1944 werd Lode Zielens bij een bombardement gedood. Hubert Lampo volgde hem als tijdelijk bediende op tot aan het einde van de oorlog.

Een belangrijk deel van de collectie werd in 1942 overgebracht naar het kasteel van Lavaux-Sainte-Anne, en het bleef daar tot 1944 – een Wildwestverhaal dat zo dadelijk in extenso volgt.

Het Stedelijk Prentenkabinet

Max Rooses kocht in 1875 de belangrijke grafische collectie van Edouard ter Bruggen, 2965 prenten van nagenoeg 400 Antwerpse graveurs. In de Officina Plantiniana was al een aanzienlijke hoeveelheid koperplaten en afdrucken aanwezig – in hoofdzaak boekillustraties. Daarna bleef Rooses systematisch grafisch werk aankopen voor het Museum Plantin-Moretus. Bovendien schonk hij in 1905 en in 1913 zijn eigen grafische collectie aan de stad. Rooses bracht vooral prenten en tekeningen samen uit de bloeitijd van de Antwerpse grafiek in de 16^{de} en de 17^{de} eeuw, aangevuld met werk van Antwerpse meesters uit de 18^{de} en de 19^{de} eeuw.

Na Rooses' dood bleven zijn opvolgers zich toespitsen op de Antwerpse prent- en tekenkunst sinds de 16de eeuw. Stilaan kreeg de grafische verzameling een zelfstandig karakter en in 1936 verkreeg ze het statuut van een autonome en zelfstandig functionerende instelling onder de leiding van een eigen conservator. Ze werd ondergebracht in een eigen nieuw gebouw met bibliotheek, leeszaal, tentoonstellingszaal en depot, ingericht in de panden op de hoek van de Vrijdagmarkt en de Heilige Geeststraat, die oorspronkelijk bedoeld waren om de uitbreiding van het Museum voor Folklore te kunnen realiseren.

De eerste conservator werd Ary Delen (1883-1960), behalve kunsthistoricus (auteur van de *Iconographie van Antwerpen*) ook literator, criticus, folklorist (*Geschiedenis van het poppenspel in Vlaanderen*), marxist, flamingant en vriend van Lode Baekelmans en Willem Elsschot. Het Prentenkabinet ontwikkelde onder Delen een belangrijke tentoonstellingswerking, waarbij in de loop der jaren 20^{ste}-eeuwse prenten en tekeningen een steeds belangrijker plaats innamen: werk van Edgard Tjtgat, Edmond van Offel, Henri van Straten, Antoon Marstboom, Jaak Gorus, Albert van Dijck, Jos Hendrickx, Frans Dille, René de Coninck e tutti quanti.

Op 1 januari 1945 werd de kunsthistoricus en expressionistische dichter en prozaïst Frank van den Wijngaert (1901-1962) conservator. Na de Tweede Wereldoorlog verloor het Prentenkabinet zijn autonoom statuut en werd het administratief samengevoegd met het Museum Plantin-Moretus. Aan het hoofd van de twee afdelingen samen stonden een conservator en een adjunct-conservator, waarbij de laatste gewoonlijk belast werd met de dagelijkse leiding van het Prentenkabinet.

The Winds of War: Lavaux-Sainte-Anne en de V-bommen

In 1942 oordeelde de bezettende overheid dat de collecties van de Antwerpse musea steeds groter gevaar liepen zware oorlogsschade op te lopen en bijgevolg een veilig onderkomen moesten krijgen. Het Steen en het Vleeshuis werden volledig ontruimd. De collecties van het Vleeshuis verhuisden naar de Fondsenbeurs aan de Lange Nieuwstraat en een deel ervan ging vervolgens naar het Hessenhuis, waar ook de verzameling van het Museum van Handel en Scheepvaart werd ondergebracht. Andere collectiedelen kregen elders een tijdelijk onderkomen.

De belangrijkste collecties van het Museum Plantin-Moretus, o.a. de kostbare drukken en heel het archief, het Prentenkabinet, de Stadsbibliotheek, het Museum van de Vlaamsche Letterkunde, het Stadsarchief en het Museum voor Schone Kunsten, zouden worden overgebracht naar veiliger oorden. Daarvoor viel de keuze op het kasteel van Lavaux-Sainte-Anne in de provincie Namen, waarin een paar jaar eerder een museum van de jacht was ingericht. Herman Bouchery van Plantin-Moretus bleef als bewaarder met de gedeporteerde collecties in het kasteel achter. Hoewel de Duitse overheid had beloofd Lavaux-Sainte-Anne ongemoeid te laten, passeerden in 1944 terugtrekkende Duitse eenheden wel langs het kasteel. Dat werd uiteraard opgemerkt bij het Waalse *maquis*, waar men blijkbaar ook dacht dat in Lavaux wapens waren opgeslagen. Bij een raid op 15 augustus 1944 stonden Waalse verzetsstrijders aan de ene kant en Waalse gendarmes en Antwerpse pompiers aan de andere met de wapens tegenover elkaar. Bouchery, die trachtte te bemiddelen, werd door een verloren kogel in de rug getroffen. De verwonding was niet heel ernstig, maar toch voldoende om tot de conclusie te komen dat het verblijf in het kasteel best een einde nam. Samen met zijn goede vriend Ger Schmoock, conservator van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde, besloot Bouchery de collecties over te brengen naar de kelders van de Brusselse Nationale Bank.

Bouchery en Schmoock organiseerden de terugkeer. Tijdens het terugtransport werd op 26 augustus 1944 één van de konvooiën, camions vol archiefmateriaal onder escorte van gendarmes, in de buurt van Dinant gedurende 20 minuten beschoten door verkenningsvliegtuigen van de geallieerden, die dachten met een Duitse colonne te maken te hebben. De tol van dit misverstand was zwaar: twee doden en vijf zwaargewonden, én nogal wat schade aan de archivalia in de kisten. De collectie van Plantin-Moretus bleef gespaard, maar van het Museum van de Vlaamsche

Letterkunde liepen o.a. de handschriften van Domien Sleenckx en Julius de Geyter en de correspondentie van Max Rooses zware averij op. Volgens een verhaal dat decennia later nog in het museum werd verteld, dankte één van de begeleiders zijn leven aan het vuistdikke in leer ingebonden brievenboek van Pastoor Vissers, waaruit de stedelijke boekbinders achteraf vakkundig de kogels verwijderden.

Maar hiermee was de oorlogsellende niet voorbij. Wanneer op 4 september 1944 de Britse 11^{de} Pantserdivisie in Boom de Rupel oversteekt en nog dezelfde dag Antwerpen ontzet, is de vreugde om de bevrijding slechts van korte duur. Vanaf 7 oktober beginnen de Duitse bombardementen van de Scheldestad met de afstandsruketten V1 en V2. Spijts de massale inzet van luchtverdediging is de ravage van de V-bommen enorm: meer dan 3.000 huizen worden vernield en 27.000 zwaar beschadigd. In Groot-Antwerpen vinden 2.957 mensen de dood, onder wie Lode Zielens; 5188 worden zwaargewond.

Ook Antwerpse erfgoedinstellingen werden getroffen. Op 16 december 1944 viel een V1 op de Katholieke Jongensnormaalschool van de Minderbroedersrui en legde een belangrijk deel van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde in puin. De schade aan de collectie bleef beperkt. “Zoover als nu kan worden overzien, zijn de verliezen eer gering,” noteerde conservator Ger Schmoock. “Unica werden niet gemist, bundels bleven gaaf, de administratieve bescheiden en briefwisseling zijn safe en wonder boven wonder: van de catalogi was niet één bakje uit de kabinetten gegleden”. Enkele beelden moesten er wel aan geloven: “Een buste van Hiel werd in het hart getroffen; Benoits kop door Schuermans verloor een haarlok; een Verschaeve-basrelief door Poels brak in twee; Rodenbachs blauwvoet lag van den opgestoken arm neer. Toch geen zware, onherstelbare verliezen!”

Een V2 die op 2 januari 1945 insloeg in het midden van de Vrijdagmarkt, bracht grote schade toe aan het Museum Plantin-Moretus; vooral de daken, de 17^{de}-eeuwse oostelijke vleugel en de 18^{de}-eeuwse voorbouw werden zwaar geraakt. Maar ook hier kwam de collectie er relatief goed vanaf: alleen een aantal muur- en plafondschilderingen en enkele sculpturen, werden flink toegetakeld.

The sky is the limit: heropbouw en vernieuwing na 1945

Toen het Derde Rijk op 8 mei 1945 capituleerde, kon de wederopbouw van de stad van start gaan. Niet alleen waren bevolking en infrastructuur zwaar getroffen, ook de economische situatie was belabberd en productie en handel moesten zich weer op gang trekken. Camille Huysmans, burgemeester van 1933 tot mei 1940 en van september 1944 tot december 1946, werd in 1947 opgevolgd door zijn partijgenoot Lode Craeybeckx. Met Craeybeckx begon de stad aan een relance. Begin jaren 50 werden duizenden krotten, relictten van het oorlogsgeweld, gesloopt om plaats te maken voor nieuwbouw, die een moderne visie op wonen en stedelijkheid reflecteerde. Er werd op grote schaal geïnvesteerd in sociale woningen en schoolgebouwen. De haven, die weliswaar in de oorlog minder getroffen was geweest dan bijvoorbeeld die van Rotterdam, herstelde niet alleen haar activiteiten maar begon aan de opstart van een enorme expansiebeweging. De uitbreiding gebeurde noordwaarts, wat de gehele of gedeeltelijke verdwijning betekende van de poldergemeenten Lillo, Wilmarsdonk en Oosterweel en de annexatie van Berendrecht en Zandvliet. In de plaats van de polderdorpen kwamen er nieuwe, vaak zeer grote dokken; en tientallen multinationale (vooral) petrochemische, farmaceutische, elektronische en autoassemblerende ondernemingen vestigden zich op de ca. 3.500 ha nieuwe havengronden. De werkgelegenheid nam spectaculair toe, maar door het verdwijnen van de havenactiviteit in de stad zelf, trokken ook daar de bewoners weg, kwamen de grote opslagplaatsen langs de kaaien en op het Zuid leeg te staan en verloren de zuiderdokken hun functie – ze werden gedempt.

De *boom* van sociale bouwprojecten en havengerelateerde investeringen bracht een aanzienlijke kaalslag met zich mee, waarbij ook cultuurhistorisch en architecturaal waardevol patrimonium verdween. Het stadscentrum leek de weg op te gaan van zovele centra van andere economische topsteden in het buitenland: een financiële *city* met banken, kantoorgebouwen en garages. Het Vlaams Theater ging tegen de vlakke, evenals de Hippodroom, 40 historische panden rond de Eiermarkt en de hele Vleeshuisbuurt. Ook het gewijzigde mobiliteitspatroon had zijn consequenties voor het erfgoed. In 1940 telde België 150.000 personenwagens; in 1980 waren dat er 3 miljoen geworden. Onder het motto *Mijn auto, da's mijn vrijheid* werd een stadsmilieu gecreëerd waarin het rijden met de auto prioriteit kreeg boven alle andere functies, wonen inbegrepen. Rijwegen werden verbreed, trottoirs werden smaller; monumenten, beelden en plantsoenen verdwenen omdat ze het autoverkeer hinderden; hele huizenblokken werden gesloopt om plaats te maken voor parkeergarages; het Zuidstation moest

wijken voor een *freeway* naar Amerikaans model, de Ring; een 18^{de}-eeuws classicistisch gebouw tussen de Wapper- en de Rubensstraat moest plat voor een brede verbindingsweg die men wou aanleggen tussen de Meir en de Oude Vaartplaats, om op die manier het autoverkeer van de Ring via de Leien direct tot in het centrum te kunnen brengen.

De culturele sector bleef niet achter: ook daar werd enthousiast gebouwd én gesloopt. Het Steen werd begin jaren 50 verbouwd en het Stadsarchief, het tot AMVC herdoopte Museum van de Vlaamsche Letterkunde en het voortaan Volkskundemuseum geheten Museum voor Folklore, kregen in datzelfde decennium een nieuwbouw; in de jaren 60 en 70 volgden nieuwe gebouwen voor de Centrale Openbare Bibliotheek en een aantal filialen en voor het in 1959 opgerichte wetenschappelijk documentatiecentrum Rubenianum. Er kwamen ook een nieuwe stadsschouwburg en enkele cultuurcentra. Tekenend voor de tijdsgeest is wel, dat cultuurschepen Leona Detiège in 1980 betreurde dat de Bourlaschouwburg, wegens geklasseerd, niet kon worden afgebroken: met het geld dat nodig was voor de instandhouding, had men “immers twee culturele centra kunnen bouwen”.

Onnodig te zeggen dat de naoorlogse bouwwoede in stad en haven tevens de opbouw betekende van een enorme schuldenlast: de stad moest gigantische leningen aangaan om de infrastructuurinvesteringen te kunnen bekostigen. Tegelijk ontvluchtten de Antwerpenaren hun stad (190.000 inwoners in 1982 tegen 310.000 in 1913) zodat ook de inkomsten achteruit gingen. Op het moment van de fusie, 1 januari 1983, bedroeg de stadsschuld 65 miljard BEF.

De boom van sociale bouwprojecten en havengerelateerde investeringen bracht een aanzienlijke kaalslag met zich mee, waarbij ook cultuurhistorisch en architecturaal waardevol patrimonium verdween.

De culturele sector bleef niet achter: ook daar werd enthousiast gebouwd én gesloopt.

K.C. Peeters: vernieuwing en herstructurering bij de musea en de bibliotheken

Behalve nieuwe gebouwen kwamen er na 1945 ook nieuwe instellingen bij. Het Rubenshuis, het Nationaal Scheepvaartmuseum, het Museum Smidt van Gelder, het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim en het Etnografisch Museum werden allemaal in de eerste tien jaren na de oorlog boven de doopvont gehouden.

Ze kregen bovendien een nieuwe organisatiestructuur. Dat was grotendeels het werk van Karel Constant Peeters (1903-1975). Peeters was kabinetschef geweest van Leo Delwaide, burgemeester tijdens Camille Huysmans' vrijwillige ballingschap in (of, volgens de tegenstanders, vlucht naar) Engeland. Op 17 december 1941 had het schepencollege hem belast met de coördinatie van de werking van het Steen, het Vleeshuis, het Brouwershuis en het Museum voor Folklore en in 1943 was hij conservator van de Musea van Oudheden en Toegepaste Kunst geworden. K.C. Peeters – het is vooral in deze versie, met initialen, dat zijn naam jarenlang een haast mythische bijklank had binnen de stedelijke administratie – was een uit Wuustwezel afkomstige onderwijzer die bestuurswetenschappen had gestudeerd en vervolgens tot doctor in de pedagogische wetenschappen was gepromoveerd. Hij was journalist geweest, had al vroeg belangstelling voor volkskunde en zette na de dood van Victor de Meyere het tijdschrift *Volkskunde* verder. Als conservator van de Musea van Oudheden en Toegepaste Kunst had hij in de oorlog de heropening van het Vleeshuis voorbereid en de collecties van Steen en Vleeshuis grondig onderzocht en geïnventariseerd, met het oog op een herschikking. Die zou er grosso modo als volgt uitzien: het Steen zou een museum over de geschiedenis van Antwerpen worden en een nieuw museum met een maritieme en een etnografische afdeling zou worden ingericht in het Hessenhuis, het voormalige stapelhuis, waarvoor het stadsbestuur allang een culturele bestemming in petto had. In 1947 werd Peeters adjunct-stadssecretaris en in 1950 stadssecretaris. In deze laatste functie, die hij tot 1968 zou bekleden, hertekende hij, gesteund door Lode Craeybeckx, de stedelijke administratie, en in het bijzonder de erfgoedsector – musea, bibliotheken, archieven.

Er kwamen drie grote afdelingen: het Stadsarchief, de bibliotheken en de musea. Stadsbibliotheek en Openbare Bibliotheken (centrale plus filialen) werden één dienst, waaraan bovendien het Museum van de Vlaamsche Letterkunde, de Bibliotheek voor het onderwijzend personeel en de Stedelijke Boekbinderij werden toegevoegd. De Musea van Oudheden en Toegepaste Kunst werden eerst de Musea voor Oudheden en Toegepaste Kunst. In 1948 werd vervolgens het Stedelijk Scheepvaartmuseum aan deze groep toegevoegd, in 1949 het Museum Smidt van Gelder.

Op 2 juli 1951 keurde de gemeenteraad een indeling van de musea in twee groepen goed:

1. de Oudheidkundige Musea, d.w.z. het Scheepvaartmuseum (Steen), het Museum Vleeshuis, het Brouwershuis, het Museum voor Folklore, het Museum Smidt van Gelder, het Museum Mayer van den Bergh, het Etnografisch Museum;
2. de Kunsthistorische Musea, d.w.z. het Museum Plantin-Moretus, het Prentenkabinet en het Rubenshuis.

Deze indeling hield echter niet lang stand. Al een jaar later, op 30 juni 1952, stemde de gemeenteraad een nieuwe organisatiestructuur, nu in drie groepen:

1. de Oudheidkundige Musea, waartoe voortaan het Nationaal Scheepvaartmuseum, het Museum Vleeshuis, het Brouwershuis, het Museum voor Folklore en het Etnografisch Museum behoorden;
2. de Kunsthistorische Musea, waaronder nu het Rubenshuis, het Museum Mayer van de Bergh, het Museum Smidt van Gelder en het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim ressorteerden;
3. het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet.

Zat de indeling in groepen niet van meet af aan helemaal goed, ook met de verantwoordelijkheid voor de respectieve entiteiten werd duchtig heen en weer geschoven in deze periode.

Leon Voet kwam op 19 januari 1950 in dienst als conservator van het Museum Plantin-Moretus, het Prentenkabinet en het Rubenshuis, de groep die op 2 juli 1951 werd omgedoopt tot Kunsthistorische Musea. Frans Baudouin werd volgens het gemeenteraadsbesluit van 30 juni 1952 conservator van de groep Oudheidkundige Musea en Frans Smekens leidde de Kunsthistorische Musea. Weer een jaar later, op 10 juni 1953, werden de rollen omgedraaid. Baudouin ging naar de Kunsthistorische Musea, waar hij zou blijven tot zijn pensioen in 1980. De Oudheidkundige Musea werden de verantwoordelijkheid van de historicus Frans Smekens (1910-1977). Smekens was leraar geweest voor hij de museumwereld verwoegde.

Hij was een allround historicus met een bijzonder brede belangstelling voor zowel sociale en economische geschiedenis als kunstgeschiedenis – van scheepvaart tot socialisme, van gilden en ambachten tot toneel, opera en schilderkunst, van restauratieproblematiek tot geschiedenisdidactiek. Voorts schreef hij enkele beknopte werkjes over de musea waarvoor hij verantwoordelijk was: Vleeshuis, Steen, Brouwershuis, Museum voor Folklore en Etnografisch Museum. Leon Voet bleef conservator van het Museum Plantin-Moretus.

De verenigde Stedelijke Bibliotheken

Toen Ger Schmook in 1945 Lode Baekelmans als directeur van de Stadsbibliotheek opvolgde, kreeg hij het grootste stedelijk bibliotheekcomplex van het land onder zich: Stadsbibliotheek, Openbare Bibliotheken, Museum van de Vlaamsche Letterkunde, Bibliotheek voor het onderwijzend personeel en Stedelijke Boekbinderij samengevoegd tot één stadsdienst. Bovendien werd Schmook meteen ook directeur van de Stedelijke Middelbare School voor Opleiding van Bibliotheek-, Archief- en Museum personeel.

Schmook werd de promotor bij uitstek van de moderne bibliotheekgedachte in Vlaanderen. Hij profileerde zich als bibliotheektechnicus en kenner van de diverse aspecten van literatuurgeschiedenis, boek en boekwezen, o.a. met de synthese *Wordingsgeschiedenis van het boek* en het gezaghebbende handboek voor de bibliotheekpraktijk *Boek en Bibliotheek*, maar ook met een groot aantal artikels in tijdschriften en verzamelwerken. Schmook was in de wereld van het Vlaamse bibliotheekwezen *incontournable* en hij maakte ook de Stedelijke Bibliotheken van Antwerpen tot onbetwiste voortrekker. Hij was lid en bestuurder van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, doctor honoris causa van de Universiteit van Amsterdam en van de Rijksuniversiteit van Gent en als lid of bestuurder actief in tal van commissies op het vlak van letterkunde en bibliotheken.

Schmook nam als directeur op zowat elk vlak van de bibliotheekwerking belangrijke initiatieven.

Op het vlak van collectievorming werd het Bestendig Dotatiefonds nieuw leven ingeblazen, wat resulteerde in een significante aangroei van de collectie oude drukken. Schmook startte voorts een centrale catalogus van lopende tijdschriften in Antwerpse instellingen op (een voorloper van Antilope) en legde een centrale catalogus aan voor de boek- en tijdschriftencollecties van alle Antwerpse instellingen.

Onder zijn bestuur werd het plaatsgebrek eens te meer onhoudbaar en was er dringend nood aan uitbreiding van de capaciteit van catalogus en magazijnen. De stad begon aan de Stadsbibliotheek grenzende panden in de Korte Nieuwstraat en Sint-Pieter- en Paulusstraat aan te kopen en te slopen met het oog op uitbreiding. In afwachting van de noodzakelijke verbouwingen, werd in 1957 de Nottebohmzaal in de Sodaliteit omgevormd tot tijdschriftenleeszaal. De stookinstallatie werd vernieuwd, zodat de klimaatcondities in de magazijnen verbeterden.

Voor de directeurs na Schmook bleef het enorme plaatstekort waaronder de bibliotheek kreunde een probleem van eerste orde. De herschikkingen van de depots en leeszaalen die Schmook had doorgevoerd, bleken al snel onvoldoende. Onder zijn opvolger Emiel Willekens kocht de stad een groot kantoorgebouw aan de Minderbroedersruï en stelde dat ter beschikking van de bibliotheek: eerst de drie verdiepingen, later ook de benedenverdieping. In 1965 werden de dagbladcollecties overgebracht en een jaar later opende de nieuwe tijdschriftenleeszaal voor het publiek. Hiermee was het probleem nog niet van de baan en nieuwe verhuisoperaties drongen zich op. Afgesloten en minder frequent geraadpleegde tijdschriften werden overgebracht naar externe depots, zoals het magazijn Schijfstraat van de Openbare Bibliotheek.

Met Emiel Willekens ging een intensieve samenwerking met de bibliotheken van de Antwerpse universiteit van start. Dit resulteerde onder meer in de publicatie van *Antilope: Antwerpse inventaris van lopende periodieken, aanwezig in de Stadsbibliotheek en in de Bibliotheken van het Rijksuniversitair Centrum, de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius en de Universitaire Instelling Antwerpen*. Tevens werden de eerste, voorzichtige maar koene, stappen op de informatiesnelweg gezet: in 1967 werd het eerste fotokopietoestel in de leeszaal geïnstalleerd en vanaf 1970 beschikte de bibliotheek over een telex.

Na de bom 1: het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven

De directeur van de Stedelijke Bibliotheken was tevens conservator van het Museum van de Vlaamsche Letterkunde. Maar het museum had ook een plaatselijke eindverantwoordelijke: de adjunct-conservator. Die was de rechterhand van de directeur en ook zijn voorbestemde opvolger. Bij de pensionering van de directeur-conservator, bevorderde de “oude” adjunct-conservator en werd een nieuwe aangesteld. Volgens deze logica was Baekelmans in 1937 als conservator opgevolgd door Schmook. Toen Schmook in 1945 directeur werd, kwam er logischerwijs in het museum een plaats vrij voor een nieuwe adjunct-conservator. Het duurde echter tot december 1948 vooraleer Emiel Willekens (1922-2009) aantrad, een Scandinavist die poëzie schreef en publiceerde over Antwerpen, Conscience, Vlaamse jeugdliteratuur, toneelgeschiedenis, boek- en bibliotheekgeschiedenis, literatuur en socialisme en over Camille Huysmans, en die tevens de heruitgave van het werk van Lode Zielens verzorgde.

De vinnige duizendpoot Schmook was dus tijdens de eerste jaren alléén verantwoordelijk voor de heropstart van de instelling en ook na het aantreden van zijn adjunct bleef hij de motor. De minzame, altijd wat aarzelende Willekens was qua persoonlijkheid zowat Schmooks tegenpool. In zijn memoires *Stap voor stap langs kronkelwegen* beschrijft Schmook zijn jongere collega als “een temperament (het is voor hem zelfs een al te hard woord) kwasi uitsluitend op beschouwing berekend, op de poëtische belijdenis af. Introvert, gesloten, geheel levend op zichzelf [...] bedrijft [hij] de kunst de tijd door de vingers te laten heenglippen en zich rijk aan diepe ervaring te voelen. Zijn noodlot is te moeten berusten in het niet volvoeren van zijn wensen [...]”

Het museum stond er na de oorlog niet zo best voor: in feite lag het op apegapen. Politiek en ideologisch had het de Duitse bezetting wonderwel haast zonder kleerscheuren doorstaan. De instelling was er in geslaagd uit het vaarwater van de Duitse cultuurpolitiek te blijven en werd door de naoorlogse onderzoekscommissie vrijgepleit van ieder onvaderlands gedrag. Dat is bijzonder, want nogal wat tenoren uit de Vlaamse literaire wereld en de bredere Vlaamse Beweging – toch de *core business* van het museum – hadden niet bepaald weigerachtig gestaan tegenover de Nieuwe Orde: Filip de Pillecyn, Willem Putman, Blanka Gijssels, Ernest Claes, Felix Timmermans...

Het museum stond er na de oorlog niet zo best voor: in feite lag het op apegapen.

De vervloeiing van letteren en andere aspecten van het Vlaamse cultuurleven had er overigens van bij aanvang voor gezorgd dat het museum een duidelijk collectieprofiel miste: zowel Baekelmans als Schmook waren al snel tot de overtuiging gekomen dat de instelling *Vlaamse cultuur* in brede zin als onderwerp had. Er was niet alleen geen scherp profiel, er was ook geen ontsluitingssysteem. Weliswaar hadden Baekelmans, Schmook en kompanen driftig verzameld (inmiddels véél meer dan in de museale opstelling kon worden getoond), raadpleegbaar was dit alles niet. Wilde de instelling ook maar enige rol spelen in het wetenschappelijke veld, dan moest hier prioritair werk van worden gemaakt. De keuze voor een bredere culturele verzameling, die niet zozeer in extenso zou worden getoond als wel archivalisch bewaard en ontsloten, leidde alvast tot een naamsverandering: vanaf 23 juli 1945 heette de instelling Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, of kortweg AMVC.

Materieel was de toestand rampzalig. De bombardementen – de oorlogsschade werd geraamd op 850.000 fr. – hadden het pand herleid tot een halve ruïne die moest worden heropgebouwd vóór de over het hele land verspreide verzamelingen er weer konden worden ondergebracht. Al in 1946 adviseerde stadsbouwmeester André Fivez een volledige verbouwing van het AMVC, maar pas op 8 juni 1951 besloot het college tot wederopbouw. Omdat het Huis de Beukelaer in feite te klein was gebleken, betekende heropbouw meteen ook uitbreiding. Met het oog daarop had de stad in 1947 de Verkoopzaal van de Notarissen in de Minderbroedersstraat aangekocht, die paalde aan het beschadigde oude gebouw, maar binnen de gemeenteraad gingen ook stemmen op het AMVC gewoon te sluiten wegens te duur. Ook na de collegebeslissing aarzelde Minister van Wederopbouw Albert Coppée nog om 20 miljoen fr. vrij te geven voor het project. In juni 1953 begonnen de werken, in januari 1959 werden ze opgeleverd. Het nieuwe gebouw telde maar liefst zes niveaus, waarvan twee ondergronds, en beschikte onder meer over een voordrachtzaal met een podium en mogelijkheid tot filmprojectie. Op het niveau –1 werd een elektromotorisch aangedreven compactus geïnstalleerd – een opbergingsysteem met verrijdbare kasten, die een stofvrije bewaring van archieven én een optimaal ruimtegebruik moesten garanderen. Op 23 oktober 1959 huldigde burgemeester Lode Craeybeckx het nieuwe AMVC in en een maand later kon het publiek drie tentoonstellingen bezoeken: *Genesis van Van Nu en Straks*, *Literair expressionisme in Vlaanderen* en *Noord- en Zuidnederlandse literatuur in vertaling*.

In 1954 was de samenwerking met het piepjonge Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum (Den Haag) van start gegaan. En in 1955 zag de eerste editie van de *Klapper op het bezit* het daglicht, een alfabetische lijst van namen en trefwoorden in combinatie met een identificatienummer, opgesteld volgens het alfadecimale Cuttersysteem. Van die *Klapper* zouden vier edities verschijnen, vanaf de tweede (1968) mechanografisch gereproduceerd op basis van ponskaarten.

Willekens volgde Schmook op als directeur van de Stedelijke Bibliotheken in 1963 en in 1965 trad in het AMVC een nieuwe adjunct-conservator aan. Met Ludo Simons, een filoloog met een diepe en veelzijdige belangstelling voor literatuurgeschiedenis, Vlaamse Beweging, taal- en cultuurpolitiek en boek-, bibliotheek- en uitgeverswezen, kreeg het AMVC een academicus in huis die wetenschappelijke degelijkheid paarde aan de besluitvaardigheid van een manager die bovendien ook stevige banden had met de literaire wereld, het uitgeversbedrijf en de Vlaamse Beweging. Hij was actief in de Algemene Conferentie der Nederlandse Letteren, en speelde een belangrijke rol toen die werd omgevormd tot de Nederlandse Taalunie. Hij was redacteur van de *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (1973-1975), redactiesecretaris van *Dietsche Warande en Belfort*, redacteur van *Wetenschappelijke Tijdingen*, *Ons Erfdeel* en *Gezelliana*. In de Vlaamse Beweging had hij overigens zijn naam mee: zijn vader Jozef Simons had de frontroman *Eer Vlaanderen vergaat* geschreven, volgens sommigen voor de Vlaamse Beweging het meest invloedrijke geschrift sinds *Consciencies Leeuw van Vlaanderen*. Hij was gehuwd met de dichteres Jo Gisekin, een kleindochter van Frank Lateur *aka* Stijn Streuvels. Onder Simons werd de geautomatiseerde registratie van de AMVC-collecties aangevat, eerst met de ponsmachine (in 1967), later met de computer (van 1983). Eindelijk werd de wederopbouw van het AMVC-complex afgerond. Het Huis de Beukelaer verkeerde nog altijd in een lamentabele conditie en was dringend aan restauratie toe. De nieuwbouw bood in feite onvoldoende plaats voor het personeel en er was ook geen bruikbare leeszaal. Deze functies konden perfect een plaats krijgen in de oude vleugel zodra die was gerenoveerd. Bovendien kreeg het AMVC voor het eerst een team van wetenschappelijke medewerkers, die eveneens gehuisvest moesten worden. Met de oprichting, in 1967, van het Centrum voor de studie van het Vlaamse cultuurleven sinds de 18^{de} eeuw (of kortweg het CSVC), een vzw die in het AMVC werd gevestigd, kreeg de instelling de mogelijkheid universitair opgeleiden aan het werk te zetten in projecten ter ontsluiting van de collectie. Het stedelijk personeelskader voorzag immers geen wetenschappers bij de musea en de

bibliotheken, behalve dan de conservators en adjunct-conservators. Pas in 1975 zou ten behoeve van de drie museumgroepen (maar dus niet voor de Stadsbibliotheek en het AMVC) de Educatieve Dienst worden opgericht, die enkele wetenschappelijke medewerkers te werk stelde. In het AMVC traden in 1969, terwijl de verbouwing van het Hotel de Beukelaer eindelijk bezig was, de eerste CSVK'ers aan om een editie van de correspondentie van *Van Nu en Straks* te realiseren. Zij werden aanvankelijk vooral betaald met middelen van het Fonds voor Kollektief Wetenschappelijk Onderzoek (FKFO). Toen einde jaren 70 het plan-Spitaels de *nepstatuten* creëerde – bijzonder tijdelijk kader (BTK), derde arbeidscircuit (DAC), tewerkgestelde werkloze (TWW) – putte het CSVK gretig uit deze bron om zowel wetenschappers als administratieve medewerkers te financieren die tijdelijke tentoonstellingen en publicaties realiseerden over diverse aspecten van en figuren uit de AMVC-collectie: Willem Elsschot, Ernest Claes, Jef van Hoof, Lodewijk de Vocht, Hendrik Conscience, Cyriel Buysse, Jan Oscar de Gruyter, Hendrik de Man... (de update van de permanente tentoonstelling *Tweehonderd jaar cultuurleven in Vlaanderen* was een realisatie van de Educatieve Dienst van de musea). Het CSVK maakte ook dankbaar gebruik van gewetensbezwaarden, die gewoonlijk in de reguliere werking van het AMVC (verwerking van archieven en documentatie) werden ingeschakeld.

Na de bom 2: het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet

Niet alleen het Museum van de Vlaamsche Letterkunde moest na de oorlog worden heropgebouwd. De V-bom die op 2 januari 1945 was ingeslagen op de Vrijdagmarkt – op zo'n 35 meter afstand van de voorgevel! – had ook het Museum Plantin-Moretus en het belendende Prentenkabinet zwaar toegetakeld. De collectie was grotendeels intact gebleven – die zat sinds augustus 1944 in de kelders van de Nationale Bank in Brussel, na een verblijf van twee jaar in het kasteel van Lavaux-Sainte-Anne. Het gebouw had echter serieuze klappen gekregen en moest eerst grondig worden gerestaureerd vóór het weer voor het publiek kon worden opengesteld; dat gebeurde op 28 juli 1951.

Bovendien verlieten kort na elkaar de conservatoren van zowel Plantin-Moretus als het Prentenkabinet hun functie: A.J.J. Delen (Prentenkabinet) ging in oktober 1944 met pensioen en Herman Bouchery (Plantin-Moretus) vertrok naar de Gentse universiteit waar hij August Vermeylen opvolgde. Frank van den Wijngaert, sinds 1937 hulpconservator in Plantin-Moretus, werd op 1 januari 1945 conservator van het Prentenkabinet en waarnemend conservator van het museum. In 1950 werd hij ook conservator van het Museum Smidt van Gelder, dat net de deuren had geopend. Zijn functie in het Prentenkabinet oefende hij uit tot zijn pensioen in 1959. Zijn opvolgster was de classica Irène Vertessen (1917-1962), die enkele jaren adjunct-conservator van het Vleeshuis en het Brouwershuis was geweest. In Plantin-Moretus kwam in 1949 de classicus Hendrik Désiré Louis ("Dis") Vervliet (1923) de rangen vervoegen als adjunct-conservator. Vervliet publiceerde zeer veel: over Justus Lipsius, het humanisme, bibliologie en in het bijzonder de geschiedenis van de typografie, maar ook over bibliometrie en bibliotheconomie. Hij bleef tot 1969 aan het museum verbonden en werd daarna hoofdbibliothecaris van de Rijksuniversitair Centrum Antwerpen.

In januari 1950 startte de mediëvist Leon Voet (1919-2002) als conservator van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet. Hij was gepromoveerd met een proefschrift over *Het domein van de graven van Vlaanderen (864-1942)*, gaf een tijd les aan het Gentse atheneum en werd later assistent van Egied Strubbe, met wie hij *De chronologie van de Middeleeuwen en de Moderne Tijden in de Nederlanden* (1960) schreef, tot vandaag voor elke mediëvist één der heilige boeken.

Voet leidde het museum meer dan 30 jaar en organiseerde in die periode 78 tentoonstellingen: over Plantin en de Moretussen, de geschiedenis van de typografie, cartografie, het humanisme, de Antwerpse Gouden Eeuw, oude en moderne Antwerpse grafici, zowel in het Plantijnse complex als op verplaatsing – tot in de Verenigde Staten. Daarnaast publiceerde hij ook zeer veel. Zijn productie – meer dan 250 boeken en artikels – omvat de standaardwerken *De gouden eeuw van Antwerpen. Bloei en uitstraling van de metropool in de zestiende eeuw* (1973), het tweedelige *The Golden Compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp* (1969-1972) en het zesdelige *The Plantin Press (1555-1589). A bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden* (1980-1983), dat hij realiseerde samen met zijn echtgenote Jenny Grisolle. Voet beseftte het belang van netwerking en investeerde in vriendenverenigingen die de belangen van het museum behartigden – zo richtte hij in 1963 de American Friends of the Museum Plantin-Moretus op. In 1983 volgde hij Ger Schmook op als voorzitter van de Vereniging der Antwerpse Bibliofielen. Hij doceerde twintig jaar lang (1962-1982) geschiedenis aan het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken te Antwerpen en was van 1979 tot 2002 voorzitter van het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen. Bij zijn pensionering in 1982 werd hij opgevolgd door Francine de Nave, die sinds 1976 als adjunct-conservator aan de instelling was verbonden. Marjan Knockaert werd nu adjunct-conservator.

De Nave had eerst een onderwijzersdiploma behaald aan de Stedelijke Normaalschool te Antwerpen en had daarna aan de Vrije Universiteit Brussel geschiedenis gestudeerd. Aan de VUB was ze eerst aspirant navorser en vervolgens assistente bij de sectie geschiedenis. Ondertussen werkte ze aan haar doctoraat over de stad-plattelandsrelaties tussen Antwerpen en zijn regio in de late 14^{de} en vroege 15^{de} eeuw. De Nave publiceerde uitgebreid over het Museum Plantin-Moretus, de geschiedenis van de Officina Plantiniana, het humanisme en de wetenschappen ten tijde van Christoffel Plantijn en de diverse deelcollecties van het museum, inclusief het Prentenkabinet. Meer dan gelijk welke van haar voorgangers, was ze echter gefocust op de promotie van de naambekendheid van haar instelling als uniek en ondeelbaar Antwerps patrimonium, van lokaal tot mondiaal niveau, zowel in gespecialiseerde wetenschappelijke kringen als in de commerciële typografische branche, als educatieve *must* én als toeristisch trekpleister.

Zo werd bijvoorbeeld onder impuls van De Nave de zolder van het museum heringericht tot didactische ruimte, waar het Plantin Genootschap zijn cursussen kon inrichten. De vzw Plantin Genootschap was in 1951 door een aantal prominenten uit de Antwerpse drukkerswereld opgericht: een grafische hogeschool die het peil van de typografie in Vlaanderen moest optillen. In 1974 had de vzw wegens financiële moeilijkheden de activiteiten stopgezet, maar vanaf 1989 werd een herstart voorbereid. In 1993 werd het Plantin Genootschap weer actief, nu logistiek ondersteund door de stad Antwerpen. Francine de Nave werd opgenomen in het bestuur en het museum gaf het genootschap onderdak. Het genootschap had zelf mee een grote sponsorverwervingscampagne getrokken waarvan de opbrengst de herinrichting van de zolder mee moest financieren. De aanwezigheid van het genootschap slaat een brug tussen het museum en de typografische sector. Tevens kunnen studenten van het Plantin Genootschap voor het behalen van hun laureaatsdiploma onderzoek verrichten naar de historische lettercorpsen van het museum, wat de kennis van de collectie ten goede komt.

In 1999 werd het Museum Plantin-Moretus in het kader van het museumdecreet op landelijk niveau erkend, zonder het Prentenkabinet. In een volgende fase van de erkenning (2004) werd het Prentenkabinet expliciet mee in de erkenning opgenomen.

Voor internationale weerklank zorgde de inschrijving van het complex Plantin-Moretus in juli 2005 op de Lijst van het Werelderfgoed van de UNESCO.

Toen in 1991 de Oudheidkundige Musea (het Museum Vleeshuis, het Brouwershuis, het Nationaal Scheepvaartmuseum, het Museum voor Folklore en het Etnografisch Museum) enerzijds en het Museum Plantin-Moretus plus het Prentenkabinet anderzijds tot Historische Musea fuseerden, werd Francine de Nave hoofdconservator van de nieuwe de groep. Bij de samenvoeging in 1998-1999 van alle stedelijke musea tot één groep, werd ze waarnemend coördinator-doctor. In 2004 werd ze in de adelstand verheven.

Voor internationale weerklank zorgde de inschrijving van het complex Plantin-Moretus in juli 2005 op de Lijst van het Werelderfgoed van de UNESCO.

Prima la musica

In 1948-1949 stond tijdelijk adjunct-conservator Pieter Vandenhoude, die zich onder de oorlog had ontfermd over de oudheidkundige museumcollecties die niet naar Lavaux-Sainte-Anne waren verkast, aan het hoofd van Steen, Vleeshuis en Brouwershuis.

Hij werd in 1952 opgevolgd door Frans Baudouin, in 1953 kwam Frans Smekens aan het hoofd. Irène Vertessen was adjunct-conservator van het Vleeshuis en het Brouwershuis geworden. In 1960 verhuisde zij naar het Prentenkabinet. De collectie van het Vleeshuis werd in de jaren 50 verrijkt met enkele belangrijke verzamelingen. Het legaat Sieren (1951) was een substantiële aanvulling van de collectie wapens, zowel niet-Europese als Europese. Met het legaat Michaux werd in 1952 een bijzondere verzameling romaanse en gotische kerkelijke kunst aan het patrimonium toegevoegd. Een belangrijke aankoop was de nalatenschap van Georges Hasse in 1956: pre- en protohistorische objecten, afkomstig van baggerwerken in de Schelde en opgravingen in binnen- en buitenland, etnografische voorwerpen, fossielen, opgezette dieren, een wetenschappelijke bibliotheek en een archief. De specifiek etnografische respectievelijk maritieme stukken werden in de verzamelingen van de desbetreffende musea opgenomen, de rest bleef in het Vleeshuis.

Met Vertessens opvolgster Jeannine Lambrechts-Douillez ging het Vleeshuis een nieuwe, muzikale, koers varen. Lambrechts had in 1942 het einddiploma Notenleer aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium behaald en daarna kunstgeschiedenis gestudeerd. In 1953 kwam ze als opsteller in stadsdienst en kreeg ze in het Vleeshuis de zorg voor de collectie oude muziekinstrumenten toevertrouwd. In 1960 werd ze adjunct-conservator.

In 1969 stichtte ze het Ruckers Genootschap, dat zich tot doel stelt de collectie historische instrumenten in het museum te beschermen, te restaureren en te vermeerderen. Het wou – en wil – met een beter inzicht in de technieken van de Antwerpse klavecimbelbouwers Ruckers, de bouw van nieuwe instrumenten verbeteren en de kennis van de oude muziek vergroten. Met de oprichting van het genootschap en met haar ijver voor de historische instrumentencollectie, belichaamde Lambrechts-Douillez in Antwerpen een beweging die op dat moment in heel Europa in volle opkomst was. Niet alleen werd de oude muziek herontdekt, men voerde ze ook zoveel mogelijk uit op originele instrumenten en wel zo veel mogelijk conform de oorspronkelijke uitvoeringspraktijk. Dit waren de dagen van Nikolaus Harnoncourt en het Concentus Musicus, Philippe

Herreweghe en het Collegium Vocale, Sigiswald Kuijken en la Petite Bande, van Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Jean-Claude Malgoire, Frans Brüggen en Jos van Immerseel. Het Ruckers Genootschap organiseerde concerten waarbij zowel bekende als nauwelijks gekende muziek werd gespeeld op historische instrumenten of getrouwe kopieën. De meeste pioniers van de oude muziek waren in die dagen kind aan huis in het Vleeshuis, niet alleen om te concerteren, maar ook om summer classes te geven waarin jonge musici de kans kregen de bijzondere instrumenten uit de collectie te bespelen.

In 1990 werd Jeannine Lambrechts-Douillez op verplicht pensioen gezet. Ze was niet alleen: in het kader van de besparingen die de Vlaamse overheid de stad Antwerpen oplegde, werden zo'n 2000 personeelsleden die 60 jaar oud waren voor hun diensten bedankt.

Stadsarcheoloog Tony Oost werd adjunct-conservator van het Vleeshuis. De Vleeshuisconcerten en –cursussen liepen door, maar de focus kwam opnieuw méér op de oudheidkundige en archeologische collectiedelen te liggen en minder exclusief op de muziekgerelateerde verzamelingen. Daarvan getuigt *Egypte onomwonden. Egyptische oudheden van het museum Vleeshuis* (13 oktober 1995-14 januari 1996), een overzichtstentoonstelling van de *aegyptiaca* in de collectie Antwerpen. Oost ruilde vrij snel het Vleeshuis in voor het Stedelijk Museum van Sint-Niklaas.

Medio jaren 1990 was het Vleeshuis even het middelpunt van een controverse. De cultuurschepen droomde van een stadsmuseum en vond het Vleeshuis daarvoor de ideale locatie. Het concept dat werd ontwikkeld, riep echter zeer veel weerstand op en al snel liet men de plannen voor wat ze waren. Deze kwestie komt straks nog uitvoerig aan bod, wanneer het Museum aan de Stroom wordt besproken.

Na een kort intermezzo zonder plaatselijk conservator – de eindverantwoordelijkheid berustte achtereenvolgens bij bibliothecaris Willy van den Heurck, administratief assistent Werner Pottier en afdelingschef Toby Maller – kreeg in 1999 Karel Moens, tot dan medewerker van het Muziek Instrumenten Museum (MIM) in Brussel, de leiding over het Vleeshuis. Het aantreden van een musicoloog maakte duidelijk dat opnieuw gekozen werd voor de muzikale insteek.

De meeste pioniers van de oude muziek waren in die dagen kind aan huis in het Vleeshuis, niet alleen om te concerteren, maar ook om summer classes te geven waarin jonge musici de kans kregen de bijzondere instrumenten uit de collectie te bespelen.

Het Rubenshuis en het Rubenianum

Op het Rubenshuis had de stad allang een oog. In 1931 kon de procedure tot onteigening voor openbaar nut worden opgestart en in 1937 slaagde het stadsbestuur er eindelijk in de voormalige woning van Peter Paul Rubens aan te kopen voor 5.086.377,83 fr. De gemeenteraad besliste om het pand te restaureren en er een museum en een prentenkabinet in onder te brengen. Voor het Antwerps paviljoen op de Brusselse wereldtentoonstelling van 1910 had architect Henri Blomme een replica op ware grootte ontworpen en die had, hoewel in gips en bordkarton gerealiseerd, de bezoekers van het paviljoen blijkbaar toch de illusie gegeven dat ze de vertrekken van de meester zelf betraden. Toen de gemeenteraad tot restauratie besliste, stond Blommes realisatie de meesten als model voor ogen. Ary Delen van het Stedelijk Prentenkabinet zag het evenwel anders. Zich baserend op onuitgegeven notities van zijn vriend Paul Buschmann, betoogde Delen dat een restauratie à la Blomme haar verdienste had gehad “op een Wereldfoor, waar de wederopbouw van het Rubenshuis een belangwekkende proefneming was, die als propagandamiddel tot behoud der oorspronkelijke overblijfsels dan ook uitstekend heeft gewerkt”, maar “dat men, door zulke vertooning te bestendigen, een onwaardig boerenbedrog zou plegen”. Anders dan bij het Museum Plantin-Moretus, was er in het Rubenshuis nog nauwelijks iets over uit de tijd van de meester. Voor Delen en Buschmann was de manier waarop Karel de Bazel het Amsterdamse Rembrandthuis had aangepakt méér een voorbeeld van hoe het kon: toen de gevel was teruggebracht tot zijn veronderstelde oorspronkelijke staat, was geen enkele poging ondernomen om het gerestaureerde pand 17^{de}-eeuws te laten lijken. Uiteraard was Delen een roepende in de woestijn: het college besliste dat “het huis met de werkplaats moet worden hersteld in hun vorigen toestand” – wat dat ook mocht betekenen. Een commissie zou de restauratie begeleiden; voorzitter was burgemeester Camille Huysmans, leden waren o.a. Ary Delen, Isidoor Opsomer en stadsbouwmeester Emiel van Averbek, die ook de nieuwbouw van de Stadsbibliotheek had gerealiseerd en mee de Boerentoren had ontworpen. Toen men het gebouw begon te strippen, bleek spoedig dat in het huis in feite niets nog naar Rubens verwees. Alleen de portiek en het paviljoen in de tuin herinnerden nog aan de toestand van vóór 1640. Van Averbek opteerde resoluut voor een *reconstructie*. Een aantal van zijn voorstellen stuitte op hevig verzet bij de commissieleden, maar Van Averbek zette door. Bij de bevrijding in september 1944 was de ruwbouw zo goed als af. De V-bommen lieten het complex gelukkig ongemoeid en op 21 juli 1946 kon Camille Huysmans het Rubenshuis plechtig openen. Een collectie was

er niet, maar daaraan werd verholpen met langdurige bruiklenen: uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, waar Delen hoofdconservator was geworden, en uit het Museum Plantin-Moretus, dat immers wél door een V1 was getroffen en dat gedurende de herstellingswerken een deel van zijn collectie in het nieuwe museum kon onderbrengen. Emiel van Averbek werd in maart 1945 de eerste conservator, maar overleed een jaar later.

Van Averbek werd opgevolgd door Leon Voet, die de verantwoordelijkheid voor het Rubenshuis combineerde met het conservatorschap van Plantin-Moretus en het Prentenkabinet. K.C. Peeters' grote herstructurering van de musea splitste het Rubenshuis echter spoedig af van de twee andere. De leiding over het museum kwam nu bij adjunct-conservator Frans Baudouin (1920-2005). Baudouin had na de bevrijding geassisteerd bij de repatriëring van door de Duitsers geroofde kunstwerken en was vervolgens onderzoeksassistent geweest in het Amsterdamse Rijksmuseum, waar hij in contact kwam met de Rubensspecialist Ludwig Burchard (1886-1960). Lode Craeybeckx had hem daar tijdens een officieel bezoek opgemerkt en in 1950 keerde Baudouin weer naar Antwerpen om het Rubenshuis te leiden, een functie die hij combineerde met het curatorschap van de openlucht tentoonstellingen in het Middelheim. In 1952 werd hij conservator van de Kunsthistorische Musea, de administratieve eenheid waaronder ook het Museum Mayer van den Bergh, het Museum Smidt van Gelder en het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim ressorteerden. Baudouin had als kunsthistoricus een bijzondere belangstelling voor architectuur, dit uitte zich in zijn helaas nooit voltooid doctoraal onderzoek i.v.m. Jan Pieter van Bauscheit de Jongere. Hij ontpopte zich tot een internationaal gerenommeerd Rubenskenners, publiceerde uitgebreid over de meester en wijdde er ook diverse tentoonstellingen aan. In 1959 richtte hij met Roger d'Hulst het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16^{de} en 17^{de} eeuw op – later het Centrum voor de Vlaamse kunst van de 16^{de} en 17^{de} eeuw en vanaf 2011 tout court Centrum Rubenianum – dat zich voornamelijk tot doel stelt de enorme Rubensdocumentatie van Ludwig Burchard te verwerken en te publiceren in een thematisch opgevatte reeks monografiën over Rubens en zijn werk, het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. De intentie om aan het Rubenshuis een bibliotheek- en documentatiecentrum te hechten, bestond al van vlak na de Eerste Wereldoorlog, maar kreeg pas nu concrete vormen. Een eerder beperkte bibliotheek stond eerst in het Rubenshuis opgesteld en verhuisde later naar de bovenverdieping van het Museum Smidt van Gelder. Sinds

die verhuis werd voor de bibliotheek de benaming *Rubenianum* gebruikt. In 1963 werd de Rubensdocumentatie van Burchard aan de bibliotheek toegevoegd. De locatie in Smidt van Gelder voldeed niet en toen in 1972 de voorbereidingen voor het Rubensjaar 1977 werden aangevat, was één van de doelstellingen van het kerncomité, dat het Rubenianum in het Rubensjaar operationeel en wel gevestigd zou zijn in het volledig geres- taureerde en aangepaste Kolveniershof. Deze deadline werd niet gehaald: pas in 1981 kon het nieuwe pand door adjunct-conservator Nora de Poorter en haar team in gebruik worden genomen.

Frans Baudouin werd als conservator van de Kunsthistorische Musea opge- volgd door Hans Nieuwdrorp, die tevens de dagelijkse verantwoordelijk- heid bleef waarnemen voor het Museum Mayer van den Bergh, waarvan hij als specialist laatmiddeleeuwse sculptuur adjunct-conservator was. De dagelijkse leiding van het Rubenshuis wisselde in de loop der jaren vrij dikwijls: zowel Clara Vanderhenst, die ook een tijdje het Middelheim en vervolgens het Museum Smidt van Gelder leidde als Nora de Poorter, die de leiding had over het Rubenianum, en Paul Huvenne, stuurden enige tijd het museum aan of waren althans formeel verantwoordelijk. Na het vertrek van Huvenne naar het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, was eerst Elsje Janssen verantwoordelijk en daarna Carl Depauw, die in 1998 zijn functie als wetenschappelijk medewerker in het het Museum Plantin-Moretus had geruild voor Antwerpen Open en het Van Dyckjaar.

Het Rubenshuis groeide al heel snel na de openstelling uit tot één van de populairste musea, met een groot en divers nationaal én internationaal publiek. Het bracht aanvankelijk geen extra tentoonstellingen: de bezoek- ers kwamen voor het huis van de Meester. Al in de jaren 50 trok het voor die tijd spectaculaire bezoekersaantallen – 50.000 à 60.000 per jaar. Van het einde van de jaren 1940 tot ca. 1960 vonden er ook concerten van oude muziek plaats, terwijl het Reizend Volkstheater en het Jeugdtheater er toneelvoorstellingen programmeerden.

De bezoekersaantallen bleven gestaag omhooggaan tot ze in het eerste decennium van de 21^{ste} eeuw steevast rond de 150.000 bleven liggen. Een uitschieter waren de 245.842 bezoekers in 2004, toen in het kader van het evenement *Herontdek P.P. Rubens* het Rubenshuis de extra tentoonstelling *Een huis vol kunst. Rubens als verzamelaar* presenteerde.

Het Rubenshuis is nu één van de belangrijkste toeristische troeven van Antwerpen, *incontournable* voor de citymarketing van deze stad.

Het Nationaal Scheepvaartmuseum

Tot de Tweede Wereldoorlog had de stad Antwerpen twee scheepvaart- collecties: die van het Steen en die van het Museum voor Handel en Scheepvaart. In Brussel was er de verzameling van het Bestuur van het Zeewezen, waarin scheepsmodellen waren opgenomen afkomstig uit een ter ziele gegaan Musée de l'Industrie. Maritieme *afficionado's* bleven dromen van een *ationale* maritieme collectie, die de verspreide verza- melingen zou bijeenbrengen. Diverse initiatiefnemers duwden aan de kar: de Academie van Marine (opgericht in 1935) en de Vrienden van het Nationaal Scheepvaartmuseum (1939). De ministers van Openbare Werken en Verkeerswezen (P.W. Segers was nog havenschepen geweest) gaven het Antwerpse stadsbestuur groen licht om het Stedelijk Scheepvaartmuseum om te vormen tot een Nationaal Scheepvaartmuseum. Dat was allemaal nog vóór de Tweede Wereldoorlog. Maar toen marcheerden Hitlers troepen Polen en Oostenrijk binnen en liepen de plannen vertraging op.

Toen het Steen in april 1947 weer de deuren opende voor het grote publiek, was dat als historisch museum. De collectie van het Museum voor Handel en Scheepvaart werd in december 1948 bij de oudheidkundige musea gevoegd, maar werd niet opengesteld voor bezoekers...

In 1949 bepleitte burgemeester Lode Craeybeckx bij het college de inrich- ting van het Steen als onderkomen voor de nationale scheepvaartcol- lectie, want dat zou, “gelegen als het is aan de boorden van de stroom, een ideale ligging zijn, uitstekend aangepast aan het te bereiken doel. Bovendien zou de gehele collectie van waardevolle stukken daar kunnen worden ondergebracht. Op deze wijze zouden wij, zonder iets nieuws te moeten oprichten, aan de moeilijkheid een elegante oplossing geven.” Op 2 september 1949 besliste het college het voorstel van de burge- meester te volgen en gaf aan de stadssecretaris de opdracht concrete voorstellen uit te werken. In zijn nota woog K.C. Peeters de verschillende bestemmingen – historisch vs. maritiem museum – tegen elkaar af. “Het is een feit dat het Steen in zijn huidige toestand niet het gedroomde lokaal-historische museum is. [...] Het is niet zozeer de inhoud dan wel het gebouw zelf, dat de bezoekers lokt. (Men vergete niet dat het Steen het meest bezochte museum van België is en dat in 1949 het aantal bezoekers de 100.000 ver overtrof.) Weliswaar had men in het Steen een zekere atmosfeer kunnen verwekken door de gevangenis-stemming en door de aanwezigheid van foltertuigen, waarvan de lokaal-historische betekenis zeer twijfelachtig is. Het samenkoppelen van de burcht-idee

Het Rubenshuis
groeide al heel snel
na de openstelling
uit tot één van de
populairste musea,
met een groot en
divers nationaal
én internationaal
publiek.

met de reuzekoppen en –handen, is wel bevorderlijk geweest voor het instandhouden en verstevigen van de Brabo-hand-werpen-legende, doch dat thema behoort tot het gebied van de volkskunde en niet tot dat van de locale geschiedenis. [...]

Ongetwijfeld blijven enige factoren van psychologischen aard pleiten voor het behoud van de Steen-Brabo-mythe en zal hier en daar een oud Sinjorenhart met leedwezen worden vervuld, als het verneemt dat het Steen zijn bestemming als gevangenis- en historisch museum zal zien veranderen. Daartegenover staat echter de liefde van de Antwerpenaar voor ‘zijn’ Schelde en zijn belangstelling voor de scheepvaart, die zijn stad heeft groot gemaakt. Het ene gevoelsargument zal zeker opwegen tegen het andere.”

De *Overeenkomst Staat/Stad betreffende het Nationaal Scheepvaartmuseum* werd op 14 maart 1952 ondertekend door de ministers P.W. Segers (verkeerswezen) en J. Van Houte (financiën), door burgemeester Craeybeckx en stadssecretaris Peeters. Het Nationaal Scheepvaartmuseum zou een gemeentelijke instelling zijn, zodat de stad geheel zou instaan voor de werking en de infrastructuur. De staat zou voor de financiering van de noodzakelijke aanpassingswerken een eenmalige subsidie verlenen “die alleszins de vijf miljoen niet zal overstijgen”. Voorts zouden alle maritieme stukken in het bezit van het Bestuur van het Zeewezen in permanent bruikleen worden gegeven aan het museum. Het nieuwe museum werd administratief ingedeeld bij de Oudheidkundige Musea. De conservator was Frans Smekens terwijl ter plekke assistent-dienstleider J. van Beylen de leiding waarnam. Vervolgens was de leiding in handen van achtereenvolgens de adjunct-conservators Alex de Vos en Wim Johnson, die in actieve dienst overleed. Johnson werd opgevolgd door wetenschappelijk assistent Rita Jalon.

De publieke belangstelling voor het nieuwe museum was opmerkelijk. In het eerste halfjaar na de opening telde men 43.000 bezoekers, voor die tijd een spectaculair getal. In 1954 sloot de burcht echter de poorten voor de geplande uitbreidingswerken. De collectie breidde immers zeer snel uit – onder meer door toedoen van de Vrienden van het Nationaal Scheepvaartmuseum – en alles moest op een verantwoorde manier worden bewaard en getoond. Op 17 mei 1958 huldigde prins Albert het heringerichte Steen in en kon het geïnteresseerde publiek weer toestromen. Het Maritiem Park – de ruimte onder de hangar palend aan het Steen – werd in 1974 in gebruik genomen, met o.a. ook de sleepspits *Lauranda*, waarvan het ruim kon worden gebruikt voor kleinere tentoonstellingen.

Het Museum Smidt van Gelder

Op 11 maart 1950 opende alweer een nieuw stedelijk museum de deuren. Het was gelegen aan de Belgiëlei en stelde de privé-collectie tentoon van Pieter V Smidt van Gelder. Smidt van Gelder (1878- 1956) was een gefortu-neerd man. Eén van zijn voorvaders, Pieter I Smidt van Gelder, zoon van een doopsgezinde predikant, besloot niet de voetsporen van zijn vader te drukken maar in zaken te gaan. Hij werd papierfabrikant te Wormerveer en de generaties na hem zetten zijn werk voort. Pieter V stapte rond 1900 in de familiezaak, maar kreeg al in 1908 een enorme erfenis in de schoot geworpen die hem ontsloeg van de noodzaak nog ooit te moeten werken en hem toeliet zich geheel te wijden aan reizen en het verzamelen van kunst. Hij trouwde in 1912, scheidde in 1922, hertrouwde nooit en bleef kinderloos. Als lid van diverse genootschappen was hij in culturele mid-dens geen onbekende en in 1913 stelde de Nederlandse regering hem aan tot lid van de hoofdcommissie van de Nederlandse afdeling bij de Wereldtentoonstelling te Gent.

Pieter Smidt van Gelder was een gepassioneerd verzamelaar, maar liep niet met zijn passie te koop. “Zo gaat het verhaal in de familie, dat hij niet leefde met of tussen zijn collecties, maar dat het merendeel van deze kunstvoorwerpen netjes opgeslagen stond in een pakhuis te Amsterdam. Ook zou de verzamelaar nooit in het openbaar, zelfs niet in een antiek-zaak, onderhandelen met een antiquair. Smidt van Gelder verkoos de beslotenheid van een kantoor of een privé-vertrek. Zowel op de nationale als op de internationale kunstmarkt liet hij dan ook bij voorkeur vertrouwde, zo mogelijk Nederlandse antiekhandelaren in zijn naam optreden” (Clara Vanderhenst in het speciaal nummer van *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* “Het Museum Smidt van Gelder in Antwerpen”). Dit betekent niet dat de collectie nooit het daglicht zag. De tentoon-stelling *La gravure française au XVIII^e siècle, cabinet d’un amateur* die R.W.P. de Vries in 1923 te Amsterdam inrichtte, toonde 132 prenten van Lavreince, Boucher, Chardin, Fragonard, Watteau, Baudouin en min-dere goden uit de verzameling van een *amateur* achter wiens incognito Smidt van Gelder schuilging. Ook in de *Tentoonstelling van Oude Kunst door de vereniging van Handelaren in Oude Kunst in Nederland* in het Amsterdamse Rijksmuseum in 1929 waren stukken uit Smidt van Gelders collectie te bewonderen.

“...Ongetwijfeld blijven enige factoren van psychologischen aard pleiten voor het behoud van de Steen-Brabo-mythe en zal hier en daar een oud Sinjorenhart met leedwezen worden vervuld, als het verneemt dat het Steen zijn bestemming als gevangenis- en historisch museum zal zien veranderen. Daartegenover staat echter de liefde van de Antwerpenaar voor ‘zijn’ Schelde en zijn belangstelling voor de scheepvaart, die zijn stad heeft groot gemaakt...”

De verzamelaar was vooral geïnteresseerd in de periode 1650-1900, en dan vooral de toegepaste kunsten: luxe sierobjecten, meubilair, porselein uit oost en west, kleine schilderijen en prenten. De verzameling had een dynamisch karakter en evolueerde voortdurend: Smidt van Gelder bleef kopen en verkopen. In 1935 en 1937 deed hij een aantal schenkingen aan de Koninklijke Musea te Brussel, een geste die hem de eretekens van eerst Officier en vervolgens Commandeur in de Kroonorde opleverde.

Smidt van Gelder besloot, mogelijk om fiscale redenen, zich in Antwerpen te vestigen.

In 1937 richtte hij met enkele vrienden de Société foncière centrale du Rond-Point op, een naamloze vennootschap waarin hij 92 % van de aandelen bezat. De Société kocht voor 900.000 fr. het Hotel Thijs aan de Belgiëlei en onmiddellijk na de aankoop startte Smidt van Gelder met de verbouwingswerken.

Het Hotel Thijs was een schitterende Belle Epoque meesterwoning die de bankier Edouard Thijs in 1905 had laten bouwen aan wat toen de Boulevard Léopold was. De plannen waren van architect Jozef Hertogs. Thijs was een belangrijke figuur in het Antwerpse zakenleven van zijn tijd. In zijn korte leven, hij werd slechts 45, was hij betrokken bij niet minder dan 80 ondernemingen, waarvan enkele op internationale schaal bedrijvig waren. Het wisselkantoor Thijs & Van der Linden, dat hij in 1889 samen met een vriend oprichtte, werd later de Banque de Report, de Fonds Publics et de Dépôts en ging na Thijs' dood op in de Banque d'Anvers. Die fuseerde met de Generale Maatschappij. Thijs' wisselkantoor lag dus mee aan de basis van wat later de Generale Bankmaatschappij zou worden (nu Fortis Bank, of BNP Paribas Fortis). Thijs was ook de oprichter (1899) van de Société Anonyme des Tramways Anversois, de voorvader van de MIVA, later De Lijn. Zijn Société d'Electricité de l'Escaut (1905) werd later de EBES. Behalve ondernemer was Thijs ook actief in de liberale beweging. Architect Hertogs had geen gloednieuw huis getekend, maar de "verbouwing van de façade en het uitvoeren van vergrotingen in het interieur van twee bestaande huizen", een eclectisch geheel met referenties aan de laatbarok, de rococo en het classicisme. De gevel herinnerde aan de Franse hotels van dezelfde tijd, maar had toch een eigen karakter. Het interieur – vier woonniveaus rond een centrale hal – was zeer luxueus ingericht, met marmer- en parketvloeren, marmeren trappen en schouwen, schrijnwerk en lambrisering in edele houtsoorten, geschilderde wanddecoraties met in goud opgehoogde decoratie, enz. Er was ook een grote romantische tuin.

Van meet af aan was het Smidt van Gelders bedoeling in het huis te wonen én er zijn collectie tentoon te stellen. Hij behield de globale indeling van het huis, maar vergrootte de beschikbare oppervlakte door op de tweede verdieping de centrale hal te laten overkappen, waardoor extra vloeroppervlakte ontstond. Op de tweede verdieping kwamen privé-vertrekken, op de benedenverdieping de keuken, een conciërgewoning en depotruimte voor de verzamelingen. De bel-etage en de eerste verdieping kregen een museumfunctie. Architect De Winter versoberde het oorspronkelijke interieur aanzienlijk. Plafonds werden van hun decoratie ontdaan en wit geschilderd, lambriseringen en houtwerk kregen een grijze kleur, alle wanden werden met hetzelfde goudbruine fluweel bekleed en de tussendeuren werden weggenomen om een grotere ruimtewerking te verkrijgen. De tuin, die sinds de dagen van Edouard Thijs flink geslonken was – een deel ervan werd gebruikt voor de bouw van het Astridbad – werd door tuinarchitect Georges Wachtelaer getransformeerd tot een eenvoudig, zeer lineair gecomponeerd geheel.

Aanvang 1949 begon Smidt van Gelder onderhandelingen met burgemeester Lode Craeybeckx over een mogelijke schenking van zijn collectie aan de stad Antwerpen. Al op 26 september van hetzelfde jaar werd de notariële akte getekend die de schenking regelde. De stad verwierf het gebouw en de inhoud van het privé-museum, maar zou zo lang de schenker leefde de opstelling ongemoeid laten. Smidt van Gelder kon in het pand blijven wonen en na zijn dood zouden de privé-vertrekken aan het museumbezit worden toegevoegd. Smidt van Gelder werd Commandeur in de Leopoldsorde en kreeg als eerbewijs een glasraam met zijn wapenschild in het Antwerpse stadhuis. Het nieuwe stedelijke museum opende de deuren voor het publiek op 11 maart 1950. De eerste conservator, van de aanvaarding van de schenking door de stad tot de opening, was Smidt van Gelders secretaresse H. Zeegers. In 1950 belastte het college Frank van den Wijngaert, conservator van het Prentenkabinet, met het conservatorschap van het nieuwe museum, dat in 1951 bij de groep Oudheidkundige Musea werd ingedeeld. In 1953 kwam het onder de Kunsthistorische Musea van conservator Baudouin. Pieter Smidt van Gelder, inmiddels tot de adelstand verheven, overleed op 11 december 1956. Toen Van den Wijngaert in 1959 met pensioen ging, kwam de dagelijkse leiding in handen van assistent-dienstleider H. Ballings-Melis. Tot 1981 resideerde het Rubenianum, geleid door Nora de Poorter, op de hoogste etage.

Op 2 februari 1987 brak overdag brand uit door een kortsluiting in een elektriciteitskast. Vier zalen en hun inboedel werden zwaar getroffen: 17^{de}- tot 19^{de}-eeuwse schilderijen, meubilair waaronder een Louis XV bureau, een collectie Meissen-porselein werden door het vuur verteerd. Het museum werd in afwachting van een eventuele restauratie gesloten en kreeg, na het enige tijd zonder te hebben moeten stellen, weer een plaatselijke verantwoordelijke op stafniveau. Adjunct-conservator Clara Vanderhenst van de Kunsthistorische Musea kreeg wat Eriek Verpale in *Dertien Antwerpse musea anders bekeken* “Het-Brute-Pech-museum” noemt, onder zich.

Want met de brand was de ellende nog niet voorbij. De stad wist zich geen raad met het museum: investeren in de restauratie tot museum, of sluiten en het pand tot een *guesthouse* voor recepties en party's ombouwen? Uiteindelijk werd beslist te restaureren en grondig te restylen, een opdracht die werd toevertrouwd aan architect Stéphane Beel, een uitgesproken exponent van de Nieuwe Eenvoud, die ook andere musea van de stad Antwerpen had gerestyled. In het Museum Plantin-Moretus en het Museum Mayer van den Bergh had dit zich grotendeels beperkt tot de balie en de vestiaire, op de Wapper vóór het Rubenshuis was een paviljoen opgericht dat de onthaalbalie, vestiaire en educatieve ruimte (later shop) huisvestte en in het Middelheim was een depot gebouwd. In Smidt van Gelder werd van de aanvankelijk geplande, eveneens veeleer bescheiden gedachte aanpassing van de onthaalruimtes, overgeschakeld op een totaalplan dat in het hele gebouw grondig zou ingrijpen. De collectie werd geëvacueerd naar het centrale museumdepot in de Luchtbalkazerne. Maar ook vocht insijpeling, houtzwam en boktor hadden hun tol geëist. Bij het bouwfysische vooronderzoek kwam bovendien aan het licht dat Smidt van Gelders verbouwing de draagconstructie van het dak zwaar had gehypothekerd. Ook bleek de fundering ontoereikend om de door Beel geplande ingrepen te kunnen opvangen. Geen van de problemen was technisch onoplosbaar, maar het prijskaartje liep zo op, dat het college besliste de al aangevatte werken voorlopig stop te zetten. Administratief werd het museum, nu Collectie Smidt van Gelder genoemd want – tijdelijk of definitief? – losgekoppeld van het gebouw aan de Belgiëlei en aan het Museum Mayer van den Bergh gehecht. Later werd de collectie centraal beheerd door de dienst Collectiebeleid.

Want met de brand was de ellende nog niet voorbij. De stad wist zich geen raad met het museum: investeren in de restauratie tot museum, of sluiten en het pand tot een *guesthouse* voor recepties en party's ombouwen?

Het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim

1948 was het geboortjaar van een nieuw verschijnsel in de wereld van de kunstmanifestaties. Tijdens de zomer van dat jaar vond in het Londense Battersea Park de allereerste openlucht tentoonstelling voor beeldhouwkunst plaats. De formule sloeg aan en het jaar erna was iets gelijkaardigs te zien in het park Sonsbeek in Arnhem. Burgemeester Lode Craeybeckx en schepenen voor financiën Vrints waren onder de enthousiaste bezoekers en vatten het plan op het nieuwe concept in Antwerpen te introduceren. In 1950 vond de eerste internationale openlucht tentoonstelling voor beeldhouwkunst plaats in het park Middelheim, een voormalig “hof van plaisantie” dat het stadsbestuur in 1910 had aangekocht, samen met Den Brandt en Latinie, dat door Frans van Kuyck werd omgedoopt tot Nachtegalenpark. Curator was Frans Baudouin. De expo toonde 167 beelden van 121 kunstenaars, waaronder 51 Belgische, en haalde 125.000 bezoekers in 3 maanden tijd. De openlucht presentatie kwam de beelden bijzonder ten goede. “Beelden die in museumzalen een haast kommervol en teruggetrokken bestaan leidden, temidden van de soms schetterende kleurfanfares van de omringende schilderijen, schenen ineens tot leven gewekt, herwonnen de volheid en de spanning van hun vormen onder de steeds wisselende straling van het licht, in de majestueuze sereniteit van de natuur”, aldus een bevlogen Baudouin.

Craeybeckx wenste het Middelheim als tentoonstellingsplek voor sculptuur een permanent karakter te geven: een “internationaal openluchtmuseum der hedendaagse beeldhouwkunst” moest het worden. Daartoe werd een adviescommissie geïnstalleerd samengesteld uit kunstenaars, architecten, critici, conservatoren en ambtenaren van de stad. Ook internationaal advies werd ingewonnen, o.a. van Henry Moore en Ossip Zadkine. Belangrijk was, dat het geen traditioneel museum werd. Ook de parkfunctie was essentieel. Door de beelden in de openbare ruimte op te stellen, kon de bevolking er dagelijks contact mee hebben. Daarom moesten er ook meer beelden in de stad komen: in feite zou “heel Antwerpen een Middelheim” moeten worden. Inhoudelijk zou het nieuwe museum zich gaan toespitsen op de internationale actuele beeldhouwkunst, met aandacht voor belangrijke pioniers uit de 19^{de} en de vroege 20^{ste} eeuw: Rodin, Lehmbruck, Meunier...

Craeybeckx bemoeide zich in de beginjaren heel actief met de collectievorming. Er werd zowel gekocht als in bruikleen genomen. Het KMSKA gaf werk van Rodin, Meunier en Wouters in permanent bruikleen. Van Maillol, Bourdelle, Rodin, Renoir, Manzù, Marini en Gargallo werden stukken aangekocht. In het najaar van 1951 ging het nieuwe museum open.

In 1953 werden de Middelheimbiënnales opgestart, tweejaarlijkse internationale tentoonstellingen waarin telkens de sculpturale productie van één land extra werd belicht, aangevuld met een selectie van recent werk uit andere landen. In principe kwamen enkel levende kunstenaars in aanmerking, met bij voorkeur hun werk van de voorbije twee jaar. Een adviesgroep zou uit de werken een kleine selectie maken, die het museum dan kon aankopen voor de permanente collectie. Om interferentie met de veel grotere Biënnale van Venetië te vermijden, koos men voor de onpare jaren (Venetië hield destijds zijn biënnales in de pare jaren). In 1957 zag het documentatiecentrum het levenslicht. Toen Craeybeckx in 1976 overleed, kreeg het zijn naam.

Een overzicht en analyse van de opeenvolgende biënnales zou ons hier te ver leiden. De hele reeks werd diepgaand onderzocht door Astrid Thoné in haar scriptie *Geschiedenis van de biënnales van het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim te Antwerpen 1950-1987* en in korter bestek beschreven door Johan Pas in het inleidende essay bij de recentste collectiecatalogus *De Middelheimcollectie* (2010). Toch een paar algemene vaststellingen. De formule met focus op één land leek aanvankelijk goed te werken. Zowel de tweede biënnale (1953 – in feite de eerste in deze formule, maar de openingstentoonstelling werd met terugwerkende kracht als de eerste beschouwd) over Italiaanse sculptuur, als de derde (Frankrijk), de vierde (Duitsland, Oostenrijk, Zwitserland) en de vijfde (Engeland, met veel werk van Henry Moore) waren een groot succes en vonden veel weerklank in de internationale pers. “Als enige in heel Europa, en daarbij is het een voorbeeld voor andere landen, stelt België zich niet tevreden met het louter ontvangen van beeldhouwkunst voor tijdelijke tentoonstellingen van drie maanden”, noteerde L. Hoctin in 1957 in *Arts et Spectacles*; “in de plaats daarvan transformeert het dit omvangrijke park van grote schoonheid tot een permanent salon voor hedendaagse beeldhouwkunst”.

Waren de tentoongestelde werken, en dus bij uitbreiding de stukken die voor de collectie werden verworven, in de jaren 50 “gematigd modern”, in de jaren 60 werd de kloof met de sculpturale actualiteit breder. Progressief ingestelde critici merkten op dat de biënnales nog weinig voeling hadden met de razend snel evoluerende beeldende kunst van deze periode. Hoewel dank zij de inbreng van de in 1965 opgerichte mecenassenvereniging Middelheim Promotors ook de sculpturale avant-garde in 1969 een plek kreeg, bleven de tentoonstellingen achter lopen op het buitenland. In de jaren 70 klonken de kritische stemmen steeds luider. Ook de “Amerikaanse” biënnale (1972), die het door Renaat Braem ontworpen paviljoen voor de expositie van kleinsculptuur introduceerde, slaagde er niet in de plastische actualiteit binnen te halen. Weliswaar was er Amerikaanse minimal art aanwezig, maar in vergelijking met bijvoorbeeld het op datzelfde moment lopende *Sonsbeek buiten de perken*, was het Middelheim haast een anachronisme: geen site-specifieke en projectmatige interventies, geen “situaties”, maar een veeleer statische presentatie. Wie in het Antwerpen van die dagen de vinger aan de pols van de actuele kunst wou hebben, had in het Middelheim weinig te zoeken en kon zich beter richten op het Internationaal Cultureel Centrum, kortweg ICC, in het Koninklijk Paleis op de Meir.

Pas in 1979 doken voor het eerste site-projecten op. Lode Craeybeckx was in 1976 overleden, het jaar daarna zijn vriend de beeldhouwer en directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Mark Macken. Beiden hadden hun nogal behoudsgezinde stempel gedrukt op de selectie van de werken voor de biënnales en bijgevolg ook op het aankoopbeleid. Vanuit het museum zelf kwam er weinig tegenwerking. Conservator Frans Baudouin – geen specialist actuele kunst – noch adjunct-conservator sinds 1962 Marie-Rose Bentein-Stoelen slaagden erin, meer bij de actualiteit van de beeldende kunstscène aanknappende klemtonen te leggen. Begin jaren 80 gingen er stemmen op de biënnales stop te zetten en het over een andere boeg te gooien. Dat gebeurde slechts gedeeltelijk: de biënnales bleven, maar de totaal uitgemolken landenformule werd losgelaten en men ging nu thematisch werken. Er volgden nog enkele biënnales met minimalistische, conceptuele en/of site-specifieke producten, één waarin de auto centraal stond en één met actuele Japanse sculptuur. Dat was meteen ook de laatste. De vlam was eruit, het museumpark was er dringend aan toe zichzelf heruit te vinden. Met de opening van het Museum voor Hedendaagse Kunst (MuHKA) in 1987 was er bovendien een belangrijke speler bijgekomen in het actuele kunstenveld.

In 1953 werden de Middelheimbiënnales opgestart, tweejaarlijkse internationale tentoonstellingen waarin telkens de sculpturale productie van één land extra werd belicht, aangevuld met een selectie van recent werk uit andere landen.

Na de pensionering van Marie-Rose Bentein was de dagelijkse leiding even in handen van Clara Vanderhenst. Enkele jaren was er geen plaatselijke eindverantwoordelijke en kwam de instelling direct onder hoofdconservator Nieuwdorp.

Met Menno Meewis haalde men in 1991 voor het eerst een specialist hedendaagse kunst in huis. In de aanloop tot 1993, het jaar waarin Antwerpen culturele hoofdstad van Europa zou zijn (waarover straks meer), werd het museumgebied aanzienlijk uitgebreid met Middelheim-Laag, een terrein dat tevoren werd gebruikt voor de biënnales maar nooit was geïntegreerd in het museumpark. Projectleider beeldende kunst van Antwerpen 93, Bart Cassiman, stelde een tentoonstelling samen met tien kunstenaars van wie het werk aan de collectie werd toegevoegd: Richard Deacon, Isa Genzken, Per Kirkeby, Harald Klingelhöller, Bernd Lohaus, Matt Mullican, Juan Muñoz, Panamarenko, Thomas Schütte en Didier Vermeiren. In de volgende jaren kwamen Guillaume Bijl's *Romeinse straat* en het controversiële monumentale *Wind en de wilgen* van Lawrence Weiner. Gedurende enkele jaren belichtten solotentoonstellingen het werk van één relevante actuele kunstenaar, van wie één of meerdere werken aan de collectie werden toegevoegd: Franz West, Wim Delvoye, Jef Geys, Luc Deleu, Honoré d'O, Leo Copers, Carl Andre. Er werden monumentale installaties gerealiseerd door o.a. Atelier van Lieshout (*AVL Franchise Unit*), Pedro Cabrita Reis, John Körmeling, Paul MacCarthy en Chris Burden. In het kader van een restyling die in een aantal stedelijke musea werd doorgevoerd, realiseerde Stéphane Beel een depot (2001). Recenter werd weer de groepstentoonstelling ingevoerd, zoals bijvoorbeeld met *Lang Leve Beeldhouwkunst!* (2006) en *Nieuwe Monumenten* (2010).

Een collectie op zoek naar een gebouw: het Etnografisch Museum

Al in de 19^{de} eeuw had het Museum voor Oudheden “exotische” voorwerpen in de collectie opgenomen. Gewoonlijk ging het om schenkingen of legaten en de allereerste in een lange rij was een Maya stèle in 1864. Aanvankelijk was het meeste materiaal van Chinese of Japanse origine. Na de Eerste Wereldoorlog werd het aandeel van Afrikaanse objecten, uiteraard hoofdzakelijk afkomstig uit Belgisch Kongo, belangrijker en vervolgens werd ook Indonesisch, Oceanisch en pre-Columbiaans materiaal toegevoegd. De niet-Europese collecties werden vanaf 1913 geëxposeerd in de Volkenkundige Verzamelingen en Kongoleesche Afdeling van het Museum voor Toegepaste Kunst in het Vleeshuis – een exotisch rareiteitenkabinet, met onder meer “vele wapens, schitterende kleederdrachten en folkloristische voorwerpen” uit Nederlands Indië, “fakirspelen, beeldjes en popjes” uit Brits Indië, “oud-Noorsche schotels in gekleurd hout”, “aardewerk en allerlei oude voorwerpen afkomstig van Peru”, “beeldhouwwerk van de primitieve inboorlingen uit Mexico”, “uit Australië en Nieuw-Zeeland... vele ijzerhouten wapens en boomerangs der Maori's”, “van China... kunstig vlechtwerk, muziekspeeltuigen, huishoud- en toiletartikelen, speelgoed en wapens...” In 1920 werden bij de Antwerpse handelaar Henry Pareyn, een vriend van André Breton en Tristan Tzara, 1500 objecten uit de vroegere Belgische kolonie aangekocht en minister van Koloniën Louis Franck deed een belangrijke schenking van Kongolese sculpturen. Eveneens in de jaren 20 werd de omvangrijke collectie (1153 stuks) Indonesische wapens en gebruiksvoorwerpen van Hans Christoffel aan de verzamelingen toegevoegd. Het ging hier om een uiterst belangrijke aanwinst: de 670 wapens vormen typologisch een van de meest representatieve collecties ter wereld.

Onder meer onder impuls van het Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap van Antwerpen, begon de idee te rijpen om een etnografisch museum te stichten. In 1936 werd de etnoloog Frans Olbrechts lid van de Raadgevende Commissie van de Musea voor Oudheidkunde; in de volgende jaren stelde hij een *Tentoonstelling van Kongo-kunst* (1937) samen en organiseerde hij een expeditie naar de Ivoorkust, een project dat de stad Antwerpen en de Rijksuniversiteit Gent gezamenlijk financierden.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog groeide de idee om een nieuw museum op te richten dat zowel een maritieme als een volkenkundige afdeling zou hebben en het Hessenhuis als locatie zou krijgen. Van die plannen kwam echter weinig in huis. De etnografische collecties werden verspreid over vijf locaties: het Vleeshuis, het Steen, het Hessenhuis, het Museum voor Folklore en de Berg van Barmhartigheid in de Venusstraat. Pieter Jan Vandenhoute, sinds 1939 lid van de Raadgevende Commissie en in 1941 benoemd tot tijdelijk ambtenaar, ontfermde zich over de collecties in hun diaspora. In 1945 verhuisden de verzamelingen weer naar het Vleeshuis en Vandenhoute verhuisde mee.

In 1949 verwierf de stad het Mercator-Orteliushuis in de Kloosterstraat en in 1952 besliste het bestuur tot de oprichting van een Etnografisch Museum, dat er onderdak zou krijgen. Adriaan Claerhout (1926-2000) werd als adjunct-conservator aangesteld, met de opdracht de collectie verder uit te bouwen en de opening van het nieuwe museum, waarvoor werd gemikt op 1958, voor te bereiden. Claerhout liet de verspreide collectiedelen, alles samen zo'n 7.000 objecten, naar de Kloosterstraat overbrengen, maar had zich deze moeite kunnen besparen. De kosten voor de binnenrestauratie van Mercator-Ortelius bleken immers veel hoger op te lopen dan oorspronkelijk was geraamd en zelfs met subsidies van het Rijk bleven de middelen ontoereikend. Mogelijk was voor de Belgische overheid, die bergen geld nodig had voor Expo 58, een nieuw Antwerps museum eventjes minder prioritair. Dus géén museum in het Mercator-Orteliushuis: er moest een andere locatie worden gevonden, temeer omdat het pand in de Kloosterstraat onveilig was verklaard. Er werd nu gedacht aan een nieuwbouw op de hoek van de Gildekamersstraat en de Zilversmidstraat. Op de bovenverdieping zou het Etnografisch Museum worden ingericht, de benedenverdieping en de kelder zouden dienen als parkeergarage voor de stedelijke dienstwagens. De etnografische collecties verhuisden in 1958 alvast naar het nieuwe Volkskundemuseum in de Gildekamersstraat.

Op de bovenverdieping zou het Etnografisch Museum worden ingericht, de benedenverdieping en de kelder zouden dienen als parkeergarage voor de stedelijke dienstwagens.

De bevoegde minister zag de combinatie museum en garage echter niet zitten en weigerde in 1966 de plannen te subsidiëren. Bij het stadsbestuur viel een bijgestuurde versie, waarin het museum de hele nieuwbouw ter beschikking zou krijgen, dan weer niet in goede aarde. Als alternatieve site werd nu opnieuw aan het tien jaar eerder afgekeurde Mercator-Orteliushuis gedacht en de administratie plus de collecties verhuisden voor de tweede keer naar de Kloosterstraat. In 1971 kwam men tot de weinig verrassende conclusie dat dit geen geschikte stek was voor een museum, temeer omdat het pand door de voortdurend aangroeiende collectie te klein was geworden. De restauratie van het Mercator-Orteliushuis werd in ieder geval aangevat en bijgevolg moesten de administratie en de collecties opnieuw de hort op. De nieuwe kamplaats was nu het Internationaal Zeemanshuis, verdiepingen 7 en 8.

Begin jaren 70 pakte de stad de ernstig verkommerde omgeving van de omgeving van de Kaasstraat aan. De sanering van de buurt opende opnieuw mogelijkheden voor de inplanting van het Etnografisch Museum. Op basis van een voorstel van de Dienst voor Werken besliste het college het museum te huisvesten in een complex van twee 19^{de}-eeuwse gebouwen aan de Suikerrui, drie 16^{de}-eeuwse huizen aan de Kaasstraat en een nieuwbouw op te richten op een perceel in de Kaasstraat.

Het uitvoeringsplan passeerde, in de woorden van Adriaan Claerhout, tussen 1971 en 1982 "de laden van vele instanties". In 1982 konden de werken worden opgestart: eerst de restauratie van de panden in de Kaasstraat (tot 1986), dan die van de huizen aan de Suikerrui plus het optrekken van de nieuwbouw (1986-1989). In 1986 verhuisden de collecties van het Zeemanshuis naar het Volkskundemuseum, dat tot mei 1989 voor het publiek gesloten werd. In het voorjaar van 1988 nam de administratie haar intrek in het nieuwe complex, en op 1 oktober 1988 opende het museum feestelijk de deuren voor het publiek. Dat wil zeggen: een deel van het museum – met de inrichting van de tentoonstelling kon door vertragingen in het bouwproces slechts worden gestart op 5 september 1988, zodat slechts drie van de vijf verdiepingen klaar waren op het moment van de opening. Claerhout stak tijdens de plechtigheid niet onder stoelen of banken teleurgesteld te zijn over de wijze waarop het museum na zovele jaren van voorbereiding toch nog een glorieuze opening misliep. Hij was toen al met pensioen gesteld en hij was opgevolgd door adjunct-conservator Frank Herreman.

Pas op 9 juni 1989, na de voltooiing van de opstelling en nadat het depot was afgewerkt en de collecties erin konden worden ondergebracht, opende het museum voor de tweede keer. Tegen 1993 was ook de tuin klaar.

Dit leest als een horrorverhaal. De hele voorgeschiedenis van het Etnografisch Museum, vanaf de oprichting tot de opening 36 jaar later, lijkt een ononderbroken snoer van kommer en kwel. Uiteraard was de realiteit complexer. Onder Claerhouts conservatorschap kende de collectie een belangrijke groei en verwierf ze een uitstekende reputatie in de internationale etnografische wereld wegens de systematische wijze waarop ze werd samengesteld. Dat geldt in het bijzonder voor de textielcollectie, Claerhouts specialiteit – hij promoveerde in 1966 tot doctor in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde met een proefschrift *Uitsparingstechnieken en weefselversiering in West-Afrika. Bijdrage tot de kennis van het primitief kunstambacht*.

De collectie werd zorgvuldig geïnventariseerd en gearchiveerd. De gespecialiseerde bibliotheek groeide uit tot één van de belangrijkste in zijn soort in België. En vooral: al had zijn museum geen vaste stek, de collectie werd getoond in diverse exposities, een twaalfstal tussen 1955 en 1984, op verschillende locaties in de stad, waaronder de Stadsfeestzaal en het Volkskundemuseum. Toen in de jaren 70 de systematische aankooppolitiek dreigde te stranden door gebrek aan stedelijke middelen, kon de in 1973 opgerichte vereniging De Vrienden van het Etnografisch Museum vzw (VEMA) één en ander financieel opvangen en er werd ook gebruik gemaakt van gedeeltelijke subsidiëring van aankopen door het Vlaamse cultuurministerie. Claerhout slaagde er ook in om samen met de vriendenvereniging een regeling tot aankoopssponsoring te verkrijgen van de Nationale Loterij. Vanaf ca. 1970 konden langs deze weg diverse uiterst belangrijke aankopen worden gerealiseerd, die een fundamentele verrijking betekenden van de kerncollecties.

De hele voorgeschiedenis van het Etnografisch Museum, vanaf de oprichting tot de opening 36 jaar later, lijkt een ononderbroken snoer van kommer en kwel.

Het nieuwe museum presenteerde zo'n 2500 niet-westerse objecten, voor het grootste deel in glazen vitrines, gerangschikt per continent. In tegenstelling tot veel buitenlandse etnografische musea, werden de objecten niet getoond in diorama's of insceneringen die de context van het object toelichten. Dit had vooral te maken met het heterogene karakter van de collectie: maar heel weinig was als samenhangend geheel gecollecteerd (zoals bijvoorbeeld als resultaat van een expeditie), zodat de scenische suggestie van zo een samenhang in feite *fake* zou zijn geweest. De rest van de verzameling was ondergebracht in de reserves in de kelder van het museum. De wetenschappelijke staf was rudimentair: één conservator per continent – Claerhouts opvolger Frank Herreman voor Afrika en Oceanië, Mireille Holsbeke voor de beide Amerika's en Jan van Alphen voor Azië. Toen Herreman voor het Museum for African Art in New York ging werken, kwam indoloog Jan van Alphen aan het hoofd van het museum. Nog later kwam Els de Palmenaer de rangen vervoegen als conservator Afrika. Staf Daems van de Educatieve Dienst van de musea (zie verder) werd conservator Nabije Oosten en Centraal-Azië.

In 1993 schreef Mireille Holsbeke een nota waarin een fusie van het Etnografisch Museum met het Volkskundemuseum werd bepleit. De volkskundige collectie kon, aldus Holsbeke, perfect worden geïntegreerd in het volgens continenten ingedeelde Etnografisch Museum: ze zou daar het continent Europa vertegenwoordigen. Een bijgewerkte nota stelde een nieuwe instelling met drie entiteiten voor: een etnografische, een volkskundige en een cultuurvergelijkende. De fusie, die vooral binnen het Volkskundemuseum op hevig verzet stuitte, kwam er nooit en het Etnografisch Museum behield zijn oorspronkelijke opzet.

In de programmering van de tijdelijke tentoonstellingen en in het verweringsbeleid werd in toenemende mate aandacht besteed aan de herkomstlanden van belangrijke in België levende allochtone bevolkingsgroepen (bijvoorbeeld *Marokko. Levend erfgoed* in 2006).

In 2007 werd besloten het Etnografisch Museum als autonome entiteit op te heffen en de collectie te integreren in het nieuwe Museum aan de Stroom.

Het Volkskundemuseum

Het Museum voor Folklore bleef tot 1956 gesloten. Het schoolgebouw in de Sint-Andriesstraat was ongeschikt gebleken en daarom werd er van diverse zijden aangedrongen op een “betere en minder verstopte huisvesting” tegen de heropening. Sympathisanten zoals de journalist en volkskundige Jan de Schuyter (1889-1952), oprichter en voorzitter van de Vereniging der Antwerpsche Folkloristen en lid van de raadgevende commissie van de Oudheidkundige Musea, legden de verantwoordelijke schepen Somers het vuur aan de schenen. Conservator Verkein had de hoop op een andere locatie laten varen en dacht nu aan uitbreiding in de Sint-Andriesstraat zelf. Het draaide echter anders uit: het stadsbestuur bleek een, andere, betere locatie niet langer ongenegen en keek uit naar een nieuwe vestiging – K.C. Peeters was stadssecretaris geworden en zijn invloed was ongetwijfeld doorslaggevend. Diverse opties werden overwogen, waaronder het Rockoxhuis in de Keizerstraat en de Berg van Barmhartigheid in de Venusstraat. Uiteindelijk werd voor de 16^{de}-eeuwse gildenhuisen aan de Gildekamersstraat gekozen. In 1934-1935 had Camille Huysmans ze nog willen slopen, samen met het hele huizenblok tussen Suikerrui, Kaasstraat en Zilversmidstraat, om er een centraal stedelijk administratief centrum te bouwen, maar het verzet tegen deze plannen was in en buiten Antwerpen enorm geweest – zelfs James Ensor had het protest gesteund.

Op 19 november 1951 keurde de gemeenteraad het lastenboek voor de verbouwing goed. Die was bijzonder drastisch. Alleen de gevels van de gildenhuisen bleven overeind, erachter werd alles platgegooid om plaats te maken voor een ultramoderne, strakke betonconstructie, bekleed met marmer en parket. Het was duidelijk dat het nieuwe museum radicaal zou ingaan tegen de sfeervolle gezelligheid die dilettanten als De Schuyter maar ook conservator Verkein, allebei inmiddels overleden, hadden nagestreefd: het gebouw ademde moderniteit gekoppeld aan de streng-wetenschappelijke opvattingen van Peeters, die behalve stadssecretaris inmiddels ook buitengewoon hoogleraar volkskunde en museologie aan de Katholieke Universiteit Leuven was benoemd en geen gelegenheid onbenut liet om de professionalisering van zijn discipline een duwtje in de rug te geven.

Op 1 oktober 1952 werd Wilfried van Nespen (1927-1982) benoemd tot adjunct-conservator van het Museum voor Folklore. Hij vatte zijn opdracht aan met een grondig onderzoek van de toestand van de collectie. Die was lamentabel na het jarenlange verblijf in een vochtig en onverwarmd gebouw dat bovendien oorlogsschade had opgelopen. Vele objecten waren onherstelbaar geschonden en een aantal belangrijke stukken waren spoorloos. De verzameling groeide echter ook weer aan, o.a. met het omvangrijke legaat van Jan de Schuyter (een kroeginrichting, de poesjepoppen etc.), en in 1953 begonnen de onderhandelingen over de verwerving door het museum van de Poesje van de Repenstraat (gebouw met inboedel). In 1956 werd de Poesje daadwerkelijk aangekocht en in hetzelfde jaar opende het Museum voor Folklore weer de deuren. De heropening gebeurde echter gefaseerd en pas in 1958 was het nieuwe museum geheel toegankelijk voor het publiek. Conservator van de Oudheidkundige Musea Frans Smekens wees in zijn openingsrede meteen op de verschillen met vroeger: “de kleine besloten wereld” van het museum in de Heilige Geeststraat, met zijn “rijke overladenheid die in bonte wemeling iemand als het ware tot voor de voeten golfde” was niet langer van de partij in het nieuwe “helder verlicht paleis, met weidse perspectieven en keurige vitrines”.

Het nieuwe gebouw bood in vergelijking met de vorige adressen van het museum enorm veel ruimte. Het telde maar liefst zeven niveaus: een kelder, een gelijkvloers, een tussenniveau en vier verdiepingen. Er waren twaalf tentoonstellingszalen, er was een voordrachtzaal, een depot in de kelder en een depot op het tussenniveau, een bibliotheek met leeszaal, een vergaderzaal, kantoren, een refter en een conciërgewoning. Op elke verdieping was er sanitair, tot in de kelder toe. Voor het eerst sinds zijn bestaan beschikte het museum ook over telefoon.

De presentatie van de collectie brak met de vroegere wijze van opstellen. Opteerde men toen voor de opstelling van voorwerpen in samenhang met een gereconstrueerd interieur, nu was gekozen voor een systematische ordening. K.C. Peeters en Wilfried van Nespen wilden bovendien dat het museum méér was dan een opslagplaats van objecten. Het moest een studie- en documentatiecentrum zijn voor wetenschappelijk onderzoek, terwijl de presentatie het medium was waarmee specialisten, in overeenstemming met de *state of the art* van hun discipline, dode voorwerpen tot leven wekten om “de eigen aard van het volk te doen uitkomen”. Het nieuwe museum reflecteerde hiermee de “nationalistische” volkskundige opvatting, waarin concepten als volk, gemeenschap, volksaard en continuïteit centraal staan – de volkskunde die K.C. Peeters in zijn belangrijkste

publicatie *Eigen aard* (1946) propageerde en waaraan ook Van Nespens trouw zou blijven. Deze benadering had op het moment dat het Museum voor Folklore heropende, in feite haar langste tijd gehad. In academische kringen werden de conservatieve, statische en essentialistische constructies van de traditionalistische school steeds meer gecontesteerd. In Duitsland pleitte Hermann Bausinger in publicaties als *Volkskultur in der technischen Welt* (1961), *Populus Revisus* (1966) en *Koninuität?* (1969) voor een dynamischer visie die verandering, sociale differentiatie en hedendaagse culturele fenomenen integreerde. De Vlaamse volkskunde, die academisch niet heel sterk stond, had zich nooit erg gelegen gelaten aan theorievorming en miste de boot van de vernieuwing. Zo ook het Antwerpse museum, dat nochtans al van Elskamps tijd oog had voor stedelijkheid. Peeters beseftte wel dat het essentieel was om bij de tijd te blijven: “Onze volkskundige musea kunnen niet ontkomen aan de vereisten van de nieuwe opvattingen inzake de studie van het eigentijdse en evolverende volksleven”, schreef hij in 1969 in het tijdschrift *Volkskunde*. Van dit inzicht was in de in 1962 tot Volkskundemuseum herdoopte instelling weinig te merken. Het verzamelbeleid bleef quasi ongewijzigd en ook aan de presentatie veranderde weinig. De klemtoon bleef liggen op 18^{de}- tot vroeg-20^{ste}-eeuwse objecten en documenten: de Ommegang, volksgeloof, de volksapotheek, volkskunst, volksprenten en poppenspel.

Al liep Antwerpen op het vlak van theorievorming een beetje achter, het streven de beoefening van de volkskunde op een strikt wetenschappelijke leest te schoeien, was er niet minder om. De naamsverandering was in dit verband tekenend: de term *folklore* moest worden geschrapt. “We mogen wel aannemen dat ‘folklore’ op het ogenblik bijna synoniem geworden is van Breugliaans-volks”, schreven Frans Smekens en Wilfried van Nespens in een gezamenlijke brief aan het college. Zowel het college als de museumleiding wilden “het museum een wetenschappelijke standing geven” – ergo: Volkskundemuseum. Een ander initiatief om het museum wetenschappelijk te verankeren, was de door Peeters opgerichte Vereniging voor Volkskunde (1968), die een dubbel doel nastreefde: de bestrijding van het dilettantisme en de bevordering van methodologisch solide wetenschappelijk werk. In 1970 volgde de stichting van het Instituut voor Volkskunde, met een uitgebreide takenlijst op het vlak van de wetenschappelijke beoefening van de volkskunde, van het veldwerk -verzamelen, klasseren, inventariseren van gegevens, voeren van enquêtes - over opleiding en vorming van medewerkers tot het inrichten van universitaire cursussen en het opzetten van samenwerkingsverbanden tussen universiteiten.

Peeters overleed in 1975. Na zijn pensionering in 1968 had hij nog enkele jaren als onbezoldigd adviseur-generaal voor de musea zijn invloed op de Antwerpse erfgoedsector, en in het bijzonder op het Volkskundemuseum, kunnen laten gelden. Wilfried van Nespens, die na de pensionering van Frans Smekens conservator van de Oudheidkundige Musea was geworden, overleed onverwachts in 1982.

Adriaan Claerhout werd administratief adjunct-conservator van het Volkskundemuseum. Net op dat moment werd echter de bouw van het Etnografisch Museum opgestart en kreeg Claerhout eindelijk zicht op een museum voor zijn collectie – de man had dus andere prioriteiten. Het Volkskundemuseum belandde in een impasse: afbouw van taken wegens gebrek aan geschoold personeel, nauwelijks aankopen en geen wetenschappelijk onderzoek. Voor conservatie en restauratie zorgden werklozen met vrijstelling van stempelcontrole en gewetensbezwaarden. Tussen 1983 en 1990 werden nog twee tentoonstellingen ingericht. De bibliotheek ging in 1984 naar het K.C. Peeters-Instituut voor Volkskunde. Een aantal museumzalen werd in gebruik genomen voor de bibliotheek en voor de huisvesting van het personeel van respectievelijk de dienst Opgravingen, de Dienst voor Toerisme en het Etnografisch Museum. In juni 1986 sloot het museum de deuren: het deed tot de opening van het nieuwe museum dienst als depot voor de etnografische collectie. Adriaan Claerhout was inmiddels conservator van de Oudheidkundige Musea geworden en hij had bijgevolg nog meer om het hoofd. In de jaren 1990 betrokken nog andere stedelijke administraties (zoals de interne audit van de stad) delen van het museum.

Na de sluiting boerde de personeelsbezetting steeds meer achteruit. Het museum had in 1986 nog altijd geen wetenschappelijke kracht ter vervanging van Van Nespens – het voltallige kader bestond uit twee man. Onder impuls van de Wetenschappelijke Raad van het K.C. Peeters-Instituut en van de Koninklijke Commissie voor Volkskunde, kwamen eind 1987 twee werkrachten met vrijstelling van stempelcontrole de heropening van het museum voorbereiden: binnenhuisarchitecte Anne van Eyck en volkskundige Patricia Vansummeren. In maart 1989 heropende het eerste stuk van de nieuwe permanente tentoonstelling, in mei 1990 volgde de rest. Conceptueel bleef de nieuwe opstelling dicht bij de vorige, maar de haast klinische *wissenschaftliche* strengheid uit Peeters’ tijd maakte plaats voor een wat vriendelijker ogende educatieve presentatie.

Maar de malaise bleef. De volkskunde als wetenschappelijke discipline verkeerde in een diepe crisis. De snelle veranderingen in de samenleving resoneerden niet in een vernieuwde *content* van de tentoonstelling noch in de wijze van presenteren. Bovendien werd de collectie als te weinig prestigieus gepercipieerd om op de blijvende interesse van het beleid te kunnen rekenen. Dit vertaalde zich in dalende budgetten en effectieven.

In de jaren 1990 trachtte Patricia Vansummeren (1958-2001) het Volkskundemuseum aansluiting te laten vinden bij de internationale stromingen in de volkskundige discipline. Zij begon, voor zover de nog altijd uiterst bescheiden middelen het toelieten, aan een *update* van de collectie, door ook voorwerpen uit de tweede helft van de 20^{ste} eeuw te verzamelen. Daarbij werden ook de “nieuwe Antwerpenaren” niet uit het oog verloren. In de tentoonstellingen werd niet langer louter historiserend te werk gegaan, maar werden ook verbanden gelegd met de actualiteit. In deze periode werden ook de Vrienden van het Volkskundemuseum van Antwerpen opgericht, die het museum eindelijk de lokale achterban konden bieden die het nooit had gehad.

De richting die het museum uit moest, bleef echter onduidelijk. Mireille Holsbokes nota uit 1993 (zie hiervoor) stelde het nut van het Volkskundemuseum expliciet in vraag. Een door Werner van Hoof in *De poppen aan het dansen* aangehaalde discussietekst/sneuvelnota uit 1995 (“Een oplossing voor het Etnografisch en het Volkskundemuseum”) ging verder: het ging, aldus de tekst, om een onsamenhangende verzameling met voornamelijk een historisch i.p.v. een volkskundig karakter. Een interessante permanente tentoonstelling liet ze niet toe, ze was hoogstens geschikt als reserve waaruit kon worden geput voor studiedoelinden en waarvan delen konden worden geïntegreerd in een museum over de geschiedenis van Antwerpen. De belangrijke collectie devotieprenten kon naar het Prentenkabinet. Patricia Vansummeren protesteerde met klem tegen de voorstelling van zaken en werd daarin bijgetreden door de Nederlandse collega’s van het Meertens Instituut. Een volgende nota liet het Volkskundemuseum bestaan, zelfs naast een nieuw stadsmuseum, maar poneerde dat het zich sterker moest profileren. Het moest, net als trouwens het Etnografisch Museum en het Scheepvaartmuseum, een plaats worden “waar kritisch wordt gereflecteerd over de ‘eigen’ cultuur en de cultuur van ‘de ander’, over het ‘verleden’ en ‘het heden’ van de stad en ook over haar toekomst”.

In 1996 leek de idee van een fusie tussen Etnografie en Volkskunde begraven. De officiële piste was nu, dat er een historisch museum kwam en dat het Volkskundemuseum werd vernieuwd. In oktober 1997 kon Patricia Vansummeren op het symposium *De museale relevantie van het dagelijkse leven* de krachtlijnen van een vernieuwd museum uiteenzetten: een museum van het gewone leven, met aandacht voor het dynamische en veranderlijke, voor de diversiteit van de bevolkingsgroepen, het spanningsveld gewone cultuur-elitecultuur, geconcentreerd op Antwerpen en omgeving en met de klemtoon op het stedelijke. Op het kabinet Cultuur bleef men echter alle opties open houden: drie musea naast mekaar, een clustering van de drie, een deelse of volledige integratie van de collecties... Uiteindelijk werd het het laatste. In 2001 werd Werner van Hoof conservator van het museum, nadat Patricia Vansummeren uit het leven was gestapt.

Het Volkskundemuseum werd in 2007 gesloten, precies een eeuw oud.

De Educatieve Dienst van de Musea en het Hessenhuis

Op 2 februari 1975 werd de Educatieve Dienst van de Musea opgericht. De nieuwe afdeling kreeg een grote autonomie: ze stond los van de drie museumgroepen en de bibliotheken en viel rechtstreeks onder cultuurschepers Jos van Elewyck. Het nieuwe team telde 7 mensen: diensthoofd Luc Denys, 3 wetenschappelijke assistenten en 3 administratieve medewerkers. De kantoren waren gevestigd in het Jordaenshuis. De dienst had de opdracht de educatieve werking voor de toen 11 stedelijke musea te verzorgen en mikte daarbij in eerste instantie op de schoolgaande jeugd: het organiseren van rondleidingen voor scholen, de publicatie van didactisch materiaal en het inrichten van jeugd ateliers.

In meer dan één opzicht was de Educatieve Dienst een voor die tijd revolutionair initiatief. Museum pedagogiek was immers in België nog grotendeels onontgonnen terrein en maar weinig musea hadden een afdeling die zich enkel daar mee bezig hield. Alleen in de grotere musea waren er volwaardige museum pedagogische diensten, maar die stonden niet los van het wetenschappelijke kader van het museum en maakten deel uit van de museumstaf. Op stedelijk niveau beet Antwerpen dus de spits af. De wetenschappelijke medewerkers van de Educatieve Dienst behoorden tot het reguliere personeelskader van de stad Antwerpen en ook dat was revolutionair. In de musea was de wetenschappelijke staf beperkt tot de conservator en de adjunct-conservator en waar er toch wetenschappelijke medewerkers waren, zoals in het AMVC, het Museum Plantin-Moretus en het Rubenianum, hadden ze gewoonlijk een tijdelijk contract en waren ze vaak geen personeel van het museum zelf maar van een vzw. Tot ver in de jaren 80 bleef de idee van een ruimer wetenschappelijk kader in de musea een twistpunt en stond men er in syndicale middelen vaak zonder meer afwijzend tegenover. De Educatieve Dienst had hier een speerpuntfunctie. Behalve de organisatie van rondleidingen en gidsbeurten – een activiteit die af en toe tot territoriale schermutselingen met de stedelijke gidsenbeurs leidde – en de samenstelling van educatieve brochures, richtte de dienst ook zelf didactisch opgevatte tentoonstellingen in. Meestal ging het om tijdelijke tentoonstellingen rond een bepaald thema of in het kader van een ruimere campagne. Typische voorbeelden zijn *Rubens achterna* in het Hessenhuis, een bijdrage aan het Rubensjaar 1977, en *De panoramische droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen 1885-1894-1930* in het Bouwcentrum, één van de tentoonstellingen van Antwerpen Culturele Hoofdstad in 1993. Behalve het Hessenhuis, jarenlang de vaste stek van de dienst, werd regelmatig de stadsfeestzaal aan

de Meir benut, zoals met *Affiches Belle Epoque* (1979, 1981), *Antwerpen 1830-1980* (1980), *Een stad groeit* (1984) en *Bevrijde stad* (1994).

De educatieve dienst pakte ook de vaste opstellingen van musea aan. De permanente tentoonstelling van het AMVC werd in de jaren 1979-1983 onder handen genomen door een BTK-team onder leiding van Mandy Nauwelaerts, terwijl Staf Daems in het Museum Plantin-Moretus een didactische zaal, de Gutenbergzaal en een zaal voor visueel gehandicapten realiseerde. Staf Daems lag ook aan de basis van de fotoafdeling en het videocentrum van de Educatieve Dienst en was kortstondig diensthoofd van het Hessenhuis.

Van bij aanvang gebruikte de Educatieve Dienst de benedenverdieping van het Hessenhuis voor tentoonstellingen. Nochtans verkeerde het gebouw – één van de oudste overblijvende niet-religieuze bouwwerken van de stad – in die tijd in niet al te beste toestand. Het had al een bewogen geschiedenis achter de rug op het moment dat de Educatieve Dienst er zijn intrek nam. Het Hessenhuis werd gebouwd ten behoeve van de handel over land met Duitsland die in die periode bijzonder belangrijk was voor Antwerpen. Het werd voltooid in 1564 en was een ontwerp van Cornelis de Vriendt, die ook het Stadhuis bouwde. Het gelijkvloers werd gebruikt als opslagruimte voor goederen en voor stallingen; op de eerste verdieping waren slaappleatsen voor de voerlieden. Later kreeg het Hessenhuis een militaire functie en werden er troepen gekazerneerd. In 1887 kocht de stad het aan en werd het als stapelhuis gebruikt. De opeenvolgende bestemmingen hadden een grote impact op het uitzicht van het gebouw, zowel binnen als buiten: dakkapellen verdwenen, poorten werden dichtgemetseld, extra ijzeren draagbalken werden aangebracht om de oorspronkelijke houten draagconstructie te versterken, enz.

Al vóór de Tweede Wereldoorlog speelde het stadsbestuur met de gedachte om aan het gebouw een culturele bestemming te geven. Toen men op zoek ging naar een locatie voor een nationaal maritiem museum, werd even aan het Hessenhuis gedacht. De oudheidkundige en de etnografische collecties van het Vleeshuis brachten de oorlogsjaren in het Hessenhuis door en even zag het ernaar uit dat een groot stadsmuseum met de focus op zowel de maritieme als de etnografische verzamelingen hier zou worden geïnstalleerd. In 1958 sloeg de avant-gardegroep G-58, met kunstenaars als Pol Mara, Filip Tas, Camiel van Breedam, Vic Gentils, Paul van Hoeydonck, Jan Dries en Bert de Leeuw, er zijn tenten op en organiseerde er spraakmakende tentoonstellingen, toneelvoorstellingen, debatten en filmprojecties.

In meer dan één opzicht was de Educatieve Dienst een voor die tijd revolutionair initiatief. Museum pedagogiek was immers in België nog grotendeels onontgonnen terrein en maar weinig musea hadden een afdeling die zich enkel daar mee bezig hield.

Toen de Educatieve Dienst het pand in gebruik nam, was het aan restauratie toe. De buitenkant werd grondig aangepakt in de jaren 1979-1981. De benedenverdieping kreeg een eerste voorlopige opknapbeurt in 1985 en de verdiepingen werden tegen 1988 gerestaureerd, zodat de Educatieve Dienst tegen het einde van het decennium de facto beschikte over 2100 m² exporuumte. De gebruiksmogelijkheden bleven echter beperkt. Bruikleengevers in binnen- en buitenland stelden steeds strengere voorwaarden voor de bewaring en presentatie van stukken en bruikleenvragers die niet aan de eisen tegemoet konden komen, dreigden meer en meer uit de boot te vallen. Het was bijgevolg imperatief de reeds gemaakte investeringen te valoriseren door een optimalisatie van de technische installaties van het Hessenhuis. De omstandigheid dat Antwerpen in 1993 culturele hoofdstad werd, maakte dat ook de Vlaamse overheid het licht op groen zette. In totaal investeerden de stad en Vlaanderen samen 200 miljoen BEF om het Hessenhuis in overeenstemming te brengen met de museale normen.

In de loop der jaren werd de werking van de dienst steeds meer internationaal georiënteerd. Er werd intensief en structureel samengewerkt met buitenlandse cultuur- en erfgoedinstellingen zoals het Hermitagemuseum, het Russisch en het Etnografisch Museum, alle drie van Sint-Petersburg, Lissabon Culturele Hoofdstad van Europa 1994 en Kopenhagen Culturele Hoofdstad 1996. Deze evolutie werd in 1992 geëxpliciteerd in de naamswijziging van de dienst: de Educatieve Dienst heette voortaan Afdeling Culturele Promotie en Internationale Culturele Betrekkingen.

Het Hessenhuis rondde zijn activiteit als tentoonstellingsplek met een eigen programmatie af in 2002. Museaal verzamelen was het thema van de laatste tentoonstelling *Voor het museum gewonnen*.

Stadsbibliotheek en AMVC na het bibliotheekdecreet

In 1980 werd door de Gemeenteraad de administratieve splitsing van de Stedelijke Bibliotheken goedgekeurd. Er ontstonden twee afzonderlijke diensten: enerzijds de Stadsbibliotheek en het AMVC, anderzijds de Openbare Bibliotheken, d.w.z. de centrale, de filialen en de boekbinderij. De splitsing kwam er in het verlengde van het op 6 juni 1978 door de Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap goedgekeurde *Decreet betreffende het Nederlandstalige openbare bibliotheekwerk*, opgesteld onder leiding van minister Rika de Backer-Van Ocken, dat voor de openbare bibliotheekwerking binnen de Vlaamse Gemeenschap een basisstructuur en subsidiënormen vastlegde. Het stadsbestuur – en dan vooral schepenen Wim Geldolf, van wie de idee van de splitsing afkomstig was – oordeelde dat de verenigde Stedelijke Bibliotheken als geheel onmogelijk aan de eisen van het decreet konden beantwoorden en besliste om de zaak op te delen.

De splitsing had belangrijke consequenties voor de bibliotheek, zoals de herdefiniëring van het collectieprofiel. De Stadsbibliotheek zou alles afstoten wat tot de domeinen van de exacte en de toegepaste wetenschappen behoorde en zich helemaal concentreren op de humane wetenschappen in het algemeen en het oude boek in het bijzonder, de Antverpiensia (alles over Antwerpen en in Antwerpen gedrukt), de Nederlandse letterkunde, de geschiedenis en cultuurgeschiedenis van Vlaanderen en de Nederlanden, de Vlaamse Beweging, de geschiedenis van de exacte en van de toegepaste wetenschappen en alle theoretische en algemene literatuur die van belang is voor de bestudering van deze verzamelgebieden. De implementatie van dit bijgestuurde profiel had de stopzetting van 27% van de lopende tijdschriftabonnementen tot gevolg. In de Stadsbibliotheek en in het AMVC leefde de vrees dat de verenging van het werkterrein de functie van de instelling zou uithollen: de bibliotheek dreigde te worden herleid tot een lokaal depot zonder enige reële betekenis ten voordele van de universitaire en de openbare bibliotheken.

Toen Ludo Simons in 1981 Emiel Willekens als directeur opvolgde, kwam hij aan het hoofd van een zéér afgeslankte instelling – de Openbare Bibliotheken gingen met directeur Willy van Cant hun eigen weg. Roger Rennenberg werd in 1982 adjunct-conservator van het AMVC. Hij had tevoren het projectteam geleid dat de brieveneditie van *Van Nu en Straks* verzorgde en was dus vertrouwd met het huis.

Het duo Simons-Rennenberg focuste zich op de positionering van de Stadsbibliotheek als wetenschappelijke bewaarbibliotheek in de Antwerpse regio en, breder, op haar rol en die van het AMVC in de wetenschappelijke en cultuurpolitieke context van Vlaanderen. Simons was een man van overleg en consensus met een stevig netwerk in wetenschappelijke, literaire en cultuurpolitieke middens. Simons en Rennenberg benadrukten dat zowel de Stadsbibliotheek als het AMVC geen louter Antwerpse instellingen waren, maar een opdracht vervulden voor de hele Vlaamse Gemeenschap – de Stadsbibliotheek als centrale nationale bewaarbibliotheek, het AMVC als centraal cultureel archief. Deze visie lag aan de basis van de Stichting Nationale Bibliotheek van de Vlaamse Gemeenschap (1986), waarvan Simons voorzitter werd. Ludo Simons ijverde voor de installatie van een Vlaams wettelijk depot in de Stadsbibliotheek. In 1986 kreeg hij de Orde van de Vlaamse Leeuw voor zijn verdiensten op het gebied van de sociale en culturele ontvoogding van de Vlaamse gemeenschap.

Simons en Rennenberg deelden voorts de overtuiging dat archieven, documentatiecentra en bibliotheken onder geen beding mochten achterop geraken op de informatiesnelweg. Automatisering en digitalisering van bestanden was een onafwendbare evolutie en het kwam er vooral op aan de boot niet te missen. Daarom werd vanaf 1983 de gemechaniseerde *Klapper op het bezit* geconverteerd tot een digitale databank, terwijl een BTK-project o.l.v. Johan Vanhecke de brievencollectie op computer inventariseerde. De ontwikkeling van de programmatuur (in BCPL) was in handen van een gewetensbezwaarde, astrofysicus van opleiding. Technisch gezien was het behelpen: de gegevensinvoer gebeurde op een lokaal netwerk van tweedehands microcomputertjes. Behalve de *Klapper* van 22.000 lemmata en de brieveninventaris werd ook een affiche-inventaris ontwikkeld. De BCPL-data werden later, in nauwe samenwerking met de UIA (VUBIS-Antwerpen, daarna Anet), naar een VUBIS-omgeving overgezet: het fundament van Agrippa, een web-based, op het internet raadpleegbare, relationele database.

Hoewel gelauwerd en bewierookt in academische en cultuurpolitieke kringen, was Simons op het thuisfront niet helemaal onbetwist. Als eerste niet-vrijzinnige stadsbibliothecaris sinds Pieter Génard was hij een vreemde eend in de bijt. De Antwerpse bibliotheken ressorteerden onder het kabinet van onderwijs, en onderwijs was sinds de rooms-rode coalitie Van Cauwelaert-Huysmans in 1921 (het *Mystiek Huwelijk*) nooit anders dan in socialistische, vrijzinnige, handen geweest. Als consequentie van het zogenaamde Schoolcontract waren binnen het stedelijk onderwijs vrijzinnigheid en banden met de socialistische beweging sinds meer dan een halve eeuw de norm – en dat gold grosso modo ook voor de bibliotheken. In 1986 verliet Simons de Stadsbibliotheek en in 1987 werd hij hoofdbibliothecaris van de UFSIA.

Roger Rennenberg volgde hem op als directeur-conservator.

Rennenberg continueerde Simons' ijveren voor de erkenning van de Stadsbibliotheek als bibliotheek voor de hele Vlaamse gemeenschap – en vooral ook voor de financiering op basis daarvan. In 1993 werd in afspraak met de uitgeverijsector een vrijwillig Vlaams depot in de bibliotheek gecreëerd als voorafname op een verhoopte decreetale regeling. De automatisering van de AMVC-inventarissen die onder Simons was opgestart, kreeg een vervolg in de automatisering van de catalogi van de Stadsbibliotheek. In het raam van de samenwerking met de wetenschappelijke bibliotheken van Antwerpen, werd gekozen voor het VUBIS-systeem, dat door de bibliotheekinformatici van de UIA werd bijgestuurd in functie van de specifieke behoeften van het Antwerpse netwerk. De enorme fichebestanden – de auteurs-, de titel- en de trefwoordencatalogus, waarmee de ca. 550.000 titels werden ontsloten – moesten worden ingevoerd in de computer en daarna geconverteerd. Dit alles gebeurde in een sneltreinvaart, zonder controle “op het schap”. Een andere problematiek die werd aangepakt, was het ruimtegebrek. Zowat iedere directeur sinds Mertens had er mee gekampt, maar slechts weinigen hadden iets kunnen ondernemen. De laatste effectieve ingreep dateerde van onder Baekelmans. In de tijd van Willekens had de stad diverse panden in de Korte Nieuwstraat en de Sint-Pieter- en Paulusstraat aangekocht met het oog op uitbreiding van het bibliotheekcomplex, maar daar was nog niets mee gebeurd. Met Rennenberg bleek de tijd voor de uitbreiding eindelijk aangebroken. Het gebouw uit 1935, de percelen in de Korte Nieuwstraat en de panden in de Sint-Pieter- en Paulusstraat werden door de architecten De Winter en Van hunsel geïntegreerd in één nieuw gebouw dat de diverse functies (leeszaal, reprografie, catalografie, boekbinderij, geklimatiseerd depot) zou verenigen op een niveau in overeenstemming met de

eisen van het nieuwe millennium. De collecties uit de diverse decentrale magazijnen zouden alle in de nieuwbouw kunnen worden ondergebracht én er zou extra capaciteit worden gerealiseerd om een aangroei van de collectie gedurende enkele decennia te ondervangen. Het nieuwbouwproject en de gigantische verhuisoperatie die ermee gepaard ging, werden opgestart in 1994 en afgerond in 1997.

De vacature van adjunct-conservator van het AMVC bleef twee jaar oningevuld.

Eind 1989 deed Leen van Dijck haar intrede – bij wijze van spreken, want ze was een *ancienne* die, net als Rennenberg, had meegewerkt aan de brieveneditie van *Van Nu en Straks*.

In de jaren 90 had het AMVC het moeilijk. De administratieve eenheid met de Stadsbibliotheek begon door te wegen. Conservator Rennenberg was tevens directeur van de bibliotheek en die eiste al zijn aandacht op. En vooral ook: de hoofdmoot van zowel werkingsmiddelen als investeringskredieten ging naar de bibliotheek. De permanente tentoonstelling dateerde van de jaren 1978-1982 en zag er, met haar op spaanderplaat gekleefde foto's en haar diamontage als audiovisuele climax, intussen behoorlijk belegen uit. Een nieuwe tentoonstelling was gepland tegen het cultuurjaar 93, maar de essentiële schilderwerken gebeurden met een jaar vertraging. In februari 1994 opende het eerste deel, een jaar later het tweede, maar door de ontoereikende budgetten oogde de nieuwe vaste opstelling als een product uit een andere tijd – audiovisuele en multimediale applicaties ontbraken deze keer helemaal, er waren nu zelfs geen dia's. De nieuwe tentoonstelling was bovendien helemaal niet naar de zin van conservator Rennenberg: die had veel liever het oude Huis de Beukelaer, waar in 1912 de Consciencetentoonstelling had plaatsgevonden, weer als decor gezien.

Zowel in het Huis de Beukelaer als in het hoofdgebouw waren structurele aanpassingswerken nodig. Een verouderde en onrendabele klimaatbehandelingsinstallatie, vochtproblemen in de onderaardse depotruimtes en lekkende daken hypothekeerden de passieve conservatie van de collectie. Ook wat betreft de dagelijkse werking boerde het AMVC in de jaren 1990 slecht. De personeelsbesparingen begonnen te wegen: ervaren medewerkers vloeiden af en werden niet vervangen. De verwerking van een aantal belangrijke deelcollecties liep steeds meer achterstand op. Bij de wetenschappelijk staf groeide de frustratie over het uitblijven van een opname in het reguliere personeelskader van de stad.

Het AMVC was aan een broodnodige zuurstofkuur toe.

Bij de reorganisatie van de stad in 1998 werd het AMVC losgemaakt van de Stadsbibliotheek en bij de groep Musea gevoegd.

Roger Rennenberg verliet de Stadsbibliotheek en werd door Joris Sels belast met de voorbereiding en uitwerking van een concept dat moest leiden tot de oprichting van “een centrum voor amateurkunsten Antwerpen”. An Renard, tevoren cultuurfunctionaris-directeur van het cultuurcentrum van Deurne, werd de nieuwe directeur van de Stadsbibliotheek.

De collecties uit de diverse decentrale magazijnen zouden alle in de nieuwbouw kunnen worden ondergebracht én er zou extra capaciteit worden gerealiseerd om een aangroei van de collectie gedurende enkele decennia te ondervangen.

Stadtluft macht frei: Antwerpen 93 en daarna

Op 1 januari 1983 was Antwerpen met de randgemeenten gefusioneerd. Diezelfde dag was Bob Cools burgemeester van de fusiestad geworden. Met een klap was het aantal inwoners gestegen van 196.600 tot 488.200. De stadsschuld bedroeg 65 miljard BEF. De stad die Cools erfde, zat in geen beste papieren – zoveel is duidelijk.

Na de fusie was de schuldenlast blijven stijgen, net als de stadsvlucht: stedelingen zochten andere oorden op. Cools stond dus voor enkele enorme uitdagingen. Antwerpenaren moesten weer het gevoel krijgen dat het goed toeven was in hun stad. Cools was de burgemeester die de notie *stedelijkheid* in het beleid introduceerde. *Stadtluft macht frei*: bewoners moesten zich weer bewust worden van de meerwaarde die het stadsleven biedt – diversiteit, artistieke vrijheid, cultureel en ideologisch pluralisme... Ruimtelijke ordening en zorg voor het patrimonium moesten weer de aandacht krijgen die ze verdienden, zodat de fysieke leefomgeving opnieuw aantrekkelijk werd. Om vervreemding en verzuring te bekampen, moest worden geïnvesteerd in evenementen die de verbondenheid van de bewoners met hun stad zouden herstellen. Grote evenementen brachten Antwerpen bovendien nationaal en internationaal in de kijker. Met Cools deed ook de citymarketing zijn intrede.

Tegelijk waren er de hele tijd de precaire financiën. Behalve investeringen, waren dus ook drastische saneringen nodig, temeer omdat precies in 1983 de Belgische staat, die met een communautaire én een economische crisis worstelde, had beslist flink te snoeien in het Gemeentefonds. Om de door de regering opgelegde sanering te kunnen realiseren, had Antwerpen met het Hulpfonds tot Financieel Herstel van de Gemeenten een conventie afgesloten, waarin de modaliteiten van de schuldaflossing en de besparingen werden vastgelegd. In 24 jaar (tot 2008) zou de stad 177 miljard BEF aflossen. Op het vlak van besparingen moest onder meer in de personeelsuitgaven flink het mes gezet: van de ca. 12.200 personeelsleden mochten er in 1990 nog 10.000 overblijven. Dat had zich flink laten voelen: in heel veel diensten was een sluipende *brain drain* op gang gekomen, omdat ervaren personeel afvloeide zonder dat het kennis en kunde had kunnen doorgeven aan de volgende generatie. In 1990 bleek dat de afgesproken bezuinigingen niet het verhoopte resultaat hadden opgeleverd en dat extra inspanningen nodig waren. Eén van de maatregelen die de Vlaamse minister van Binnenlandse Aangelegenheden in oktober 1990 oplegde, was de verplichte pensionering van ambtenaren op 60 jaar. Niet minder dan 2000 personeelsleden werden van de ene dag op de andere op pensioen gezet.

Eén daarvan was conservator van de Oudheidkundige Musea Jeannine Lambrechts-Douillez. Haar pensionering had meteen tot gevolg dat werd afgestapt van de organisatiestructuur die K.C. Peeters had uitgetekend. Zoals al gezegd, werden de groep Museum Plantin-Moretus en de Oudheidkundige Musea samengevoegd tot de Historische Musea. Francine de Nave werd conservator van de nieuwe groep.

Op het vlak van patrimoniumzorg en stadsvernieuwing had het bestuur in deze jaren duidelijk gebroken met de vorige decennia. Projecten als Stad aan de Stroom moesten de Antwerpse binnenstad en de Schelde weer met elkaar in verbinding te brengen. Dit betekent niet dat alle initiatieven even positief werden onthaald. Tegenover de heropleving van de Scheldekaaien na het verbannen van het doorgaande vrachtverkeer in 1992, stond de fel gecontesteerde parking onder de Groenplaats. Tegenover de restauratie van zowel het bisschoppelijk paleis aan de Schoenmarkt als het tevoren met sloop bedreigde Centraal Station, stond de afbraak van de Koninklijke Stapelhuizen – *den Entrepot* – die de emoties hoog deed oplaaien.

Het belangrijkste project van Cools' legislatuur was ongetwijfeld Antwerpen 93. In 1987 had Cools Antwerpen voorgedragen als Europa's culturele hoofdstad voor het jaar 1993. Er waren geen andere kandidaten en Antwerpen haalde het op één been. De burgemeester zag het festival aanvankelijk als een uitgelezen gelegenheid tot een grootse opfrisbeurt van de stad, die in een verbeterd imago en daardoor een gunstiger positionering op de internationale markt zou resulteren. De algemene coördinatie van de voorbereiding van het evenement werd in 1989 toevertrouwd aan Luc Denys van de Educatieve Dienst en Marjan Knockaert, voorheen adjunct-conservator van het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet. Om flexibeler te kunnen werken, werd de vzw Antwerpen 1993 opgericht, met Maurice Velghe als voorzitter, Bob Cools als afgevaardigd bestuurder en vanaf het najaar van 1990 Eric Antonis als intendant. In hun respectieve visie op wat Antwerpen 93 moest brengen, stonden Cools en Antonis vaak lijnrecht tegenover elkaar. De burgemeester wou aan citymarketing doen en de toeristische en commerciële positie van de stad versterken. Antonis zette zich veeleer af tegen commercialisering en koos voor creatie, confrontatie en dialoog. Ook de wijze van werken binnen de vzw Antwerpen 93 stond haaks op de geëigende mores van de stad. Antonis vroeg voor zichzelf en zijn team autonomie en artistieke vrijheid, begrippen waarmee men in de verzuilde stedelijke administratie weinig vertrouwd was.

Cools was de burgemeester die de notie *stedelijkheid* in het beleid introduceerde. *Stadtluft macht frei*: bewoners moesten zich weer bewust worden van de meerwaarde die het stadsleven biedt – diversiteit, artistieke vrijheid, cultureel en ideologisch pluralisme...

Ook de wijze van werken binnen de vzw Antwerpen 93 stond haaks op de geëigende mores van de stad. Antonis vroeg voor zichzelf en zijn team autonomie en artistieke vrijheid, begrippen waarmee men in de verzuilde stedelijke administratie weinig vertrouwd was.

Een jaar later werd de tegenstelling Cools-Antonis voortgezet in de arena van de gemeenteraadsverkiezingen. Cools verloor zijn burgemeesterssjerp aan Leona Detiège. Antonis kreeg als cultuurschepen de kans een nieuwe wind te laten waaien door het Antwerpse cultuur- en erfgoedlandschap. In de musea vertaalde die zich vooral in een voorzichtige verzelfstandiging op het vlak van museummanagement.

Op inhoudelijk vlak was er een duidelijke heroriëntering van het stedelijke museumlandschap met als centraal gegeven de keuze voor de oprichting van het Museum aan de Stroom. Belangrijk was ook de stichting van de vzw Antwerpen Open, die het elan van Antwerpen 93 continuïteit verleende en vanaf het einde van de jaren 1990 een belangrijke rol speelde in de regie en de organisatie van diverse culturele, artistieke en erfgoedgerelateerde evenementen en manifestaties in Antwerpen, zowel eenmalige (zoals het Van Dyckjaar in 1999 en het Modejaar in 2001) als recurrente (zoals de Zomer van Antwerpen en Wintervuur).

Het Museum aan de Stroom 1: *de schuine lift* van het Vleeshuis

In het Antwerpse cultuurjaar 1993 stak de idee de kop op om in het Vleeshuis een museum voor Antwerpse geschiedenis te vestigen. Gloednieuw was het denkbeeld niet, want al in de jaren rond de Tweede Wereldoorlog waren stemmen opgegaan om in het Hessenhuis een soortgelijk museum in te richten. Maar toen Eric Antonis in 1995 in het nieuwe stadsbestuur cultuurschepen werd, leek het vooreerst vage plan ineens heel concreet te worden. De collecties van het Nationaal Scheepvaartmuseum, het Vleeshuis en het al enige tijd ter discussie staande Volkskundemuseum zouden worden samengevoegd – in het Vleeshuis. Hoe precies, bleef lang een discussiepunt. Kwam het nieuwe museum in de plaats van de drie andere, of werden sommige collecties bijeengevoegd en bleven daarnaast (één of meer van) de bestaande musea als autonome entiteit behouden? Vooral in verband met de volkskundige collectie laaide de discussie soms hoog op.

Hans Nieuwdorp, conservator van de Kunsthistorische Musea, kreeg de opdracht de ontwikkeling van een concept te coördineren. Er werd een werkgroep samengesteld, met Clara Vanderhenst, Mandy Nauwelaerts, Hans Nieuwdorp, Tony Oost, Paul Huvenne, Bruno Verbergt (kabinet voor cultuur, bibliotheken en monumentenzorg) en Werner Pottier.

In oktober 1995 vertelde Nieuwdorp aan *Gazet van Antwerpen*, dat met het nieuwe museum snel van start kon worden gegaan. Op 13 november 1996 stemde het college in met het concept voor het nieuwe museum dat de werkgroep voorstelde. Luc Denys en Mandy Nauwelaerts van de Dienst Culturele Promotie en Internationale Culturele Betrekkingen, zouden het project inhoudelijk coördineren.

Het Vleeshuis moest worden ontruimd. Een deel van de permanente tentoonstelling zou in het depot worden opgeborgen, de instrumentencollectie zou naar de Sint-Augustinuskerk in de Kammenstraat verhuizen. Het kabinet van Antonis kondigde aan in 1998 met de verbouwingen te willen starten. Er werd beslist een haalbaarheidsstudie te laten uitvoeren; de opdracht ging naar architect Xaveer de Geyter. De voorstellen van De Geyter waren verregaand. Het Vleeshuis was te klein om voldoende ruimte te bieden voor de vestiging van een historisch museum, oordeelde De Geyter. Daarom was een nieuwbouw nodig op de plaats van het Stedelijk Badhuis aan de Burchtgracht. Dat nieuwe pand, een in hoofdzaak glazen constructie, zou vier lagen tellen, waarvan de onderste twee publiek toegankelijk zouden worden en in de rest burelen zouden worden ingericht.

De benedenverdieping van het Vleeshuis zou publieke ruimte worden terwijl op de hogere etages de collectie zou worden tentoongesteld. In het Vleeshuis zelf voorzag De Geyter circulatieproblemen, vooral omdat de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen weigerde in te stemmen met een lift- of trapkoker doorheen de gewelven. Daarom koos hij voor een schuine liftschacht die het gelijkvloers van de glazen nieuwbouw zou verbinden met de etage van het Vleeshuis, door de raamloze westgevel heen.

In de zomer van 1997 kwam Antonis met De Geyters plannen naar buiten. In de raadscommissie Cultuur van 3 september ging het er geanimeerd aan toe. De procedure die werd gevolgd om De Geyter aan te stellen als architect, werd door het Vlaams Blok op de korrel genomen. De plannen zelf vielen evenmin in goede aarde: ze waren een regelrechte “aanslag” op het patrimonium. Antwerpen 94-CVP schaarde zich achter Antonis en partijgenoot Marc van Peel haalde de lont uit het kruitvat door een speciale zitting van de raadscommissie voor te stellen.

Het waren echter niet alleen Antonis en het Blok die diametraal tegenover elkaar stonden. Leo baron Delwaide, VLD-havenschepen, kantte zich eveneens tegen de plannen van Antonis en columnist Bert Verhoye noemde in de traditioneel blauwe *Nieuwe Gazet* De Geyters concept een “dwaze constructie”. Ook Bob Cools had geen goed woord over voor de “schuine lift”. De Geyter wees erop dat steden voortdurend aan verandering onderhevig zijn, en dat zulks ook voor de omgeving van het Vleeshuis geldt. “Aan mensen die beweren dat de historische stad intact moet blijven, kan je de vraag stellen: welk historisch deel dan? Wij vinden dat je vandaag de dag alleen een hedendaags antwoord kan geven. Zoals dat door de eeuwen heen ook gebeurd is.”

Hiermee was de controversie echter niet geluwd. Vooral onmin met een coalitiepartner was voor Antonis problematisch. Al in oktober 1997 liet hij weten dat hij zijn plannen “zo goed als zeker” zou laten varen.

Het museum voor “stad, haven en scheepvaart” zou er komen, maar op een andere locatie. Die werd gevonden op de Hanzestedenplaats, naast het Bonapartedok, waar men bij gebrek aan een geschikt historisch pand een nieuwbouw zou oprichten. Een nieuwbouw, zo argumenteerde het college op 2 juli 1998, kon bovendien “beter tegemoet komen aan de terechte maatschappelijke verwachting de rijke stedelijke collecties optimaal te ontsluiten dankzij een uitgekiende infrastructuur met permanente en tijdelijke tentoonstellingszalen, auditorium/filmzaal, videotheek, cafetaria, restaurant, winkel, enz.”

Het college gaf meteen ook opdracht een nieuwe werkgroep op te richten: Joris Sels (die net was aangetreden als bestuursdirecteur van de bedrijfseenheid Sport en Cultuur – zo dadelijk meer daarover), Rita Jalon (Nationaal Scheepvaartmuseum), Mandy Nauwelaerts (Publiekswerking Musea), Leen van Dijck (AMVC), Clara Vanderhenst (Museum Smidt van Gelder), Inge Schoups (Stadsarchief), Patricia Vansummeren (Volkskundemuseum), Jan Lampo (Publiekswerking Musea), Luc Denys (Publiekswerking Musea), Werner Pottier (Vleeshuis), Willy van den Heurck (Stafdienst Sport en Cultuur) en Michel Uytterhoeven (kabinet voor cultuur, bibliotheken en monumentenzorg) en een afgevaardigde van de bedrijfseenheid Techniek, Aankoop en Logistiek (het latere Patrimoniumonderhoud).

“Aan mensen die beweren dat de historische stad intact moet blijven, kan je de vraag stellen: welk historisch deel dan? Wij vinden dat je vandaag de dag alleen een hedendaags antwoord kan geven. Zoals dat door de eeuwen heen ook gebeurd is.”

Antwerpen hertekend

Tijdens de legislatuur Detiège maakte de stad een ingrijpend veranderingsproces door. Opeenvolgende verkiezingen hadden extreemrechts een steeds grotere stemmenwinst opgeleverd. De andere politieke families concludeerden daaruit *de kloof met de burger* met spoed moest worden gedicht en de stad moest worden bestuurd met maximale inbreng van de burger. De administratie en de dienstverlening moesten volledig worden gedepolitiseerd en zo transparant mogelijk worden georganiseerd. De stadsvlucht diende gestopt en daarom moest de stad veiliger en leefbaarder worden. Zo stond het ook in het bestuursakkoord 1995-2000 van de coalitiepartners SP, Antwerpen '94, VLD en Agalev-BSV.

Om de dienstverlening transparanter te maken en dichter bij de burger te brengen, was een ingrijpende herstructurering van de administratie nodig – want die was zonder meer een kluwen waar alleen ingewijden hun weg in vonden. Vanuit deze bekommernis was al in de jaren 1992-1993 de campagne Stad in Beweging gevoerd. De verlangde herstructurering sloot ook aan bij wat vanuit de hogere overheid (krachtlijnen Kelchtermans: zie verder) aan de lokale besturen werd gevraagd.

In 1998 werd de administratie drastisch gereorganiseerd. Het was niet de eerste reorganisatie die de stad kende, maar bij nooit eerder ging men zo radicaal te werk. De stad als geheel werd beschouwd als een dienstenleverend bedrijf en alle stedelijke afdelingen werden op grond van de diensten die zij leverden, gegroepeerd tot 9 grote bedrijfseenheden. De architecten van de nieuwe structuur maakten een onderscheid tussen bedrijfseenheden die rechtstreekse dienstverlening aan de burger verzorgden en die welke de werking van de andere ondersteunden. Rechtstreeks voor de burger werkten informatie en districtswerking, sport en cultuur, onderwijs, burgerzaken, veiligheid en het stedelijk ontwikkelingsbedrijf. Ondersteuning kregen deze bedrijfseenheden van financiën, personeelsmanagement en techniek, aankoop en logistiek. Voorts was er nog een stafdienst, die voor de rechtstreekse administratieve ondersteuning van het college, de gemeenteraad en de kabinetten instond. Voor ICT stond de verzelfstandigde entiteit Telepolis (later Digipolis) in.

De bestuursdirecteurs van de bedrijven vormden samen met de stadssecretaris, de adjunct-stadssecretaris en de stadsontvanger het managementcomité, het hoogste overlegorgaan van de administratie. Het managementcomité stond in voor de coördinatie van de beleidsopties die waren genomen door het college. Het was de brug en tevens de filter tussen de administratie en het beleid.

De musea van de stad werden ondergebracht bij de bedrijfseenheid Sport en Cultuur. Daar zaten ze samen met de afdelingen Stadsbibliotheek, Openbare Bibliotheken, Cultuurcentra, Sportdienst en Coördinatie Cultuur en Communicatie. Aan het hoofd van de bedrijfseenheid stond bestuursdirecteur Joris Sels, die door een stafdienst werd ondersteund. Die stafdienst bood een afspiegeling van de ondersteunende bedrijfseenheden op stedelijke schaal: een financiële cel, een personeelscel en een cel patrimonium.

Kelchtermans

Het nieuwe stedelijke organisatieschema sloot aan bij de zogenaamde *krachtlijnen Kelchtermans*.

In 1993 had Vlaams minister van Binnenlandse Aangelegenheden Theo Kelchtermans, ook bekend van de milieubox, zijn stempel gedrukt op het sectoraal akkoord voor de lokale besturen met de introductie van een reeks krachtlijnen waarvan de implementatie een vernieuwend en coherent personeelsbeleid voor het Vlaams gemeentepersoneel zou realiseren. De krachtlijnen waren een eerste poging tot uniformisering van het statuut van het gemeentepersoneel in Vlaanderen. Vóór Kelchtermans was dat een ware jungle: vele honderden functies, weddenscalen, anciënniteitsregelingen, aanwerving- en selectiemodaliteiten, enz. Kelchtermans reduceerde de enorme hoeveelheid weddenscalen tot vijf niveaus – E, D, C, B en A – die correspondeerden met vijf opleidingsniveaus – geen, lager middelbaar, hoger middelbaar, HOKT (bachelor) en universitair (master). Alle functies moesten een duidelijke omschrijving krijgen en ingepast worden in het stelsel van de vijf niveaus. Binnen ieder niveau waren functionele schalen voorzien – bijvoorbeeld C1, C2, C3 – die werden toegewezen op basis van anciënniteit, vorming en periodieke evaluatie van de prestaties. Aanwervingen en bevorderingen dienden geobjectiveerd door de invoering van vergelijkende selecties. Een gemeente moest voortaan haar personeelsformatie ook motiveren: de personeelsnood moest worden onderbouwd met een personeelsbehoefteplan en transparant gemaakt met een organogram.

Antwerpen werd wat betreft zijn personeelsuitgaven sinds 1983 met argusogen gevolgd door de Vlaamse overheid en stond vanaf 1990 zo goed als onder curatele. Het was er dus al aan gewend zijn voorstellen tot wijziging van het personeelskader te motiveren. Ook was het al voor de krachtlijnen werden geïntroduceerd begonnen met een systeem van personeelswaardering.

Toch hadden de krachtlijnen Kelchtermans een enorme impact. De stad telde 480 verschillende functies en een resem verschillende weddenscalen. De functies moesten worden teruggebracht tot 30, en die moesten op hun beurt worden gekoppeld aan een van de vijf weddenscalen. Dit hield in dat een grootschalige conversie moest gebeuren, waarbij oude functies nieuwe benamingen kregen en de titularissen van die functies een andere wedde gingen krijgen, in andere benoemings- en bevorderingsvoorwaarden terechtkwamen, enz.

Uiteraard verliep dit alles niet zonder sociale onrust, want voor sommige personeelsgroepen waren de krachtlijnen Kelchtermans slecht nieuws, temeer omdat het stelsel uiteraard anomalieën vertoonde. Zo kwamen in de musea zowel de suppoosten als hun chefs, de portiers, in het laagste niveau van polyvalent werkman (E) terecht. Wetenschappelijke assistenten met een licentie (master) werden adviseur (A4) en bestuurssecretarissen met hetzelfde universitaire diploma werden consulent (A1). In sommige musea en diensten werden bepaalde medewerkers hoger ingeschaald dan hun leidinggevenden, wat organisatorisch problematisch was en menselijk gezien moeilijk verteerbaar.

Spijts de onvermijdelijke tekortkomingen, boden de krachtlijnen de lokale besturen voor het eerst een consistente blauwdruk voor een geïntegreerd HR-beleid. Voor het eerst werd een gemotiveerd personeelsbehoefteplan het fundament voor de effectieve personeelsformatie. In 2001 bereidden de verschillende bedrijfseenheden een personeelsbehoefteplan voor.

Het museumdecreet en zijn opvolgers

De uitvaardiging van het *decreet van 20 december 1996 tot erkenning en subsidiëring van musea*, aka het *museumdecreet*, was een ander imperatief gebeuren voor de verdere ontwikkeling van de stedelijke musea. Het museumdecreet expliciteerde de visie van de Vlaamse overheid op de aard en de functie van musea in de maatschappij van vandaag. Het betekende een belangrijke stap voor de professionalisering van de erfgoedsector in Vlaanderen. Het legde de voorwaarden vast waaraan een instelling moest voldoen om door de Vlaamse overheid als museum te worden erkend (de vier basisfuncties van de museumwerking beoefenen: verzamelen, bewaren, wetenschappelijk onderzoeken en bij het publiek bekend maken van een collectie) en bepaalde de criteria voor de indeling in niveaus van de instellingen die als museum werden erkend (culturele verantwoordelijkheid, inhoud en doelstelling, wetenschappelijk en logistiek apparaat, kwaliteit en uitstraling van de werking, geografische invloedssfeer). Er werden drie niveaus onderscheiden: het basisniveau, het regionale niveau en het landelijke niveau. Op grond van de erkenning als museum en het niveau waarbij ze werd ingedeeld, kon een instelling structurele subsidies krijgen en projecten opzetten die eveneens werden gesubsidieerd. Niet alleen instellingen an sich konden als museum worden erkend en gesubsidieerd, maar ook samenwerkingsverbanden tussen instellingen. Structurele samenwerkingsverbanden werden voor de erkenning beschouwd als één museum en moesten dus aan dezelfde voorwaarden voldoen om voor subsidiëring in aanmerking te komen. Belangrijk is, dat het decreet zeer expliciet voortbouwde op de door ICOM gehanteerde normen en criteria voor musea.

Vanaf 1 september 1998 konden musea een erkenningsaanvraag indienen. Ze kozen zelf op welk niveau ze erkenning en subsidie wilden. Bij de erkenningsaanvraag moest een beleidsnota worden gevoegd, met daarin een beschrijving van “de algemene en specifieke doelstellingen van het museum, de wijze waarop ze in de uitoefening van de basisfuncties van de museumwerking worden gerealiseerd en de wijze waarop het management van het museum wordt waargenomen. Voor elk van deze elementen wordt de actuele stand van zaken gegeven samen met een kritische analyse, een activiteitenprogramma voor het eerstvolgende jaar en een meerjarigenplan voor vijf jaar met aanduiding van de prioriteiten.” De beleidsnota zou om de vijf jaar worden vernieuwd.

Het stedelijk beleid besliste dat ieder museum een aanvraag zou indienen om een erkenning in de wacht te slepen. Het Museum Plantin-Moretus, het Etnografisch Museum en het Middelheimmuseum dienden met goed gevolg een aanvraag in op landelijk niveau. Het Rubenshuis (met het Rubenianum als “vakbibliotheek”), het Museum Mayer van den Bergh en het Museum Smidt van Gelder richtten het samenwerkingsverband Kunstmusea op en werden als zodanig eveneens erkend op landelijk niveau. Het AMVC viel voor het museumdecreet uit de boot, maar slaagde er enkele jaren later in om onder het archiefdecreet als archief te worden erkend en gesubsidieerd.

De erkenning bracht voor een museum een nieuwe dynamiek met zich mee. Niet alleen leverde ze belangrijke financiële middelen op, ze leidde vooral tot een planmatiger aanpak van de werking. Het plannen van projecten en acties, zowel op korte als op langere termijn, was niet altijd de sterkste kant geweest van de instellingen. Nu moest er worden gepland, zowel voor een termijn van vijf jaar als op jaarlijkse basis. Er moest ook worden gerapporteerd: de Vlaamse overheid stelde werkingsmiddelen ter beschikking voor de realisatie van een beleids- en een jaaractieplan, en wenste achteraf te worden geïnformeerd over de besteding van die middelen.

Naast structurele subsidiëring van instellingen op basis van de erkenning, konden tevens projecten worden gesubsidieerd. Dit stimuleerde projectwerking, ook al bracht het plannen, opvolgen en rapporteren een aanzienlijke werklast met zich mee.

Met het museumdecreet kwam een trein van Vlaamse wet- en regelgeving op gang. In 2000 volgden de erfgoedconvenants (waarover zo dadelijk meer), die een professionalisering van de niet-museale erfgoedsector beoogden. Het *archiefdecreet* (2002) had tot doel “de archiefwerking te stimuleren in al haar aspecten, het publieke draagvlak voor het culturele erfgoed te verhogen om de bewaring en de ontsluiting van dit culturele erfgoed te realiseren, en de gemeenschapsvormende mogelijkheden ervan te benutten.” Het werkte een subsidiëringstelsel uit voor de privaatrechtelijke archief- en documentatiecentra, de projectmatige archiefwerking en het steunpunt voor de archiefwerking. In 2004 kwam het *erfgoeddecreet*, dat (grosso modo) het museumdecreet en de erfgoedconvenantregeling in zich verenigde. De principes wat betreft erkenning, indeling en subsidiëring van het museumdecreet werden erin gecontinueerd.

Het museumdecreet expliciteerde de visie van de Vlaamse overheid op de aard en de functie van musea in de maatschappij van vandaag. Het betekende een belangrijke stap voor de professionalisering van de erfgoedsector in Vlaanderen.

In 2008 volgde *het decreet houdende de ontwikkeling, de organisatie en de subsidiëring van het Vlaams cultureel-erfgoedbeleid*, kortweg het *cultureel-erfgoeddecreet*.

Het “bevat de regels op basis waarvan de Vlaamse Gemeenschap het cultureel-erfgoedveld in Vlaanderen ondersteunt en subsidieert. Het ondersteunen en subsidiëren van cultureel-erfgoedorganisaties vormt samen met het beschermen van cultureel erfgoed de twee belangrijke pijlers van het cultureel-erfgoedbeleid.”

Het cultureel-erfgoeddecreet bestrijkt het terrein van het roerend en immaterieel erfgoed: het “gaat dus over erfgoed in musea, archiefinstellingen, erfgoedbibliotheken, over heemkundige kringen en andere verenigingen die zich bezig houden met roerend en immaterieel erfgoed, over archieven, kunst- en gebruiksvoorwerpen, over verhalen, rituelen, processies, tradities, gebruiken...” Het onroerend-erfgoedbeleid - dus het beleid naar monumenten, landschappen en archeologische sites – blijft erbuiten: dat wordt geregeld via andere decreten.

Met het cultureel-erfgoeddecreet werden alle vorige decreten en convenants op het vlak van, roerend en immaterieel erfgoed onder één noemer gebracht, zodat een belangrijke stap werd gezet in de “richting van een geïntegreerd en integraal cultureel-erfgoedbeleid” en van een “complementair cultureel-erfgoedbeleid”. Dit wil zeggen dat men het beleid rond cultureel erfgoed afstemt op andere beleidsdomeinen (jeugdbeleid, seniorenbeleid, toeristisch beleid, onderwijs...) en “dat er zowel aandacht gaat naar de zorg voor het cultureel erfgoed en dus naar behoud en beheer, de depots, inventarisatie... maar ook dat er voldoende aandacht is voor publiekswerking, onderzoek, educatie...” Verder betekent dit dat men het beleid van de verschillende bestuursniveaus (gemeenten, provincies, de Vlaamse Gemeenschap, tot en met België en de Europese Unie) maximaal op elkaar wil afstemmen.

De erfgoedcel

In 2000 introduceerde de Vlaamse overheid het principe van de *erfgoedconvenant*. De convenant was een overeenkomst tussen de Vlaamse Gemeenschap en een gemeentelijke overheid, waarbij de gemeente middelen ter beschikking kreeg om lokaal cultureel erfgoed dat niet door een professionele instelling of organisatie wordt bewaard, duurzaam te beheren. In een eerste (experimentele) fase sloot de Vlaamse Gemeenschap erfgoedconvenants met de steden Antwerpen, Gent en Brugge. In uitvoering van de convenants richtten de steden de eerste drie erfgoedcellen op. Erfgoedcellen zouden in principe zelf geen erfgoed beheren, maar zorgen voor het beheer van het lokale cultureel erfgoed dat zich niet in de musea, archieven en bewaarbibliotheken bevindt maar wordt bewaard door niet-professionele personen en organisaties – particuliere verzamelaars, heemkundige kringen, gilden, toneelverenigingen, fanfares, religieuze groeperingen, enzovoort. De erfgoedcellen hadden de opdracht het lokale erfgoed in kaart te brengen, de erfgoedbewaarders te ondersteunen en zelf initiatieven te nemen voor een beter beheer en ontsluiting van dit erfgoed.

In Antwerpen werd beslist de erfgoedcel maximaal in te bedden in de schoot van de musea, eerst als autonome dienst, vervolgens onder Publieksbeleid en nog later binnen het Museum aan de Stroom. Aanvankelijk bestond de erfgoedcel uit twee erfgoedcoördinatoren (Frank Herman en Vera de Boeck), twee erfgoedconsulenten die specifiek werkten op literair erfgoed en vanuit het AMVC opereerden, en administratieve ondersteuning. Later kwamen er nog extra erfgoedconsulenten bij. De Erfgoedcel had zijn hoofdkwartier in het Brouwershuis en verhuisde nadien naar het MAS. In de eerste convenantperiode werd vooral projectmatig gewerkt (projecten als *Wie zoet is krijgt lekkers*, *Weg maar niet vergeten- de Polderdorpen*) en werd sterk gefocust op erfgoedcommunicatie, met als jaarlijks terugkerend evenement de organisatie van de Erfgoeddag. Veel aandacht ging van bij aanvang ook naar de ondersteuning van de erfgoedbewaarders in de districten.

Coördinatie Musea en de vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen

De twee museumgroepen – historische en kunsthistorische – werden in 1998 samengevoegd tot één groep. Het AMVC werd uit van de Stadsbibliotheek, waarmee het al sinds 1933 administratief samenhang, losgemaakt en bij de musea gevoegd. Ook de vzw Concerten Oude Muziek maakte in het begin deel uit van de één-gemaakte musea; later kregen ze een plek bij de cultuurcentra onder één diensthoofd, de coördinator-doctor musea die ondersteuning kreeg van een centrale stafdienst, de Coördinatie Musea. Net als de stafdienst op het niveau van de bedrijfseenheid Sport en Cultuur, centraliseerde de Coördinatie Musea op afdelingsniveau patrimoniumbeheer, personeelszaken en financieel beheer.

De functie van coördinator-doctor was nieuw en moest vacant worden verklaard. In afwachting van de invulling van de vacature, werd ze waargenomen door Francine de Nave, voorheen hoofdconservator van de Historische Musea en conservator van het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet.

Op het vlak van personeelsmaterie en patrimoniumbeheer had de Coördinatie Musea weinig armslag en was de opdracht vooral de beleidsbeslissingen te implementeren die op stedelijk niveau of binnen de bedrijfseenheid waren genomen. In de financiële sfeer lag het anders. De musea worstelden allang met het rigide karakter van de gemeentefinanciën, dat snel en flexibel werken onder tijdsdruk bemoeilijkte, zo niet onmogelijk maakte. Dus werd de vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen opgericht, waaraan ook de financiële werking van de infowinkels in de districten was toevertrouwd. De statuten van de vzw werden op 10 november 1999 door het college goedgekeurd. Wat betreft de musea, was het doel van de vzw “de bevordering van het financieel beheer van de stedelijke musea en de afdeling publiekswerking van de musea in Antwerpen door:

- een flexibel en efficiënt financieel beheer uit te werken, toe te passen en te controleren met het oog op de verwezenlijking van de doelstellingen van de stedelijke musea en de afdeling publiekswerking op het vlak van collectievorming, beheer en behoud, wetenschappelijk onderzoek en publiekswerking conform de bepalingen van het museumdecreet;
- in aanvulling van de stedelijke betoelaging, het helpen verwerven van bijkomende middelen o.m. betoelagingen, sponsorgelden, verkoop van publicaties, merchandising, giften en andere om de gestelde doeleinden te bereiken;
- in het bijzonder de promotie van de stedelijke musea in binnen- en buitenland te bevorderen.”

Bij de oprichting werd Eric Antonis voorzitter van de raad van bestuur, secretaris-penningmeester zou de nog aan te stellen coördinator-doctor worden. Leden waren de stadsontvanger, de bestuursdirecteurs van de bedrijfseenheden waaronder de musea respectievelijk de infowinkels sorteerden en hun respectieve verantwoordelijke schepenen. De algemene vergadering van de vzw was samengesteld uit de raad van bestuur plus de verantwoordelijken van de verschillende musea: Francine de Nave (Museum Plantin-Moretus/Stedelijk Prentenkabinet), Hans Nieuwdorp (Museum Mayer van den Bergh), Nora de Poorter (Rubenshuis/Rubanium), Clara Vanderhenst (Museum Smidt van Gelder), Leen van Dijk (Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven), Menno Meewis (Middelheimmuseum), Jan Van Alphen (Etnografisch Museum), Rita Jalon (Nationaal Scheepvaartmuseum), Patricia Vansummeren (Volkskundemuseum), Iris Kockelbergh (Publiekswerking). Voor de infowinkels zat Dirk Van Overbeke in de algemene vergadering.

De stad zou de vzw jaarlijks een structurele werkingstoelage en een toelage voor kunst aankopen en restauratiewerkzaamheden verstrekken. Deze werkingstoelage (uit de gewone begroting van de stad) bedroeg aanvankelijk minimum 80.000.000 BEF, jaarlijks aan te passen volgens de gezondheidsindex van de consumptieprijzen. De investeringstoelage (buitengewone begroting) werd vastgelegd op 30.000.000 BEF. De precaire financiële toestand van de stad was ook voor de vzw niet zonder gevolgen: in 2000 bedroeg de totale stadstoelage nog 2.726.680,04 EUR, in de loop van het werkingsjaar 2002 werd ze teruggebracht tot een totaal van 2.417.200 EUR.

Ook subsidies werden door de vzw beheerd. Daarnaast werd overeengekomen dat de vzw zelf kon beschikken over de inkomsten die de musea genereerden uit ticket- en voucherkoop, verkoop van artikelen in de museumwinkels, zaalverhuur, fotokopieën, foto's, drukdemonstraties, enz.

De stedelijke reorganisatie, Kelchtermans, het museumdecreet en de oprichting van de vzw dateren uit dezelfde tijd. In hun samenhang hadden ze aanzienlijke repercussies op de werking van de musea. Waar museumverantwoordelijken zich tevoren veel meer hadden kunnen concentreren op hun inhoudelijke werking, kregen ze nu een managersrol. Veel meer dan voorheen moesten ze grondig nadenken over de functies binnen hun organisatie en de vertaling daarvan op personeelsvlak. Het resultaat van die vertaalslag was het personeelsbehoefteplan. De werking moest lang vooraf worden gepland en gebudgetteerd, de besteding

De musea worstelden allang met het rigide karakter van de gemeentefinanciën, dat snel en flexibel werken onder tijdsdruk bemoeilijkte, zo niet onmogelijk maakte.

van de middelen achteraf gerapporteerd. Er zaten ook breuklijnen en spanningen in de nieuwe situatie. Het decreet stelde eisen, ook op het vlak van de personeelsformatie van een museum. Zo moest een museum dat erkend was en gesubsidieerd werd op landelijk niveau, een staf hebben van vijf medewerkers met een hoger diploma. Die waren zelden voorhanden en aanwervingen waren gezien de budgettaire situatie van de stad niet aan de orde. Alleen met interne verschuivingen tussen de musea en diensten onderling kon men aan de voorwaarden beantwoorden. Het resultaat van dergelijke mutaties was, dat weliswaar aan de eisen van het decreet werd voldaan, maar dat er altijd wel een onderdeel was dat mensen had moeten afstaan en zich daardoor in de kou gezet voelde. Bovendien werden nu en dan medewerkers op grond van hun diploma als stafleden meegeteld, terwijl ze in feite een lagere (en dus minder betaalde) administratieve graad hadden. Dit creëerde bij de betrokkenen verwachtingen, die door de krachtlijnen en door de stedelijke financiën werden ondergraven.

Ook in het geval van gesubsidieerde projectwerking leidde het simultane bestaan van het decreet, de krachtlijnen en de stadsschuld vaak tot een pijnlijke spreidstand. Erkende musea werden niet alleen structureel gesubsidieerd, ze konden ook subsidies krijgen voor projecten. De reguliere personeelsformatie van de instellingen was niet voorzien op de uitvoering van extra projecten. Om projecten waarvoor men subsidie aanvraag gerealiseerd te krijgen, was dus vaak een extra tijdelijk personeelskader nodig. Dat moest worden aangevraagd met een gemotiveerd beperkt personeelsbehoefteplan, dat op alle verantwoordelijke niveaus (college, gemeenteraad, gouverneur, ministerie) moest zijn goedgekeurd vooraleer tot openverklaring, selectie en aanwerving kon worden overgegaan – dit alles met respect voor de zeer strikte procedures die de krachtlijnen oplegden. In de praktijk kwam het er vaak op neer, dat de termijn waarover een gesubsidieerd project liep grotendeels verstreken was op het moment dat het extra personeel kon worden aangeworven. Dit werkte contraproductief en veroorzaakte frustratie.

De musea zochten een uitweg. Een mogelijkheid was, extra personeel aan te werven via een vzw. Op die manier hadden in het verleden Stadsbibliotheek en AMVC projectmedewerkers tewerkgesteld. De vzw van de musea was er voor de financiële werking. Een andere mogelijkheid bood Antwerpen Open, maar ideaal was dat niet. De zoektocht naar een manier om flexibel personeel te kunnen inzetten was lange tijd een heet hangijzer voor de personeelsverantwoordelijke van de musea. Het bedrijf Personeelsmanagement van de stad keerde zich aanvankelijk tegen de

idee dat de vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen zelf personeel zou tewerkstellen, omdat de beheersovereenkomst daar niet over repte. Stilaan werd het verzet echter opgegeven en begon de vzw aan te werven, eerst voor gesubsidieerde projecten, later ook voor reguliere taken.

Begin 2000 werd Anne de Hingh coördinator-doctor van de musea. Ze was een Nederlandse archeologe, die in 2000 promoveerde aan de universiteit van Leiden (*Food production and food procurement in the Bronze Age and Early Iron Age (2000-500 BC). The organisation of a diversified and intensified agrarian system in the Meuse-Demer-Scheldt region (The Netherlands and Belgium) and the region of the river Moselle (Luxemburg and France)*). Met haar woei kortstondig een enigszins anarchistische bries door de organisatie. Ze had weinig voeling met de stedelijke hiërarchie of ambtelijke procedures en stak dit niet onder stoelen of banken, wat haar zowel fans als tegenstanders opleverde. Haar horizontalistische visie op de organisatie reflecteert zich in de wijze waarop ze het organogram van de stedelijke musea concipieerde. De grote entiteiten werden ontmanteld en alle musea en diensten stonden, als grotendeels autonome units, op voet van gelijkheid naast elkaar: Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet, Rubenshuis, Fotodienst, Publiekswerking... Coördinatie Musea had niet zozeer een sturende als wel een faciliterende en regisserende rol. Er moest ook maximaal worden samengewerkt met externe partners: de provinciale musea, de Vlaamse Museumvereniging, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten... Het bleef niet bij intentieverklaringen maar resulteerde ook in concrete projecten, zoals het *Suppoostenboek*. Een communicatietraject omvatte onder meer de uitgave van het personeelsblad *Amagazine* (stopgezet in 2010). De Nederlandse expert op het vlak van museumbeveiliging Ton Cremers mocht een veiligheidsaudit uitvoeren. Anne de Hingh gaf al in de zomer van 2002 haar ontslag. Ze werd in afwachting van een opvolger vervangen door Clement Caremans, die ze begin 2001 uit het AMVC had laten overkomen om verantwoordelijke voor personeel en organisatie te worden.

In januari 2003 startte Steven Thielemans als algemeen directeur. Thielemans had de Gentse erfgoedcel aangestuurd en was net als zijn voorganger archeoloog. Zijn eerste focus lag bij de financiële werking van de vzw. Toen hij enkele maanden in dienst was, brak bovendien de Visa-crisis uit, wat het accent op financiën, en meer in het bijzonder op procedures en hun correcte naleving, alleen maar versterkte.

Publiekswerking

Behalve de Coördinatie Musea en de stafdienst, kregen binnen de éénge-worden groep stedelijke musea nog twee andere diensten met een over-koepelende ondersteunende opdracht een plek.

Bij de reorganisatie van 1998 werd de Afdeling Culturele Promotie en Internationale Culturele Betrekkingen (tot 1992 Educatieve Dienst) opge-splitst in een Coördinatie Cultuur en Communicatie (CCC) en een afdeling Publiekswerking. De CCC was een afdeling van de bedrijfseenheid Sport en Cultuur en werd aangestuurd door de cultuurbeleidscoördinator.

Publiekswerking werd een dienst binnen de afdeling Musea. Aan het hoofd kwam Iris Kockelbergh, die tevoren wetenschappelijk medewerker in de Kunsthistorische Musea was geweest.

Aan Publiekswerking werd spoedig ook een cel Communicatie toegevoegd, die aanvankelijk werd toevertrouwd aan Lisbeth Wouters. Wouters kwam over van de Coördinatie Cultuur en Communicatie toen cultuurbeleids-coördinator Luc Vanackere werd aangesteld en had al een lange loopbaan binnen de cultuurcentra van de stad achter de rug.

De dienst Publiekswerking nam een meervoudige rol op zich: de publieks-werking in de stedelijke musea stimuleren en professionaliseren, instru-menten introduceren om de kwaliteit van de publiekswerking te verho-gen, de samenwerking tussen de musea stimuleren, overleg tot stand brengen op het vlak van publiekswerking tussen de stedelijke musea onderling en, breder, ook het overleg stimuleren tussen de musea in Antwerpen die van verschillende overheden afhangen.

Publiekswerking zette de didactische opdracht van de vroegere Educatieve Dienst verder, maar richtte zich niet langer alleen (of vooral) op scholen. De maatschappelijke context was ingrijpend veranderd en de evoluties grepen steeds sneller en op bredere schaal om zich heen. De Antwerpse bevolking werd steeds diverser. Oude tradities, waarden en normen, die in feite al vanaf de jaren 1960 waren beginnen afbrokkelen, boetten steeds meer in aan belang. Musea moesten aansluiting zoeken bij de nieuwe sociaal-culturele realiteit. Inclusiviteit werd een sleutelbegrip. Er werden initiatieven ontwikkeld die ook andere dan de klassieke doelgroepen naar de musea moesten toeleiden om zo hun cultuurparticipatie te verhogen: kinderen, jongeren, senioren, allochtonen, mensen met een handicap, mensen in armoede.... Participatie en dialoog werden belangrijk: publieks-werking vertrok in de nieuwe benadering niet meer vanuit de idee dat het museum bepaalde welke inhouden belangrijk waren en op welke manier

ze moesten, worden overgedragen; men vertrok van het publiek en zijn concrete situatie, en entte daarop het aanbod. Publieksonderzoek via enquêtes was een belangrijke *tool* om te ontdekken wat bij de verschil-lende bezoekers(groepen) leefde. Promotieactiviteiten zoals de op gezin-nen gerichte Pandoeradag, de zeer breed gedachte Cultuurmarkt, het Erfgoedweekend, de Nacht van de musea werden door Publiekswerking georganiseerd of ondersteund. Daarbij werd vaak intensief samengewerkt met zowel stedelijke als niet-stedelijke partners: de provinciale musea, het MuHKA (later M HKA), het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, het Rockxhuis, Antwerpen Open.

Publiekswerking coördineerde voorts de realisatie van de museumweb-sites en van een portaalsite, ontwikkelde merchandising en verzorgde museumfolders, promotiefolders en bezoekersgidsen.

Net als zijn voorlopers was de dienst Publiekswerking gehuisvest in het Hessenhuis.

Musea moesten
aansluiting
zoeken bij de
nieuwe sociaal-
culturele realiteit.

Behoud en Beheer

In januari 2000 werd van start gegaan met een overkoepelende werking op het vlak van behoud en beheer binnen de stedelijke musea. In eerste instantie werd de werking van de diverse restauratieateliers, gehuisvest in verschillende musea, onder één nieuwe dienst samengevoegd: het schilderijenrestauratieatelier, het papierrestauratieatelier, de textielrestauratrice en de scheepsrestaurateurs. Zeer snel kon ook een houtrestauratieatelier worden opgestart. Vervolgens werden het centraal depot, de stedelijke boekbinderij en het decoratelier onder Behoud en Beheer geplaatst. De leiding over de nieuwe entiteit kreeg Elsje Janssen, die tot december 2010 de drijvende kracht was.

Behoud en Beheer verenigde onder één vlag een aantal diensten of subdiensten van zeer verschillende origine.

De Stedelijke Boekbinderij (tien personeelsleden) was bij de opsplitsing van de Stedelijke Bibliotheken in 1980 een onderdeel van de Centrale Openbare Bibliotheek geworden. In 2000 werd ze naar de musea overgeheveld, maar de werking van de dienst bleef in een overgangsfase (twee jaar) vrijwel ongewijzigd: binnen deze periode zou de boekbinderij zowel voor de musea als voor de andere stedelijke diensten blijven werken. De opdracht zou in die overgangstijd worden geherdefinieerd en het personeel stapsgewijs bijgeschoold in de richting van preventieve papierconservatie. In 2002 verkocht de stad het gebouw van de Centrale Openbare Bibliotheek aan de Lange Nieuwstraat, waarin de boekbinderij was ondergebracht. Een alternatieve vestigingsplaats was niet onmiddellijk voorhanden: de Coördinatie Musea kreeg de opdracht er één te zoeken. Tijdelijk kon de dienst worden ondergebracht in het AMVC, dat wegens verbouwingswerken als museum gesloten was en waarvan de grotendeels leegstaande museumzalen qua stabiliteit in aanmerking kwamen voor de plaatsing van het zware materieel. Vervolgens werd een ruimte in het Luchtbalcomplex in gebruik genomen.

Het centraal depot op Luchtbal was in gebruik genomen in 1999 nadat de stad had beslist het magazijn Godfried, waar tot dan de reserves van de musea in vaak lamentabele condities werden bewaard, ter beschikking te stellen van Dries van Noten. Kort na de verhuis van de collecties naar lokalen in de vroegere kazerne op Luchtbal, werd van start gegaan met een Wep-plusproject voor het uitpakken, herschikken, controleren, afstoffen en registreren van de voorwerpen die uit de Godfried kwamen. Voor het fotograferen, stofzuigen, inventariseren en tijdelijk vlak opbergen van vlaggen en het uitpakken van schilderijen, verwijderen van schadelijke kleefetiketten, opstellen van conditierapporten en gerangschikt ophangen van de schilderijen, werd gebruik gemaakt van studenten restauratieconservatie van de Hogeschool Antwerpen.

De Antwerpse musea worstelden al jaren met een ernstige depotproblematiek. In de verschillende musea waren er wel depots, maar die boden vaak verre van ideale condities voor de bewaring van collecties. Bovendien zouden de collecties van de drie MAS-musea Steen, Volkskundemuseum en Vleeshuis vanuit hun respectieve depots moeten worden overgebracht naar een nieuwe locatie. Elsje Janssen pleitte voor uitbreiding van de depotruimte in het Luchtbalcomplex.

Aan Behoud en Beheer werd ook het decoratelier van de vroegere stedelijke schouwburgen toegevoegd. Toen de KNS werd omgevormd tot de instelling van openbaar nut Het Toneelhuis en het KJT tot Het Paleis, werden een aantal subdiensten niet mee overgenomen door de nieuwe entiteiten. Eén daarvan was het decoratelier: twee decorbouwers en een lichtspecialist. Zij zouden voortaan voor de musea werken en voor tentoonstellingen het timmer- en schilderwerk en de belichting verzorgen. Daarnaast werden ze ook ingezet voor specifiek maatwerk en creatie van meubilair, bijvoorbeeld bij de inrichting van publieksbalies e.d. Het atelier kampte zeer lang met behuizingsproblemen. Het was gevestigd in een bijgebouw van het Steen en in een aanpalend afgesloten stuk hangar. Deze locatie was allesbehalve geschikt en op het vlak van arbeidscomfort zelfs problematisch, maar een betere werkplek was lange tijd niet voorhanden. Uiteindelijk bood het Luchtbalcomplex een gedeeltelijke uitweg.

De Antwerpse musea worstelden al jaren met een ernstige depotproblematiek. In de verschillende musea waren er wel depots, maar die boden vaak verre van ideale condities voor de bewaring van collecties.

Een nieuwheid was het technisch- en transportteam, dat voortaan zou instaan voor het transport van kunstwerken en objecten en hun ophanging en opstelling in tentoonstellingen. In een tijd waarin de museale normen steeds strenger werden, was het belangrijk permanent over een stel experts op het vlak van *object handling* te kunnen beschikken, zonder daarvoor telkens een beroep te moeten doen op een (dure) gespecialiseerde externe firma.

Zeer belangrijk voor de werking van Behoud en Beheer in de musea, was ook de opvolging van de situatie waarin de objecten zich bevinden in de musea. Daartoe werd in elk museum een contactpersoon Behoud en Beheer aangesteld.

In 2003 nam de Coördinatie Musea zijn intrek in het Hessenhuis, samen met de dienst Behoud en Beheer en de dienst Publiekswerking (die al in het Hessenhuis zat). Op deze manier waren de drie centrale diensten van de musea stad Antwerpen voortaan op één adres gehuisvest.

Veiligheid: de wet Tobback

In 2000 werden de musea geconfronteerd met de “wet Tobback”. De *wet van 10 april 1990 op de bewakingsondernemingen, de beveiligingsondernemingen en de interne bewakingsdiensten, gewijzigd door de wet van 18 juli 1997, de wet van 9 juni 1999 en de wet van 10 juni 2001*, stelt musea verplicht de suppoosten onder te brengen in een *interne bewakingsdienst*. De oorspronkelijke “wet Tobback” van 1990 gold niet voor museumsuppoosten: die was er gekomen om de onoorbare praktijken die zich in de bewakingssector voordeden aan banden te leggen. Daarbij lag de focus vooral op portiers (“buitenwippers”) en dacht niemand aan museumsuppoosten. Het was pas met de aanpassing in 1999 dat ook suppoosten tot het toepassingsgebied gingen behoren (iedere vorm van personencontrole). Lange tijd bleef onzekerheid bestaan rond de verplichting voor toezichthoudend personeel in musea om aan de vereisten van de bewakingswet te voldoen. De stad Gent aarzelde bijvoorbeeld zeer lang vooraleer ze haar museumsuppoosten in een interne bewakingsdienst onderbracht. De musea stad Antwerpen oordeelden echter onmiddellijk dat ze niet het risico konden lopen onwettig te werken en Anne de Hingh gaf in 2000 de opdracht de installatie van een interne bewakingsdienst (IB) voor te bereiden.

Daartoe moest een erkenningsdossier ingediend worden bij het Ministerie van Binnenlandse Zaken, Algemene Rijkspolitie. Pas na goedkeuring van dit dossier door de minister, kan een IB gewettigd aan bewaking te doen. In het voorjaar van 2002 was het erkenningsdossier klaar. Een groep van 15 vrijwilligers had voorafgaandelijk de verplichte opleidingen voor bewakingsagent gevolgd; de ploegbazen hadden hun getuigschrift van security manager gehaald. Dit team werd begin 2003 door minister van Binnenlandse Zaken Duquesne als interne bewakingsdienst erkend. In de loop van de erop volgende jaren werd via selecties de interne bewakingsdienst verder uitgebouwd. Hierbij werd de functie van suppoost opgetrokken van het Kelchtermans-niveau E naar D. Dit haalde bekwame suppoosten met ambitie maar zonder diploma's uit de *cul-de-sac* van het E-niveau en stelde hen in staat deel te nemen aan examens en door te groeien binnen de organisatie. Hoewel de door de federale overheid verplichte opleiding maar weinig te maken had met de praktijk van de museumbewaker, zag de Coördinatie Musea de wet Tobback toch vooral als een opportuniteit om het suppoostenteam te professionaliseren. Samen met de Vlaamse Museumvereniging ijverde ze voor een aangepaste opleiding voor bewakers in de erfgoedsector, met meer aandacht voor het specifieke

van de museumpraktijk. Met succes, want op 21 december 2006 werd een Koninklijk Besluit uitgevaardigd “betreffende de vereisten inzake beroepsopleiding en –ervaring, de vereisten inzake psychotechnisch onderzoek voor het uitoefenen van een leidinggevende of uitvoerende functie in een bewakingsonderneming of interne bewakingsdienst...” Daarin wordt de *bewakingsagent-erfgoedbewaker* geïntroduceerd, het specifieke profiel van de bewaker in museale context. Een ander initiatief om de professionaliteit van de suppoostenfunctie te verhogen, was het losbladige *Suppoostenboek* (2003).

Letterenhuis

Toen het AMVC bij de musea werd gevoegd, hield dat zowel kansen als bedreigingen in. Het had decennia in de schaduw gestaan van de bibliotheken, waarbij het weliswaar inhoudelijk nauw aansloot maar waar het qua werking duidelijk van afweek. Werd het bij de musea het vijfde wiel aan de wagen, of bood de nieuwe context opportuniteiten? Het AMVC worstelde allang met zijn identiteit – archief of museum of beide? literatuur of breder? – en had al in 1999-2000 onderzoek laten uitvoeren naar mogelijkheden voor de toekomstige werking, met daaraan verbonden een duidelijker profiel en een nieuwe naam. In 2002 was de kogel door de kerk. De instelling koos resoluut voor een nieuw en duidelijk profiel als *literair* archief en museum (met een nieuwe naam AMVC-Letterenhuis, of kort Letterenhuis, in de plaats van Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven). Het zette in 2004 opnieuw de deuren open voor het publiek, na een sluiting van het museumgedeelte van enkele jaren wegens infrastructuurwerken, met een (zo *schwärmde* de pers) *sexy* nieuwe permanente opstelling, die het stof van het verleden moest wegblazen. Het lanceerde in 2002 ook *Zuurvrij*, een halfjaarlijks berichtenblad, dat informeert over de aanwinsten, over de dagelijkse werking van het AMVC-Letterenhuis en over het wetenschappelijk onderzoek.

Een belangrijke gebeurtenis voor het Letterenhuis was de uitvaardiging van het Archiefdecreet op 19 juli 2002. Dat voorzag in de mogelijkheid om privaatrechtelijke archieven te erkennen en te subsidiëren op basis van het specifieke karakter van hun verzamelgebied. Het decreet onderscheidde drie categorieën: archief- en documentatiecentra die verzamelen op basis van maatschappelijk-filosofische ideeëngoed, zij die dat doen op basis van culturele thema’s en Nederlandstalige archieven in Brussel. Hoewel het een openbare instelling was, diende het Letterenhuis toch een aanvraag dossier in om te worden erkend als thema-archief voor het literair erfgoed. De commissie oordeelde dat “het AMVC-Letterenhuis inderdaad de Vlaamse (voor)trekker kan zijn wat het thema ‘literatuur’ betreft: de collectie is indrukwekkend, de actieradius is de grootste in de sector en onderging een duidelijke evolutie van ‘lokaal’ naar ‘Vlaams’, de huidige positionering is sterk, er wordt intern gereorganiseerd en het streven naar een groter maatschappelijk draagvlak en een grotere publieksgerichtheid is lovenswaardig.” Met de middelen die het Letterenhuis kreeg, kon het een uitbreiding van het personeelskader met enkele archiefmedewerkers realiseren, die oude waarden als Marc Somers, Johan Vanhecke en Diane ’s Heeren kwamen versterken. In 2007 werd de erkenning voor de

“...De collectie is indrukwekkend, de actieradius is de grootste in de sector en onderging een duidelijke evolutie van ‘lokaal’ naar ‘Vlaams’, de huidige positionering is sterk, er wordt intern gereorganiseerd en het streven naar een groter maatschappelijk draagvlak en een grotere publieksgerichtheid is lovenswaardig.”

beleidsperiode 2008-2012 verlengd. Het Letterenhuis treedt (nu in het kader van het Cultureel-erfgoeddecreet, dat het archiefdecreet integreert) sinds 2008 op als expertisecentrum voor het hele Vlaamse literaire erfgoedveld en het ondersteunt de professionalisering van de diverse actoren in dit veld. Voor de optimalisatie van het beheer van de archieven van de verschillende afdelingen – musea, bibliotheken en diensten – van Musea en Erfgoed Antwerpen, tekende het Letterenhuis een archiefplan uit. Om haar vernieuwende beleid ontving Letterenhuisdirecteur Van Dijck een van de CultuurPrijzen Vlaanderen 2009.

In 2005 kwam Antwerpen Boekenstad het Letterenhuis vervoegen. Antwerpen Boekenstad was in 2003 van start gegaan met als opdracht literaire evenementen en projecten te ondersteunen om op die manier bij te dragen tot de uitstraling van Antwerpen als stad van de literatuur en van het boek. Nadat UNESCO in januari 2003 Antwerpen had benoemd tot World Book Capital 2004, organiseerde Antwerpen Boekenstad vanuit Antwerpen Open het internationale programma *ABC2004*. Na afloop van *ABC2004* werd de werking van Antwerpen Boekenstad in die van het Letterenhuis geïntegreerd. Daarmee kreeg dit laatste naast zijn opdracht als erkend archief ook de rol toebedeeld “van een stedelijk literair platform, dat literaire creatie en participatie stimuleert, innoverende literaire projecten opzoekt en de stedelijke instellingen ondersteunt met het boek en/of de letteren als actierrein”. De motor van Antwerpen Boekenstad was van bij het prille begin Michaël Vandebril. Antwerpen Boekenstad organiseert o.a. het Felix Poetry Festival en is betrokken bij de keuze van de Antwerpse stadsdichter.

Musea Antwerpen: mensen en collecties samenbrengen

Een belangrijke bekommernis van de Coördinatie Musea was het intensifiëren van de samenwerking met de musea (of ruimer: met het departement Cultuur) van de provincie. In februari 2004 ondertekenden stad en provincie een intentieverklaring die de principes en de modaliteiten van de samenwerking vastlegde.

De in het bestuursakkoord verwoorde beleidsopties van het college, werden door het management geoperationaliseerd in de operationele planning. Daarin waren, per beleidsdomein, de doelstellingen van de werking vastgelegd. Het mission statement van de stedelijke musea, dat alle doelstellingen onder één noemer vatte, werd *Mensen en collecties samenbrengen*. Als instrument voor de beheerscontrole werd de Balanced Score Card gekozen.

In het kader van de samenwerkingsovereenkomst, onderschreven de Musea provincie Antwerpen het mission statement van hun stedelijke partners. Als Musea Antwerpen zouden ze als tandem opereren op strategisch en op operationeel niveau wat betreft elk van de vier basisfuncties van de museale werking. Concreet wou men alvast een gezamenlijke overlegstructuur uittekenen, een gezamenlijk collectiemobiliteitsplan ontwikkelen en een expertisepplatform behoud en beheer (conservering, restauratie, beveiligings- en rampenplannen, bruikleenbeleid) op poten zetten. De Musea Antwerpen zouden raamovereenkomsten afsluiten met de Hogescholen in de provincie Antwerpen en de Vlaamse Universiteiten, met daarin afspraken over het uitbesteden van onderzoek in de musea, de begeleiding van stages en scripties van studenten enz. Naar het publiek zouden de twee groepen samen naar buiten treden als Musea Antwerpen, wat tot uiting zou komen in de communicatie, in een gezamenlijk beleid op het vlak van (portaal)website, bewegwijzering, openingstijden, toegangsprijzen, doelgroepenbeleid, publieksbegeleiding, publieksonderzoek en museumshops. Verder nog (losweg geciteerd uit de intentieverklaring): gezamenlijke programma's voor kinderen, jongeren, senioren en andere doelgroepen (permanent aanbod), gezamenlijke evenementen (tijdelijk aanbod) en versterkte samenwerking en overleg met de stedelijke en provinciale toeristische diensten...

Het mission statement van de stedelijke musea, dat alle doelstellingen onder één noemer vatte, werd *Mensen en collecties samenbrengen*.

Een ambitieus programma! In de praktijk verliep de samenwerking vlot op sommige vlakken en wat moeizamer op andere. Zo werden gezamenlijke programmafolders, jaarboeken e.d.m. gerealiseerd, en kwam een bijzonder vruchtbare structurele samenwerking tot stand op het vlak van behoud en beheer (expertise-uitwisseling i.v.m. restauraties, samenwerking bij opstellen calamiteitenplannen). Anderzijds liep, bijvoorbeeld, een poging tot ontwikkeling van een gezamenlijk suppoostenuniform met een sisser af.

Behalve met de provincie, werden ook met andere inrichters van erfgoedinstellingen en musea op het Antwerps grondgebied samenwerkingsovereenkomsten afgesloten, zoals met het OCMW van Antwerpen (dat het Museum Maagdenhuis beheert) en met KBC (het Rockoxhuis). Een overeenkomst met de musea van de Vlaamse Gemeenschap (KMSKA en M HKA) kwam tot stand, maar werd nooit ondertekend.

Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed, Collectiebeleid, Publieksbeleid

Met Stad in Beweging, in 1992-1993, had het Antwerpse stadsbestuur al gekozen voor een organisatie die niet terugschrok voor verandering, ook niet wat de eigen structuren betreft. Even leek het erop dat met de conversiebeweging van 1998 een organogram was geïmplementeerd dat enige toekomst had.

Niets bleek echter minder waar. In 2003 liep de eerste mandaattermijn (5 jaar) van de bestuursdirecteurs in het managementcomité af en enkelen onder hen kregen geen nieuw mandaat. Joris Sels van Sport en Cultuur was al net tevoren opgestapt richting kabinet minister Bart Somers. Bovendien was er in het voorjaar van 2003 de zogenaamde Visa-crisis geweest, waarbij zowel politieke mandatarissen als topambtenaren ervan werden beschuldigd publieke gelden te hebben misbruikt voor privé aankopen en dito investeringen. De crisis kostte enkele politici hun mandaat en ook sommige ambtenaren zetten een stap opzij. Patrick Janssens legde in juli 2003 de eed af als burgemeester. Na de pensionering van stadssecretaris Fred Nolf, werd eerst Paul Thewissen en vervolgens Roel Verhaert stadssecretaris. In de nasleep van de Visa-crisis werd het Bureau voor Integriteit opgericht.

Tegelijk trad een nieuw team bestuursdirecteurs aan, onder wie Bruno Verbergt, die Sport en Cultuur ging leiden. Verbergt was in 1995 bij de stad Antwerpen gestart op het kabinet van Eric Antonis en was daarna algemeen coördinator geworden van Antwerpen Open. Samen met de nieuwe stadssecretaris en een grotendeels nieuw managementteam (de nieuwe naam voor het managementcomité), trad ook een strategisch coördinator aan, Roeland Gielen.

Einde 2004 volgde Philip Heylen Eric Antonis op als cultuurschepen.

Met Verhaert en Gielen schakelde de veranderingentrein al heel snel naar een hogere versnelling.

De basisstructuur van de 9 bedrijfseenheden plus een stafdienst werd gewijzigd: bedrijfseenheden werden opgesplitst, andere samengevoegd, afdelingen werden overgeheveld of verzelfstandigd. De bedrijfseenheid Sport en Cultuur werd eerst omgedoopt tot het bedrijf Cultuur, Sport en Recreatie en enige tijd later, na toevoeging van de stedelijke Jeugdinstelling, tot Cultuur, Sport en Jeugd.

Binnen het bedrijf werd de Stadsbibliotheek aan de musea toegevoegd, met als resultaat de afdeling Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed (mei 2004).

Al een jaar eerder hadden de twee overkoepelende diensten van de musea hun naam veranderd.

Publiekswerking was Publieksbeleid geworden, waarbij de nieuwe benaming de verschuiving weergeeft van een veeleer ondersteunende naar een meer coördinerende opdracht op het vlak van publiekswerking en externe communicatie. Behoud en Beheer werd herdoopt tot Collectiebeleid, een coördinerende dienst met een meer uitgebreide opdracht t.a.v. de collecties: niet langer alleen behoudstaken, maar ook collectieregistratie en collectiemobiliteit. Onder collectieregistratie ressorteerden zowel de “klassieke” objectregistratie (in Adlib) als beeldregistratie. Deze laatste opdracht werd toevertrouwd aan de vroegere Fotodienst van de musea, die nu, als de entiteit Collectieregistratie-beeld, de taak had een beeldbank te creëren en te beheren die de objectregistratoren van professioneel fotomaterialen voorziet.

Collectieregistratie en –mobiliteit werden projectmatig aangepakt, omdat op deze terreinen een belangrijke inhaalbeweging moest worden gerealiseerd. Vooral in het licht van de voorbereiding van het Museum aan de Stroom waren beide urgent. Collectieregistratie startte met de collectie van het Volkskundemuseum; collectiemobiliteit focuste op de bijzonder heterogene oudheidkundige collectie in het Vleeshuis, met als doel de objecten tot coherente deelcollecties te hergroeperen in functie van een eventuele transfer naar de stedelijke kunstmusea of opname in de collectie van het MAS. De resultaten van het project Collectieregistratie waren indrukwekkend: meer dan 80% van de registratie werd gerealiseerd.

Collectiebeleid nam ook de verantwoordelijkheid op voor de verzameling van het Stadhuis; Elsje Janssen werd conservator. Toen Janssen einde 2010 Musea en Erfgoed Antwerpen verliet om conservator textiel te worden bij het Amsterdamse Rijksmuseum, volgde Dirk Aerts haar op als directeur Collectiebeleid; Annemie de Vos werd conservator van de stadhuiscollectie.

Panta rhei: procesmodellering en optimalisatieaudits

De door de krachtlijnen Kelchtermans geïntroduceerde verplichting tot het samenstellen van een personeelsformatie op basis van een personeelsbehoefteplan werd gekoppeld aan de methodiek van de *procesmodellering*. In het voorjaar van 2004 startten de bedrijven van de stad met de opmaak van een nieuw personeelsbehoefteplan (het laatste goedgekeurde PBP dateerde van 1997, net vóór de conversie). In juli 2004 besliste het college echter de definitieve opmaak van het PBP uit te stellen. Wat voorlag was onvoldoende onderbouwd: eerst moest er een inventaris komen van alle taken die de stad uitvoert. Die taken werden vervolgens in kaart gebracht volgens de principes van de procesmodellering of *process engineering*. Daarbij gaat men ervan uit dat alle taken deel uitmaken van een groter geheel: een werkproces. Een werkproces wordt op gang gebracht door een prikkel, een startschot; in een openbaar bestuur is dat een vraag van de burger. Het eindresultaat van een werkproces is een product: dat wat de burger heeft gevraagd. Verschillende werkprocessen kennen een gelijkaardige *flow* en kunnen dus als varianten van eenzelfde modelproces worden opgevat. Bij het modelleren van een proces, tekent men niet alleen het verloop uit maar worden ook de elementen gedefinieerd die het verloop en de uitkomst van het proces determineren. Essentieel is de keuze van de volume-parameter, de kritische factor waarvan de variatie het werkvolume en dus het benodigde aantal werknemers (voltijdse equivalenten) bepaalt.

In december 2004 rondten alle bedrijven de eerste versie van hun gemodelleerde primaire processen af. Die hadden verfijning en bijsturing nodig, o.a. omdat de methodiek nog inconsistenties bevatte, omdat de verschillende procesmodelleerders niet altijd op dezelfde manier tewerk waren gegaan en - vooral - omdat het eindresultaat onvoldoende beantwoordde aan de nog altijd actuele besparingsverplichting van de stad. Om één en ander in goede banen te leiden, werd in de zomer van 2005 een serie optimalisatieaudits opgestart. Bij Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed werd onder meer onderzocht hoe in de musea (zonder Letterenhuis en Stadsbibliotheek) capaciteit kon worden vrijgemaakt, zodat het aantal voltijdse equivalenten dat de procesmodellering naar voren had gebracht (in het bijzonder het grote aantal suppoosten), naar omlaag kon. Voorts werd nagegaan of in het licht van het kerntakendebat de Stadsbibliotheek en het Letterenhuis konden worden overgedragen naar de provincie of de Vlaamse Gemeenschap. Tenslotte was er de vraag of het gebouw en de middelen van het Vleeshuis, respectievelijk het Hessenhuis, het Scheepvaartmuseum en het Volkskundemuseum niet efficiënter konden

worden ingezet – lees: kon men de gebouwen verkopen en het personeel elders inschakelen?

De audits werden in maart 2006 aan een collegiale werkgroep gepresenteerd en de aanbevelingen werden gedeeltelijk geïmplementeerd. Die hadden allemaal te maken met de samenvoeging van decentrale teams tot centraal aangestuurde entiteiten. De suppoostenteams van de verschillende musea smolten samen tot één bewakingsdienst, aangestuurd door een coördinator veiligheid die ressorteerde onder de stafdienst van Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed. De administratie en de staf van het Scheepvaartmuseum werden aan het MAS toegevoegd. De decentrale communicatiemedewerkers van de musea werden één centrale cel Communicatie, die bij Publieksbeleid hoorde. In het kader van het gesubsidieerde samenwerkingsverband Kunstmusea, werd gestart met de smelting van alvast de administraties van Rubenshuis en Rubenianum.

De strategische cyclus

Met het bestuursakkoord 2007-2012 van de stad Antwerpen verliet men de Balanced Score Card en werd de *strategische cyclus* geïntroduceerd. “Stadsbreed” werden strategische, nagestreefde en operationele doelstellingen bepaald; voor de realisatie daarvan kregen de bedrijven en afdelingen werkings- en investeringsmiddelen. De operationele doelstellingen werden geconcretiseerd in programma’s en projecten, waarvan de uitvoering nauwgezet wordt opgevolgd.

De Strategische Cel van de stad gaf voor de verschillende doelstellingen de volgende definities:

“Een *strategische doelstelling* vertaalt wat we in deze legislatuur willen bereiken voor burger, bezoeker en bedrijf. De strategische doelstelling heeft een duidelijk maatschappelijk effect (met invloeden buiten onze controle).

Een *nagestreefde doelstelling* is de concrete vertaling van een strategische en tactische doelstelling, met een duidelijk meetbaar maatschappelijk of intern effect en realiseerbaar binnen een beheersbare tijdspanne (concreet: realisatiegraad moet controleerbaar zijn). De nagestreefde doelstelling is klantgericht en vertrekt vanuit wat het stadsbestuur (inclusief dochters) (kunnen) bieden. De focus is stadsbreed.

Een *operationele doelstelling* is de vertaling van een nagestreefde doelstelling. Concrete zaken (projecten, processen, acties, producten, mijlpalen, diensten...) nodig voor de realisatie, zijn hierin opgenomen. Bedrijfseenheden en entiteiten die de operationele doelstellingen gaan realiseren worden benoemd”.

Voor de Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed waren vijf strategische doelstellingen van toepassing.

CS07: Zorg dragen voor de Collectie Antwerpen (in stedelijke en erfgoedinstellingen en daarbuiten)

CS06: Toegankelijk maken van musea en monumenten voor een groot en divers publiek (bewoners en bezoekers)

CS05: Antwerpen houdt van kunst. Kunstenaars maken mee de stad.

SW05: Antwerpen is voor binnen- en buitenland een toeristische aantrekkingspool.

LS15: De stad zorgt ervoor dat kinderen en jongeren meer bezig zijn met cultuur en sport.

Van de eerste drie was Cultuur, Sport en Recreatie de “eigenaar” (vandaar CS), de andere werden getrokken door respectievelijk het bedrijf

Stadsontwikkeling (SW), waar de dienst voor toerisme onder ressorteert, en door Lerende Stad (LS), voorheen Onderwijs, later Actieve Stad.

De werking van de musea van de stad Antwerpen valt vooral onder CS06 en CS07, waarin alle museumfuncties zitten vervat. Een deel van de werking van het Letterenhuis (Boekenstad) en van het Middelheimmuseum (hedendaagse beeldende kunst in de stad) ressorteert onder CS05. De twee andere zijn vooral de bekommernis van de dienst Publieksbeleid en van de publiekswerkers in de verschillende musea.

De introductie van de strategische cyclus als *format* voor de planning, budgettering, uitvoering, opvolging en rapportage van ieder werkproces in de stad, regulier of projectmatig, was een belangrijk gegeven. Hier is een instrument gecreëerd dat het beleid en het management de mogelijkheid biedt te allen tijde over een up to date stand van zaken te beschikken van elk regulier proces of lopend project. In het licht van de openbaarheid van bestuur, betekent dit in principe een enorme winst. Een concreet gevolg is wel dat voor de projectleiders – in de musea niet zelden de directeurs en conservators – de planlast, of de administratieve belasting tout court, is toegenomen. Tel maar even op: een jaarlijks beleidsplan en dito activiteitenverslag voor het Agentschap Erfgoed van de Vlaamse Gemeenschap, een jaarboek dat de stedelijke afdeling Musea en Erfgoed Antwerpen (zoals Musea, Bewaarbibliotheken en Erfgoed sinds 2009 heet) bezorgt aan zowel het beleid als de partners, de aan de strategische cyclus gekoppelde functioneringsplanning, functioneringsopvolging en evaluatie op jaarlijkse basis van alle medewerkers, de dagelijkse opvolging van de administratieve taken van een leidinggevende in het personeelsbeheersysteem Xtremis (al of niet goedkeuren van verlofaanvragen, extra uren, afwijkende aanwezigheden, enz.)... De impact van deze taken op de tijdsbesteding van bijvoorbeeld een leidinggevende die tevens conservator is van een collectie en/of hoofd van een instelling, mag niet worden onderschat. Veel meer dan een inhoudelijk specialist is die een manager geworden. Deze verschuiving in het takenpakket wordt slechts zelden gecompenseerd door aanwervingen van medewerkers die de wetenschappelijke taken kunnen overnemen, en leidt veeleer tot uitbesteding van deze opdrachten aan externen. Ten gevolge van deze verschuiving in workload is anderzijds dan weer een toename van functies op stafdienstniveau vast te stellen. Waar tot en met 2005 de algemene directie en coördinatie in handen was van een tweekoppige directie (Steven Thielemans: algemeen beleid, financieel beleid, strategie - Clement Caremans: personeelsbeleid, patrimonium, operationele planning, veiligheid), ondersteund door een administratie, staan in het Musea en Erfgoed Antwerpen van begin 2012

behalve voornoemden vier operationele verantwoordelijken in voor specifieke beleidsdomeinen: Isabel Van de Velde voor patrimonium, procesmodellering en de strategische cyclus; Hilde Vandenbosch voor personeelsbeleid; Guy Colman voor financieel beleid; Walter Dictus voor veiligheid.

De introductie van de strategische cyclus als *format* voor de planning, budgettering, uitvoering, opvolging en rapportage van ieder werkproces in de stad, regulier of projectmatig, was een belangrijk gegeven.

Klank van de Stad

Nadat het stadsbestuur in 1998 had beslist het geplande stedelijk historisch museum *niet* in het Vleeshuis onder te brengen maar er een nieuw gebouw voor op te trekken – het Museum aan de Stroom – werd het een poos stil rond het voormalige slagerspaleis. De keuze van het stadsbestuur voor de oprichting van het MAS had in ieder geval serieuze implicaties voor het Vleeshuis en zijn inboedel, waarvan een belangrijk deel immers te maken had met het verhaal dat het nieuwe museum zou brengen. Wat zou er met het gebouw gebeuren? Ten tijde van conservator Lambrechts was het museum gefocust op muziek, en gezien de rijke instrumentencollectie was het niet onlogisch deze piste te hernemen. Toen in 1999 musicoloog Karel Moens als nieuwe conservator aantrad, leek de keuze gemaakt. Moens liet er geen gras over groeien: hij tekende een concept voor een museum van het stedelijk muzikleven uit en overtuigde het beleid en de Coördinatie Musea van zijn visie. De heroriëntering van het Vleeshuis tot een muziekmuseum zou, na het Letterenhuis, ook dit laatste stedelijke museum met een vrij onscherp profiel een duidelijker karakter geven.

Vóór het nieuwe museum kon worden ingericht, moesten eerst belangrijke infrastructuurwerken worden uitgevoerd. Ook zouden de collecties oudheidkunde en toegepaste kunsten, die zich nog in het depot bevonden op de etages, moeten worden ondergebracht op andere plekken. Met het oog op de herbestemming van de collecties, namen het Vleeshuis en de Kunstmusea het initiatief tot het gesubsidieerde project Collectiemobiliteit. De vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen stelde met de subsidiegelden twee wetenschappelijke medewerkers te werk, om de bestaande registratie te controleren en te optimaliseren. Achtereenvolgens nam men de verschillende collecties onder handen: edelsmeedwerk, sieraden, wapens, tin... – evenals het archief van het museum. Deze operatie was ook belangrijk met het oog op de realisatie van het Museum aan de Stroom.

Van 1 april tot 24 oktober 2004 liep de tentoonstelling *500 jaar Vleeshuis*. Daarna sloot het museum de deuren voor werken aan de radiatoren, het sanitair en de elektra en de installatie van een nieuwe balie. Deze ingrepen waren essentieel in het licht van de herinrichting. De nieuwe permanente opstelling *Klank van de stad* werd voorbereid in de periode november 2004-zomer 2006. De eigen muziekerelateerde verzamelingen – instrumenten, schilderijen, prenten, boeken, maquettes en gebruiksoBJECTEN – werden aangevuld met bruiklenen uit minstens

twintig andere collecties. Ze vertelden het verhaal van meer dan 600 jaar stedelijk muzikleven, waarbij de focus uiteraard op Antwerpen lag. De presentatie van de objecten en documenten werd aangevuld met innovatieve multimedia, die in de breedte en in de diepte de getoonde stukken van context voorzagen. Om conservator Karel Moens de gelegenheid te geven zich volledig aan de tentoonstelling te kunnen wijden, kwam de administratieve leiding van het museum in handen van Vera Nys, voorheen publiekswerker in het Museum Plantin-Moretus. Het eerste luik van de tentoonstelling, gewijd aan het muzikleven tijdens het Ancien Régime en opgesteld op het gelijkvloers, opende op 1 september 2006. Op 16 maart 2007 was het de beurt aan het tweede luik. Hiervoor werden de kelders van het Vleeshuis benut. Bijzonder aan dit gedeelte, dat de periode van ca. 1800 tot een eind in de 20^{ste} behandelt, zijn een danszaal met dansorgel en dansvloer en twee gereconstrueerde werkplaatsen van instrumentenbouwers: een atelier van een koperblaasinstrumentenbouwer en een klokkengieterij. *Klank van de stad* was een schot in de roos en trok de volgende jaren om en bij de 40.000 bezoekers per jaar.

Het succes van de tentoonstelling kon niet verhinderen dat het Vleeshuis een problematisch museum bleef. Niet zozeer omdat men er niet zo goed in lukte het een logische plek te geven in het organogram – het werd even onder het Museum aan de Stroom geplaatst maar her kreeg daarna zijn autonomie – maar omwille van de depotfunctie en de er deels mee samenhangende stabiliteitsproblematiek.

Ingrepen aan de dakconstructie tijdens de restauratie door Van Mechelen in het begin van de 20^{ste} eeuw en het gebruik van het gebouw – en in het bijzonder van de vlieringen in het dak – als depot, zijn verantwoordelijk voor de problematische stabiliteit. Met daarbovenop een vergevorderde erosie van de bakstenen buitenhuid, niet alleen door de natuurlijke inwerking van wind en regen, maar vooral door het ontbreken van een dakgoot of functionele spuwers, is dit een gebouw dat dringend moet worden aangepakt wil men dit belangrijkste (en quasi enige nog resterende) stuk profane gotiek in Antwerpen redden. Omdat losgekomen stenen een gevaar waren voor passanten in de straat, werden in 2007 opvangbakken aan de muren bevestigd. Dit bleek echter niet de meest effectieve oplossing, en toen zelfs na verhoging van de randen van de bakken nog altijd stenen op straat terecht kwamen, werd besloten een nylonnet tegen de gevel te spannen. In 2009 stelde het bedrijf Patrimoniumonderhoud een externe architect aan die een bestek voor de restauratie opmaakte. Voor de restauratie werd in 2011 een premie aangevraagd. Die restauratie wordt overigens een technisch hoogstandje: onder meer zal de verzakte dakconstructie integraal omhoog worden getild.

Het Museum aan de Stroom 2: *the long and winding road*

Op 14 september 2006 legden minister-president Yves Leterme, Vlaams minister voor Cultuur Bert Anciaux, burgemeester Patrick Janssens en schepen voor cultuur Philip Heylen op de Hanzestedenplaats de eerste steen van het Museum aan de Stroom. Onder de 200 genodigden bevonden zich o.a. Eric Antonis, de architecten Willem-Jan Neutelings en Michiel Riedijk, Vlaams minister Dirk van Mechelen, provinciegouverneur Camille Paulus en het college. Ook de ambassadeur van de VS was van de partij. Vanaf het moment in juli 1998 waarop het college tot de oprichting van het MAS besloot – in de vorm van een nieuwbouw op het Eilandje – en deze symbolische mijlpaal, was al een lange weg afgelegd.

In 1999 werd een internationale architectuurwedstrijd uitgeschreven. De 55 inzendingen leverden 5 laureaten op. In 2000 volgde de bekendmaking dat het concept van Neutelings Riedijk Architecten, *Stapelhuis*, het had gehaald. Dit betekende niet dat men onmiddellijk kon gaan bouwen: de middelen moesten worden gevonden en zelfs de grond waarop het nieuwe gebouw zou komen, moest eerst worden verworven en vrijgemaakt. Want niet de stad, maar het Havenbedrijf was eigenaar van de grond. En er stond een gebouw op, een magazijn, dat eerst moest worden gesloopt. Bovendien moest de site eerst archeologisch worden onderzocht.

Er werden diverse werk- en stuurgroepen opgericht die het hele proces van de realisatie van het gebouw moesten coördineren, opvolgen en bijsturen. Er kwam een pre-MAS campagne op gang, die het nieuwe museum, zowel het ontwerp als de inhoudelijke invulling, moest propageren. Een reizende containertentoonstelling stelde het publiek in staat het winnende ontwerp te leren kennen, de videofilm *Tussen vier bruggen* toonde het leven en werken op het Eilandje en de essaybundel *De toekomst van het verleden/The future of the past* bood reflecties over geschiedenis, stedelijkheid en musea. De pre-MAS-trein ging volop aan het rollen met een reeks tentoonstellingen die de collecties, en de verhalen die deze collecties vertellen over de stad, exploreren, zowel in de MAS-musea als in andere: *Van torens stekelig* in het Hessenhuis (2000) over Antwerpen in de Middeleeuwen, gevolgd door *Knappe Koppen* in het Volkskundemuseum (2001) over de restauratie van de reuzenkoppen Druon Antigoon en Pallas Athena. In 2001 ging ook het biografisch verzamelproject *Alle Antwerpenaren* van start. In 2002 liepen simultaan drie tentoonstellingen: *Stroomversnelling* (Hessenhuis), *Landverhuizers* (Nationaal Scheepvaartmuseum) en *Havenkwartier* (Volkskundemuseum),

terwijl in het Hessenhuis de gerestaureerde Hypsoskaart uit 1913 werd getoond, voorzien van een interactieve ontsluiting. *L'Amour toujours* in het Volkskundemuseum (2003) behandelde relatievorming bij de verschillende Antwerpse bevolkingsgroepen. Het Museum Plantin-Moretus presenteerde een interactief programma rond de kaart van Vergilius Bononiensis uit 1565. In 2004 werd al vooruitgedacht: hoe zou de opening eruit zien? Een fictief programma voor het openingsjaar, gebaseerd op het antwoord van 50 respondenten op de vraag wat zij in het openingsjaar graag zagen gebeuren, vond zijn neerslag in de brochure *Museum aan de Stroom Programma 200X*. In het Vleeshuis was de tentoonstelling *500 jaar Vleeshuis* te bekijken en in het Volkskundemuseum *As time goes by*, foto's van Raoul van den Boom.

Het toekomstige MAS ontwikkelde ook overzeese activiteiten. Van 27 april tot 1 oktober 2006 was in het South Street Seaport Museum op Manhattan de tentoonstelling *Antwerp=America. Eugeen van Mieghem and the Emigrants of the Red Star Line* te bekijken. De tentoonstelling was de start van een grootscheepse campagne rond de vestiging van een Red Star Line-centrum – of -memoriaal: dat was nog niet helemaal duidelijk – in de oude gebouwen van de rederij aan de Rijnkaai. Het Red Star Line project maakte zich vervolgens los uit de MAS-context en ontwikkelde zich tot een autonome entiteit – maar daarover verder meer.

Al deze presentaties en tentoonstellingen hadden tot doel vanuit de MAS-insteek de collecties van het Volkskundemuseum, het Vleeshuis en het Scheepvaartmuseum te exploreren. In de bijdrage “Museum aan de Stroom” in *De toekomst van het verleden* lichtten Mandy Nauwelaerts en Werner Pottier die MAS-insteek toe. Het MAS zou een raamvertelling bieden die contextuele duiding brengt bij de objecten uit de verschillende collecties. Die raamvertelling was de geschiedenis van de stad Antwerpen in ruime zin. “Het nieuwe museum interpreteert het begrip Antwerpen zeer ruim, zowel historisch als geografisch. Het gaat niet om louter Antwerpse geschiedenis, maar om allerlei fenomenen, tendensen en processen waarmee Antwerpen tot vandaag geconfronteerd is.” Deze benadering sluit aan bij de stedelijke geschiedschrijving van vandaag: men beperkt zich niet tot de ontwikkeling van één plaats doorheen de tijd, maar legt het accent vooral op de analyse en de verklaring van processen en ontwikkelingen. Steden worden niet als op zich staande entiteiten benaderd, maar in samenhang met de supra-locale, regionale, nationale en zelfs mondiale context. Het MAS zal dus “geen chronologische opeenvolging van feiten, eeuwen en regimes presenteren.” In het concept staan vier vragen over Antwerpen en de Antwerpenaren centraal: “(1) waar

“Het nieuwe museum interpreteert het begrip Antwerpen zeer ruim, zowel historisch als geografisch. Het gaat niet om louter Antwerpse geschiedenis, maar om allerlei fenomenen, tendensen en processen waarmee Antwerpen tot vandaag geconfronteerd is.”

leefden ze (situering in het landschap, ligging aan de Schelde, stedenbouwkundige evolutie)? (2) waarvan leefden ze (haven, handel, industrie, economische betrekkingen met het platteland)? (3) wie waren ze (diverse sociale en culturele groepen en hun onderlinge verhoudingen)? En (4) hoe leefden ze (hun materiële en geestelijke cultuur)?” Iedere presentatie moet worden getoetst aan vier begrippen: “(1) *stedelijkheid*: welke componenten bezorgden Antwerpen het predikaat stad (zelfs metropool); (2) *hedendaagse relevantie*: de huidige context geldt als referentiekader voor de vragen aan het verleden; (3) *veelzijdige interpretatie*: het beeld van de stad is veelzijdig, versplinterd, anders naargelang het ingenomen standpunt; (4) *stad aan de stroom*: de relatie tussen stad, haven en scheepvaart.”

Dit eerste inhoudelijk concept van het MAS en de uitwerking van het pre-MAS-traject waren in handen van een team rond Mandy Nauwelaerts, met o.a. Jef Vrelust, Jan Lampo, Werner van Hoof. Het besef groeide echter dat er behalve een projectcoördinator ook een directeur nodig was. Eerst wilde men daarvoor extern zoeken, indien mogelijk zelfs internationaal, maar uiteindelijk werd gekozen uit eigen talent te putten. Carl Depauw, die inhoudelijk coördinator was geweest van het Van Dyckjaar en daarna conservator van het Rubenshuis, werd in 2004 aangesteld als directeur – in het Rubenshuis werd hij opgevolgd door Lisbeth Wouters.

Het ontwerp van Neutelings Riedijk Architecten was dat van een museum dat meer wou zijn dan een reeks tentoonstellingsruimtes. Het MAS mocht geen tempel zijn, geen reservaat. Het was eerst en vooral een openbare ruimte. Het moest ingebed zijn in zijn omgeving, er op betrokken zijn, en het moest de omgeving zelf naar binnen halen. Om het met de nogal *peppy* woorden van de eerste MAS-nieuwsbrief uit 2005 te zeggen: “Een bezoek wordt een totaalbelevens van kijken, luisteren, praten, voelen, leren, geraakt worden, ontmoeten, uitwisselen, drinken, eten, shoppen, vertoeven, flaneren, feesten...” Iets nuchterder geformuleerd: in het MAS moet de bezoeker kunnen rondwandelen als buiten op straat, de grens tussen museum en stedelijke omgeving moet maximaal vervagen. Buiten is er een plein, dat er qua vormgeving al net zo uitziet als de torenconstructie waarin de museale ruimtes zijn ondergebracht. De toren ziet eruit als een reeks spiraalsgewijs bovenop elkaar gestapelde containers met heel grote uitsparingen van gegolfd glas. Roltrappen brengen de bezoeker naar boven langs een spiraalroute waarbij elke volgende etage een kwartslag gedraaid is t.o.v. de voorgaande. Op die manier krijgt wie naar boven gaat een telkens wisselend panorama van de stad en de haven. Kijkt de bezoeker door de glazen wand, dan ziet hij de stad van vandaag,

gaat hij de museumzalen binnen, dan wordt hij geconfronteerd met erfgoed. De museumzalen zijn opgevat als boxen, gesloten dozen die geen buitenlicht krijgen. Behalve museumboxen zou er ook een open depot komen. Bovenin de toren kwam een restaurant en een panoramazaal voor recepties, conferenties, lezingen, enz. Op de benedenverdieping werd een cafetaria gepland.

Het plein rond de toren wordt aan één kant geflankeerd door een rij lagere gebouwen, de paviljoenen.

Dat het nieuwe museum op het Eilandje werd ingeplant, was een bewuste keuze. Het stadsbestuur wilde de 172 ha stadsgebied van het Eilandje herwaarderen, met aandacht voor alle aspecten van stedelijk wonen, werken en vrije tijd. Aansluitend bij de visie van Manuel de Solà-Morales, de urbanist die ook nauw betrokken was bij het project Stad aan de Stroom, wou men een imaginaire culturele noord-zuidas door Antwerpen trekken om zo de verschillende, van elkaar losgekomen delen van de stad, weer met elkaar te verbinden. Dat verbinden gebeurt met *landmarks*, al bestaande en nieuwe opmerkelijke gebouwen, die de blik tot een bepaald perspectief dwingen. Een dergelijk landmark moest ook het MAS worden, op architecturaal (waardevolle eigentijdse architectuur), urbanistisch (zie hiervoor) en conceptueel (het stapelhuisidee) vlak, in historische (op de plek waar het Hansahuis stond) en maatschappelijke (een referentiepunt voor de Antwerpenaar) zin, en last but not least als bijdrage tot de citymarketing (een internationale troef).

De ambities waren hoog en de centen waren er (nog) niet. Er was veel geld nodig: het volledige bouwbudget werd geraamd op 55.258.959 EUR. De stad zou zelf 18 miljoen investeren, 21 miljoen moest van de Vlaamse overheid komen. Voor een toelage van 3 miljoen euro ging men bij het stadsvernieuwingsfonds aankloppen. De rest moest komen uit de opbrengst van de concessies van de paviljoenen op het plein, uit de verkoop van de panden van het Etnografisch Museum en het Volkskundemuseum en uit sponsoring. Zekerheid over de realisatie van het nieuwe museum kwam er pas toen op 7 juli 2006 de Vlaamse regering bevestigde 21 miljoen te zullen bijdragen. Het MAS moest wel eerst een business plan voorleggen. Inmiddels waren de bestekken goedgekeurd en was beslist dat het stedelijke vastgoedbedrijf AG Vespa zou optreden als bouwheer. In september werd de eerste steen gelegd en kon het gebouw, 60 meter hoog en met een totale vloeroppervlakte van 15.000 m², worden opgetrokken.

“Een bezoek wordt een totaalbelevens van kijken, luisteren, praten, voelen, leren, geraakt worden, ontmoeten, uitwisselen, drinken, eten, shoppen, vertoeven, flaneren, feesten...”

In 2007 besliste het stadsbestuur het Etnografisch museum in het MAS te integreren. Eerst was nog overwogen het museumgebouw aan de Suikerrui grondig te restylen en eventueel zelfs uit te breiden, maar uiteindelijk werd besloten het pand af te stoten en de opbrengst te gebruiken om de bouw van het MAS mee te financieren. De opname van de etnografische collectie in het MAS-geheel werd in het Etnografisch Museum met uitgesproken scepsis onthaald. Men vreesde dat de specifieke holistische benadering van inheemse culturen waar het Etnografisch Museum zich principieel aan hield in het gedrang zou komen in de nieuwe situatie. Na veel, intens en vaak moeilijk overleg, werd het basisconcept van het MAS omgevormd tot één waarin de niet-Westerse objecten konden worden geïntegreerd zonder dat de holistische visie moest worden prijsgegeven.

Het MAS zou nu het verhaal vertellen van de stad in de geglobaliseerde wereld. Het zou de stad in de wereld tonen, en de wereld in de stad. De permanente opstelling zou nu worden georganiseerd volgens een driedelig schema:

1. Beelden van de wereld, met aandacht voor de specifieke context van cultuurregio's en voor hun wereldwijde interactie en dynamiek;
2. Beelden van elkaar: hoe bekeek Antwerpen doorheen de geschiedenis de wereld, hoe ging de wereld om met deze eurocentrische visie, hoe gaat de stad vandaag om met etnische diversiteit en mondialisering?
3. Beelden van de stad: de stad en stedelijkheid benaderd vanuit zowel het stadshistorisch als het cultuur-antropologisch perspectief.

In het voorjaar 2009 werd mede onder invloed van de als scenografen aangestelde B-Architecten het concept van de opstelling nogmaals gewijzigd. De driedelige structuur werd verlaten en – vooral – er werd afgestapt van de holistische behandeling van geografische cultuurregio's. In de plaats daarvan werd thematisch geclusterd. Binnen het nieuwe concept kwam het inhoudelijke projectteam nu tot de thema's

1. Machtsvertoon: over prestige en symbolen
2. Wereldstad: over hier en elders
3. Wereldhaven: over handel en scheepvaart
4. Leven en dood: over mensen en goden
5. Leven en dood: over boven- en onderwereld.

De bijzondere collectie precolumbiaanse kunst van Paul en Dora Janssens-Arts, die sinds 13 oktober 2006 het eigendom is van de Vlaamse Gemeenschap en aan het MAS in bruikleen werd gegeven met de bedoeling ze in haar integriteit tentoon te stellen, zou binnen het thema Leven en dood als een afzonderlijke entiteit worden gepresenteerd.

De radicale koerswijziging wat betreft het concept van de opstelling werd niet zonder meer door het hele team geaccepteerd. De staf van het voormalige

Etnografisch Museum vond het moeilijk de holistische visie te verlaten en de als eurocentrisch ervaren thematische clustering te omarmen. Na diepgaand en vaak bijzonder moeilijk overleg, kon uiteindelijk de kloof worden gedicht en accepteerde het team, zij het soms met reserves, het nieuwe concept. Leen Beyers, tot dan erfgoedconsulent, zou de verdere inhoudelijke invulling coördineren.

Projecten als het MAS komen zelden tot stand zonder nu en dan een flinke crisis *en cours de route*. Dit was er één - en één die kon tellen.

De ruwbouw werd begin 2010 opgeleverd; de inrichting en de gigantische verhuisoperatie konden worden aangevat. Eerst nam het facility team zijn intrek en toen alle technische installaties min of meer op punt stonden, ook de rest van de medewerkers. Die verlieten de kantoren in het Etnografisch Museum, waar sinds de inhoudelijke crisis van april 2009 het hele team de tenten had opgeslagen – tot dan had het projectteam rond Carl Depauw vanuit het Hessenhuis gewerkt.

De impact van de voorbereiding van het MAS op de werking van andere musea en diensten was zeer groot. Belangrijke inspanningen werden geleverd door Publieksbeleid, maar het grootst was de bijdrage van Collectiebeleid. Jarenlang spitste dit zijn werking haast exclusief toe op de voorbereiding van het MAS.

Een eerste klemtoon lag daarbij op de registratie van de collecties van het Volkskundemuseum en het Nationaal Scheepvaartmuseum, waar een belangrijke inhaalbeweging moest worden gerealiseerd. Met een geregistreerde collectie werd niet alleen een solide basis gelegd voor de verhuisbeweging die noodzakelijk zou volgen – het is altijd meegenomen dat je weet wat je precies verhuist – maar was meteen ook één van de voorwaarden ingevuld voor een eventuele erkenning binnen het museumdecreet. Van oktober 2003 tot oktober 2006 liep voor de collectieregistratie een project met subsidie van de Vlaamse Gemeenschap. Vier voltijdse collectieregistrators, aangeworven door de vzw Financieel Beheer Promotie Stad Antwerpen en betaald met Vlaamse centen, deden de basisregistratie voor de collecties in het Steen en in het Volkskundemuseum; na afloop van het project namen in het Volkskundemuseum vrijwilligers zo goed en zo kwaad als het kon de fakkel over.

Een tweede focus voor Collectiebeleid was de verbetering van de bewaring van de verzamelingen. Dit betekende niet alleen reiniging en herverpakking van vele duizenden objecten en documenten, maar ook inventariseren, tellen, opmeten, fotograferen, conditierapporten opstellen en waar nodig restaureren.

De impact van de voorbereiding van het MAS op de werking van andere musea en diensten was zeer groot.

De zwaarste opdracht voor Collectiebeleid was het verhuisproject. Bijna 450.000 objecten moesten in het kader van de totstandkoming van het MAS worden verhuisd. Het Steen, het Volkskundemuseum en het Etnografisch Museum moesten geheel worden ontruimd, want deze gebouwen kregen een andere bestemming. Deze wetenschap bezorgde de conservators van de respectieve collecties, en vooral directeur Elsje Janssen van Collectiebeleid en haar rechterhand Dirk Aerts, flink wat hoofdbrekens. Er was namelijk onvoldoende depotruimte beschikbaar. Dat was al vele jaren een heikel punt en zowel Collectiebeleid als de patrimoniumverantwoordelijke van Musea en Erfgoed waren al jaren op zoek naar een oplossing. Ongeveer alle potentieel bruikbare, voldoende grote, in een redelijke conditie verkerende én leegstaande depotruimtes op het Antwerpse grondgebied waren wel eens bezocht, gescreend en om één of andere reden uiteindelijk niet in aanmerking gekomen. Meermaals was hardop gedroomd van een nieuwbouw die finaal zou afrekenen met alle depotperikelen – maar daarvoor ontbraken zowel een geschikte site als de middelen. Het MAS-depot was geconcipieerd als kijkdepot en kon slechts een deel van de objecten onderdak geven. Het Centraal Depot in het Luchtbalcomplex was te klein en kon slechts beperkt verder worden uitgebreid. De oplossing werd uiteindelijk het Hessenhuis. In de ter gelegenheid van Antwerpen 93 volledig geklimatiseerde ruimte van het gelijkvloers had het Middelheimmuseum sinds enkele jaren een tentoonstellingsprogramma voor jonge, nog niet gevestigde kunstenaars ontwikkeld. In 2008 werd beslist deze werking weer stop te zetten en de benedenverdieping van het Hessenhuis in te richten als depot. Dit werd uitgerust met elektrisch aangestuurde compactuskasten met twee niveaus, gaaswanden, magazijnrekken, kasten en ladenblokken – het was immers een heterogene collectie die er onderdak zou krijgen.

Aan de eigenlijke verhuis ging een voorbereiding van meer dan twee jaar vooraf. Verhuiscoördinator Annelies de Mey tekende een verhuisplan uit, dat zowel de voorbereidingen als de nazorg van de verhuis tot in detail uittekende. De verschillende verzamelingen werden in kaart gebracht, evenals het traject dat de objecten tijdens het proces van de verhuis moesten doorlopen: registratie, fotografie, reiniging, aanbrengen van een barcode, verpakking, transport, uitpakken, plaatsen in het depot of in de opstelling. Er werd bepaald hoe de handelingen per deelcollectie zouden gebeuren (bijv. apart of in bulk registreren, zelf verpakken of uitbesteden ...) en op basis daarvan werd berekend hoeveel medewerkers er in welk stadium van het proces nodig waren. Een in Adlib ontwikkeld *track and trace* systeem moest instaan voor het standplaatsbeheer tijdens de verhuis.

De kunsttransportfirma Hizkia van Kralingen deed het transport. Nog in 2010 waren de depots in het MAS en het Hessenhuis volledig gevuld. De verhuisoperatie was een intens leerproces voor alle betrokkenen; de opgedane knowhow en de ontwikkelde en getoetste methodiek zullen ook worden toegepast bij de evacuatie van het Vleeshuis.

De inrichting van de museumboxen ging in oktober 2010 van start en op 19 mei 2011 opende het MAS feestelijk de deuren voor het publiek – na een voortraject dat al in april 2010 was gestart en waarbij tijdens nocturnes en speciale kijkdagen diverse groepen – buurtbewoners, het grote publiek, sponsors en andere stakeholders – een preview van het gebouw hadden gekregen. De organisatie van het voortraject en van het openingsfestival gebeurde in samenwerking met Antwerpen Open. In het eerste jaar wist het nieuwe museum 1 miljoen bezoekers aan te trekken.

Maar het MAS wil meer zijn dan alléén een publiekstrekker. Het wil een museum zijn dat de districten, de stad, de stroom, de haven, de wereld en de diverse gemeenschappen in de stad verbindt, met als rode draad de wereld in Antwerpen en Antwerpen in de wereld. Het wil een museum zijn dat voortdurend naar buiten treedt en de buitenwereld naar binnen haalt. Vanuit deze insteek werd de Erfgoedcel in het MAS ondergebracht om er zelf erfgoedprojecten te ontwikkelen en op te treden als adviseur en (financiële) ondersteuner voor o.a. kleinere musea – het Deurnese heemkundige museum Turninum, de luchtvaartcollectie Stampe & Vertongen, het Poldermuseum... Ook wil het MAS extra impulsen voor het erfgoedbeleid in de districten geven en de implementatie ervan mee ondersteunen, waartoe convenants voor lokaal erfgoedbeleid zullen worden afgesloten. Al in het eerste erfgoedconvenant was het in kaart brengen van het erfgoedveld in Antwerpen een opdracht voor de Erfgoedcel, maar pas in 2009-2010 kon het MAS deze opdracht realiseren in samenwerking met Annemie Rossenbacker van A-jouR, met als resultaat *De stad Antwerpen en haar erfgoed. Een Onderzoek*. Niet alleen de basisgegevens, maar ook de collecties, de (net)werking en de expertise van tientallen organisaties werden opgelijst, samengevat en met tips ontsloten.

Maar het MAS wil meer zijn dan alléén een publiekstrekker. Het wil een museum zijn dat de districten, de stad, de stroom, de haven, de wereld en de diverse gemeenschappen in de stad verbindt, met als rode draad de wereld in Antwerpen en Antwerpen in de wereld. Het wil een museum zijn dat voortdurend naar buiten treedt en de buitenwereld naar binnen haalt.

De inspanningen van het MAS passen perfect binnen wat in het erfgoedconvent momenteel als *erfgoedforum* wordt omschreven: het MAS dat zich als hedendaags stedelijk museum ook actief met die stad en haar erfgoed inlaat; het MAS dat dit niet alleen onderzoekt en in kaart brengt, maar tevens ermee aan de slag gaat; het MAS dat bijvoorbeeld erfgoedparcours ontwikkelt om het erfgoed binnen en buiten de museummuren met elkaar te verbinden en voor het publiek te ontsluiten.

De oprichting van het MAS was ongetwijfeld de belangrijkste gebeurtenis in het Antwerpse museumlandschap van de jongste eeuw. Dit betekent echter niet dat het in de andere musea en erfgoedinstellingen windstil was. Wat volgt, blijft beperkt tot een snelle greep uit een waaier van recente gebeurtenissen, evoluties, tendensen en verwachtingen. Een volledig beeld geeft die uiteraard niet, wel een representatieve anthologie.

De Kunstmusea in het nieuwe millennium

In 2004 werd het samenwerkingsverband Kunstmusea (Rubenshuis, Museum Mayer van den Bergh, Rubenianum, Collectie Smidt van Gelder) structureel omgevormd tot een museumgroep, een entiteit binnen de Antwerpse stedelijke musea onder leiding van een directeur. Deze functie ging naar Hans Nieuwdorp, conservator van het Museum Mayer van den Bergh, maar tot de oprichting van de Coördinatie Musea hoofdconservator van de Kunsthistorische Musea. Bij de installatie van de nieuwe entiteit realiseerde men zich dat het niet evident was enkele musea en een wetenschappelijke bibliotheek, alle met een zeer verschillende ontstaansgeschiedenis en bovendien gevestigd op verschillende locaties, probleemloos tot een eenheid samen te smeden. De fusie was een groei-proces, kortom. Enkele aandachtspunten werden van bij het begin genoteerd, vooral wat betreft samenwerking op het vlak van administratie en publiekswerking.

Het Museum Mayer van den Bergh bestond in 2004 honderd jaar en vierde dat eeuwfeest met een uitbreiding. Hoewel in principe een statisch museum met een onveranderlijke collectie, oordeelden de stad en de Regenten dat een dynamisering van het beleid het museum ten goede kon komen. De mogelijkheden daartoe waren uiteraard beperkt. Het museum wordt van nok tot kelder maximaal benut voor de vaste collectie en de administratieve en logistieke functies verbonden aan de exploitatie – voor wisselende tentoonstellingen was er geen plaats. Uitbreiding was de enige optie en die werd gerealiseerd door in het gebouw naast het museum, waarin de administratie van het bedrijf Lerende Stad (het stedelijk onderwijsbedrijf) was gehuisvest, een verdieping in gebruik te nemen. De werken vonden plaats in 2003-2004 en de nieuwe vleugel opende op 16 oktober 2004 met een tentoonstelling over het *Breviarium Mayer van den Bergh*.

Conservator Hans Nieuwdorp ging in juni 2009 met pensioen. Hij werd tijdelijk vervangen door Freya Torfs tot Claire Baisier als nieuwe conservator aantrad. Baisier, een specialiste op het vlak van kerkelijke kunst, was sinds 2006 verbonden aan de Erfgoedcel Antwerpen, van waaruit ze de samenwerking met de vzw Monumentale Kerken coördineerde.

Als directeur Kunstmusea werd Nieuwdorp in het licht van een ingrijpende optimalisatie van de personeelsbudgetten (lees: besparing) niet vervangen; de eindverantwoordelijkheid voor de entiteit Kunstmusea kwam bij algemeen coördinator Clement Caremans terecht. Nieuwdorp werd na zijn pensionering als lid opgenomen in de Raad van Regenten van het museum.

Ook in het Rubenshuis, het Rubenianum en de Collectie Smidt van Gelder vond een bescheiden stoelendans plaats. Conservator Carl Depauw van het Rubenshuis werd in 2004 directeur van het MAS. Hij werd opgevolgd door Lisbeth Wouters, die tot 2009 de functie waarnam en voorjaar 2010 Ben van Beneden als opvolger kreeg. In het Rubenianum had na de pensionering in oktober 2006 van Nora de Poorter, die decennia lang de instelling had geleid en internationaal wetenschappelijk prestige had bezorgd, haar rechterhand Marc Vandenven de fakkel overgenomen. Gezondheidsproblemen hypothekeerden echter Vandenvens aanwezigheid en de facto was hij vanaf 2008 afwezig, waardoor de instelling een hele tijd zonder dagelijkse leiding én zonder wetenschappelijke kracht zat. Bovendien had ook de bibliothecaris van de instelling nieuwe uitdagingen opgezocht, zodat de spoeling wel bijzonder dun werd. De in 2009 afgekondigde budgettaire discipline op het vlak van personeelsuitgaven, zorgde er ook hier voor dat vervanging via aanwerving niet aan de orde was. Begin 2010 werd Véronique van de Kerckhof conservator; voorheen was zij eerst aan het Rubenshuis en later aan het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet verbonden. Sinds haar aantreden en dat van Ben van Beneden in het Rubenshuis, is er onmiskenbaar een nieuwe dynamiek aanwezig: de oprichting van het Rubenianum Fund, een versnelde publicatie van de overige geplande delen van de reeks *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, de installatie van een nieuwe wetenschappelijke staf (een wetenschappelijk medewerker in het Rubenshuis, twee wetenschappelijke documentalistinnen in het Rubenianum), de implementatie van de al in 2008 afgesloten maar nooit echt geactiveerde samenwerking met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen...

De Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience en het bibliotheekplan

De Stadsbibliotheek veranderde op 17 mei 2008 van naam: Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience (EHC). Met die nieuwe naam wilde ze zowel haar specifieke opdracht – bewaar- of erfgoedbibliotheek, dus geen openbare (uitleen)bibliotheek – en haar situering in de stad – aan het Conscienceplein – in de verf zetten.

In de zomer van hetzelfde jaar richtte de bibliotheek samen met de universiteitsbibliotheken van Antwerpen, Leuven en Gent, de Openbare Bibliotheek van Brugge en de Provinciale Bibliotheek Limburg de Vlaamse Erfgoedbibliotheek op, een vzw die als koepelorganisatie voor de bewaarbibliotheken optreedt en samenwerking nastreeft op het vlak van collectiebeleid, conservering, ontsluiting en digitalisering van erfgoedcollecties. De zetel van de organisatie werd in de EHC ondergebracht.

De Erfgoedbibliotheek coördineerde ook de verhuis en herbestemming van de bibliotheekcollecties van de musea die in het MAS opgingen. Deze collecties, die vaak vrij heterogeen van samenstelling waren, werden geherstructureerd en herplaatst. Sommige collectiedelen werden in de Erfgoedbibliotheek geïntegreerd: de bibliotheek van het Volkskundemuseum en de *Antverpiensia* uit de collectie van het Nationaal Scheepvaartmuseum. Het meer maritiem of nautisch georiënteerde deel van deze laatste collectie, is naar het Hessenhuis verhuisd, net als de zeer gespecialiseerde collectie van het voormalige Etnografisch Museum. De archieven van de vroegere musea kwamen vooral in het Stadsarchief terecht.

Een belangrijke opdracht die de Erfgoedbibliotheek sinds 2009 op zich neemt, is de uitvoering van een bibliotheekplan voor de museumbibliotheken. Alle diensten van Musea en Erfgoed Antwerpen hebben een bibliotheek, maar de variatie binnen de groep is groot. Zo is er naast de omvangrijke, zeer gespecialiseerde en qua inhoud unieke bibliotheek van het Etnografisch Museum of die van het Rubenianum, de zeer compacte (hand) bibliotheek van het Museum Mayer van den Bergh, of de hoogst waardevolle collectie oude drukken van het Museum Plantin-Moretus. Er zijn grote verschillen op het vlak van toegankelijkheid, staat van bewaring, registratie (de één in Adlib, de ander in Brocade, nog een andere op steekkaarten), verwervingsbeleid, enz. Het bibliotheekplan wil de museumbibliotheken optimaliseren en professionaliseren. Daartoe is een inhaaloperatie nodig op het vlak van registratie en ontsluiting van de collecties en de implementatie van een netwerkstructuur, waarin de Erfgoedbibliotheek een coördinerende rol opneemt.

Het bibliotheekplan wil de museumbibliotheken optimaliseren en professionaliseren. Daartoe is een inhaaloperatie nodig op het vlak van registratie en ontsluiting van de collecties en de implementatie van een netwerkstructuur, waarin de Erfgoedbibliotheek een coördinerende rol opneemt.

Het Museum Plantin-Moretus

Dr. Francine barones de Nave verliet in oktober 2008 het Museum Plantin-Moretus. Ze werd als directeur opgevolgd door Iris Kockelbergh, die op die manier bij de dienst Publieksbeleid een vacature creëerde. Bijgestaan door de conservatoren Marijke Hellemans en Dirk Imhof, legde Iris Kockelbergh al meteen eigen accenten op het vlak van tentoonstellingsbeleid: geen blockbusters meer (of toch veel minder) maar kleinere presentaties die telkens weer een ander aspect van de eigen collectie, het historisch huis of zijn bewoners, voor het voetlicht brengen.

Eerlang zal het Museum Plantin-Moretus worden uitgebreid met een nieuwbouw in de Heilige Geeststraat, waarin behalve hoogst noodzakelijke depots o.a. de (intussen door Kockelbergh tot één samengevoegde) leeszaal van het museum en het Prentenkabinet zal worden ondergebracht. Over deze nieuwbouw werd in 2008 een architectuurwedstrijd ingericht. Er werd een ontwerp gekozen (van het bureau noA), maar de middelen ontbraken voor realisatie op korte termijn. Ze werden wel ingeschreven in de meerjarenplanning, en volgens de huidige vooruitzichten zal het nieuwe gebouw in gebruik kunnen worden genomen in 2016.

Het Middelheimmuseum intra/extra muros

Lode Craeybeckx had al in de jaren 1950 geopperd dat heel “Antwerpen een Middelheim” zou moeten worden. Een halve eeuw later was die droom nog lang niet gerealiseerd, maar in bepaalde opzichten was hij toch al wat dichterbij gekomen.

Het voorbije decennium heeft het Middelheimmuseum zijn actierrein aanzienlijk uitgebreid.

Letterlijk, want in 2000 werd het park met 7 hectare vergroot, wat de totale oppervlakte op 27 hectare bracht en extra ruimte bood voor de organisatie van tijdelijke tentoonstellingen.

Het museum heeft ook zijn werking verruimd.

In 1999 kwam Beeld in de Stad (BidS) onder de bevoegdheid van het Middelheimmuseum. Deze werkgroep, waarin behalve externe specialisten op het vlak van beeldende kunst ook directeur Menno Meewis en conservator van de collectie Lucie Bausart zitten, adviseert het college over kunst in de publieke ruimte. In samenwerking met de Erfgoedcel publiceerde BidS het boek *Stadsbeelden Antwerpen. Anno 2001* (Antoon van Ruyssevelt), een inventaris/wandelgids die alle vrijstaande beelden in Antwerpen binnen de leien behandelt. In het kielzog van de werkgroep werd in 1999 een beeldenpoetsploeg opgericht die tot 2009 uitsluitend sociaal-tewerkgestelden (Wep-plus en artikel 60) inzette om het beeldenpatrimonium in de stad te onderhouden. Sinds 2009 is de werking uitgebreid met een team van Levanto, dat in het kader van een samenwerkingsverband tussen het Middelheimmuseum en het sociaal-economisch bedrijf Werkhaven, niet alleen beelden poetst maar ook restauraties uitvoert. In 2006 werd ter aanvulling van BidS, dat vooral uit ambtenaren is samengesteld, de werkgroep Kunst in de Openbare Ruimte (KOR) opgericht, met hoofdzakelijk leden uit de kunstwereld. Zij hebben de opdracht BidS artistiek te adviseren om een beleid voor kunst in de publieke ruimte uit te werken, een opdracht voor de stad die expliciet werd opgenomen in het bestuursakkoord 2007-2012.

Op het vlak van tentoonstellingsprogrammatie en kunstcreatie is het Middelheimmuseum het voorbije decennium nieuw terrein gaan verkennen, vooral sinds de komst van curator Sara Weyns als artistieke rechterhand van Menno Meewis. In 2007 startte het Middelheimmuseum met de [Middelheimproducties], presentaties extra muros van nieuwe kunst – en dan in het bijzonder van jonge kunstenaars. Diverse locaties deden dienst als presentatieplek. In eerste instantie was er het Hessenhuis, waar de expositieruimte op de benedenverdieping een laboratorium werd voor de creaties van jonge kunstenaars die er eigengereid de grenzen van de disciplines konden aftasten. Hiermee knoopte het Hessenhuis weer aan bij zijn roemruchte verleden: eind jaren 1950 was het immers het werkterrein van de Antwerpse avant-gardegroep G-58 geweest. Als presentatieplek hield het Hessenhuis niet lang stand: de jonge kunst maakte plaats voor de MAS-collectie die dringend nood had aan een depot, en er moest worden uitgeweken naar het Zuiderpershuis, het vroegere slachthuis, of nog andere sites. Middelheimproducties werden en worden ook gerealiseerd in de openbare ruimte, zoals bijvoorbeeld *De Sokkel* (2010).

In 2012 breidt het Middelheimmuseum eens te meer uit: het terrein van de Hortiflora in het aanpalende Nachtegalenpark, in 1977 aangelegd in het kader van het Rubensjaar, wordt bij het beeldenpark gevoegd. Op het nieuwe terrein plaatste architect Paul Robbrecht Het Huis, een installatie in staal en glas die zal worden gebruikt als paviljoen voor de presentatie van kleinere sculpturen.

Eveneens in 2012 wordt het kasteel weer in gebruik genomen door het museum. De gloednieuwe museumshop en het café openden samen met Het Huis in het voorjaar; later neemt ook de administratie haar intrek in het kasteel.

Red Star Line | People on the Move

Eind 2004 besloot het stadsbestuur de gebouwen van de Red Star Line aan de Rijnkaai aan te kopen. Spoedig daarna werden ze door de Vlaamse overheid als monument beschermd. Van 27 april tot 1 oktober 2006 organiseerde het MAS in New York, in het South Street Seaport Museum op Manhattan, de tentoonstelling *Antwerp=America. Eugeen van Mieghem and the Emigrants of the Red Star Line*. Ze was het begin van een groot-scheepse campagne rond de inrichting van een Red Star Line Centrum of Museum in de gebouwen van de rederij.

Het South Street Seaport Museum kreeg meer dan 200.000 bezoekers over de vloer. De tentoonstelling bracht het verhaal van de Red Star Line in de context van de ontwikkeling van Antwerpen in de jaren 1870-1930 en toonde vooral veel RSL-materiaal uit de collecties van het Scheepvaartmuseum.

Tussen 1873 en 1934 trokken meer dan twee miljoen migranten, vooral uit Oost-Europa, via Antwerpen naar Amerika. Zij reisden vooral met schepen van de Red Star Line. In de oude gebouwen aan de Rijnkaai ondergingen de emigranten gezondheidstests, ze werden er ontsmet en ontluisd en administratief gecontroleerd.

In het nieuwe Red Star Line | People on the Move Museum zal de bezoeker haast letterlijk in de voetsporen treden van de passagiers die destijds op hun zoektocht naar een beter leven op deze plek even halt hielden. De tentoonstelling zal het verhaal vertellen van die twee miljoen gelukzoekers – maar niet van hen alleen. Want migratie is een universeel verschijnsel, en ook daar wil het museum het over hebben. Het wordt een plek voor herinnering, *beleving*, debat en onderzoek naar menselijke mobiliteit waar ook ter wereld, vroeger en nu. Het wil de diversiteit van de menselijke migratie tonen en de impact van migratie op mensen en samenlevingen.

Aanvankelijk was het Red Star Line Museum een project dat werd aangestuurd vanuit Toerisme Antwerpen. Inhoudelijk werd het van in het begin uitgewerkt door een beperkt team rond curator Mandy Nauwelaerts, geruggensteund door een wetenschappelijk adviescomité. Dit laatste werd in 2008 ontbonden en opgenomen in een breder samengesteld Red Star Line comité, waarin naast academici ook andere experts en projectpartners werden opgenomen. De coördinatie van het hele project – de voortgang van het inhoudelijke en de afstemming daarvan op het restauratie- en bouwdoosier – is in handen van Luc Verheyen.

Het wordt een plek voor herinnering, *beleving*, debat en onderzoek naar menselijke mobiliteit waar ook ter wereld, vroeger en nu. Het wil de diversiteit van de menselijke migratie tonen en de impact van migratie op mensen en samenlevingen.

De restauratie van de gebouwen, de nieuwbouw en de scenografie worden uitgevoerd door het New Yorkse architectenbureau Beyer Blinder Belle, dat met de verbouwing het historische erfgoed wil bewaren, maar het tevens optimaal toegankelijk wil maken; het publiek moet bij het bezoek aan de site de migratie-ervaring beleven.

Op 28 juni 2010 werd gestart met de restauratiewerken. In de maand mei 2012 – één jaar voor de geplande opening – vond het Red Star Line Festival plaats, een samenwerking met Antwerpen Open.

In afwachting van de opening in 2013, is het Red Star Line Museum al enkele jaren actief betrokken bij diverse evenementen en tentoonstellingen in binnen- en buitenland. In het Steen liep van 22 maart tot 28 december 2008 de tentoonstelling *Antwerpen=Amerika=Red Star Line*, meteen ook de laatste expo in het Nationaal Scheepvaartmuseum voor het de deuren sloot. Van februari tot augustus 2009 toonde het Vlaams Huis in New York *One Foot in America. Antwerp, Red Star Line and Eugene van Mieghem*. Red Star Line Museum verleende zijn medewerking aan *Eugeen van Mieghem and the Jewish Emigrants of the Red Star Line* in het najaar van 2010 in Philadelphia en aan *Amerika. Dit is ook onze geschiedenis!* in het Brusselse Tour & Taxis. Van 17 december 2010 tot 16 februari 2011 liep in Atlas *Hier ben ik! Sterke verhalen over familie en migratie*, een samenwerking van het Red Star Line Museum, het MAS, Atlas en het Onthaalbureau Inburgering.

Erfgoed als Sterk Merk

MAS, Middelheim en Red Star Line Museum vallen niet alleen op door hun ambitie als museale instelling. Het zijn ook mediafenomenen. Ze zijn permanent aanwezig in de geschreven pers, op radio en televisie, en op het internet via websites en vooral ook via sociale media als Facebook en Twitter. Niet alleen nieuwe musea, zoals het MAS, of oudere die een update krijgen, zoals het Middelheim, worden grootschalig geplugd in de media. Ook individuele tentoonstellingen worden steeds extensiever gepromoot – niet alleen de vaststaande of verhoopde blockbusters, maar ook initiatieven van bescheidener omvang worden aan de man of de vrouw gebracht met campagnes die de grote middelen niet schuwen. Deze opmerkelijke toename van het belang van communicatie en marketing laat zich ook aflezen van de ontwikkelingen binnen de dienst Publieksbeleid van Musea en Erfgoed Antwerpen. Ooit gestart als Educatieve Dienst van de Musea en vervolgens tot de dienst Publiekswerking geëvolueerd, heeft deze afdeling anno 2012 nog nauwelijks een didactische opdracht.

De klemtoon ligt vandaag vrijwel volledig op communicatie en marketing en bijna alle medewerkers hebben communicatiegerelateerde taken. De huidige situatie is het resultaat van ontwikkelingen in de jongste tien jaar; in die periode groeide de personeelsformatie van de dienst ook zeer snel aan. In 2002 telde Publiekswerking 1 (één) fulltime communicatiemedewerker (niveau A), de rest van de communicatietaken werd erbij genomen door de publiekswerkers in de musea. Voorjaar 2012 telt de (nu gecentraliseerde) dienst Publieksbeleid 11 medewerkers. Dit is het gevolg van een centralisatiebeweging, waarbij decentrale medewerkers tot één centrale cel werden samengevoegd, én van aanwervingen, o.a. door de vzw Musea en Erfgoed Antwerpen. De directeur sinds 2010, Lien de Keukelaere, heeft in tegenstelling tot haar voorgangster Iris Kockelbergh een uitgesproken marketingprofiel.

De toegenomen aandacht voor de communicatie over en de promotie van de musea en hun werking, hangt samen met de doorbraak van het marktdenken in de erfgoedsector. Waar de waarde en het belang van musea en hun collecties voorheen vooral als intrinsiek werden gezien, worden ze nu bekeken als producten zoals andere, gevat in de cyclus van vraag en aanbod en onderhevig aan de wetten van de markt. In deze visie vertegenwoordigen een museum en zijn collectie niet langer alleen een onveranderlijke en eeuwige waarde sui generis, waaraan het naar vorming en kennis dorstende publiek zich kan laven – moet laven, wil het participeren

Waar de waarde en het belang van musea en hun collecties voorheen vooral als intrinsiek werden gezien, worden ze nu bekeken als producten zoals andere, gevat in de cyclus van vraag en aanbod en onderhevig aan de wetten van de markt.

aan de gecanoniseerde cultuur. Het gaat ook om een product met een marktwaarde, d.w.z. één die, bijvoorbeeld, is af te lezen aan bezoekcijfers, inkomsten uit ticketverkoop en *retail*, en uit aandacht in de pers. Als elk ander product, moet het museum verkoopbaar zijn, d.w.z. het zou moeten tegemoetkomen aan de wensen van de consument. Het is voor een museum dus belangrijk zijn doelgroepen te kennen en in zijn aanbod daarmee rekening te houden. Evenzeer belangrijk, is het als product herkenbaar zijn. Musea moeten een scherp profiel en een herkenbare identiteit hebben, ze moeten als merk of *brand* afsteken tegen de rest. Communicatie- en promotieactiviteiten brengen in deze context niet alleen het reële museum en zijn collectie voor het voetlicht, maar vooral ook het imago waarmee het museum wil worden geïdentificeerd.

In onze marktgerichte en –gestuurde tijd, krijgen musea steeds meer aandacht voor commerciële, of naar het commerciële neigende, activiteiten. Ze programmeren niet langer tentoonstellingen die de staf van het museum belangrijk vindt, maar proberen vooral te brengen wat bij een publiek aanslaat. Ze produceren niet langer alleen maar wetenschappelijk doorwrochte catalogi van hun vaste collectie en hun tijdelijke tentoonstellingen, maar brengen in samenwerking met commerciële uitgevers ook koffietafelboeken op de markt en ontwikkelen daarnaast diverse producten, zowel gebruiksvoorwerpen als gadgets, die in se weinig met het museum of zijn collectie te maken hebben maar er wel aan refereren: bics, potloden, gommen, T-shirts, petjes, paraplu's, draagtassen, presse-papiers, juwelen, mokken, speelgoed en wat al meer met afbeeldingen van voorwerpen uit de collectie of met het merklogo.

Dit alles wordt te koop aangeboden in de museumshop, een onmisbaar onderdeel van het museum van vandaag. Vier musea van de stad Antwerpen baten voorjaar 2012 een op zich staande museumshop uit: het Museum Plantin-Moretus, het Rubenshuis, het Middelheimmuseum en het MAS; in de andere musea is er geen echte shop, maar kan de bezoeker voor de aanschaf van hebbedingen aan de balie terecht. Aanbod, presentatie en klantenservice krijgen er zeer veel aandacht: de shops bepalen immers in belangrijke mate mee het gezicht van het museum. Daarom zijn de museumshops niet alleen de bekommernis van de decentrale museumdirecteur en zijn publiekswerker, maar worden ze ook centraal opgevolgd vanuit de stafdienst van Musea en Erfgoed, waar consulent Erna Croenen in nauwe samenwerking met financieel verantwoordelijke Guy Colman en de dienst Publieksbeleid zowel het beleid als de implementatie ervan initieert, bewaakt en bijstuurt.

De musea brengen ook hun onroerend patrimonium aan de man door het voor niet-museale activiteiten ter beschikking te stellen. Bedrijven krijgen de mogelijkheid om in het van cultuurhistorisch belang doordeesemde Museum Plantin-Moretus, Rubenshuis, of Vleeshuis, of in het van ambitieuze stedelijkheid zinderende MAS, nocturnes te organiseren voor hun zakenpartners en hun stakeholders, en ze zijn bereid daarvoor te betalen.

Het zou echter nogal kort door de bocht zijn om hieruit af te leiden dat de Antwerpse musea vandaag tot commerciële ondernemingen zijn geëvolueerd. Dat zijn ze zeer zeker niet. De Antwerpse musea zijn hybride non-profitorganisaties geworden. Ze hebben een aantal uiterlijke kenmerken van bedrijven geadopteerd, ze hanteren een vergelijkbaar discours en introduceerden bepaalde managementprincipes uit het bedrijfsleven. Maar het blijven anderzijds typische collectiebeherende overheidsinstellingen, die vooral de opdracht hebben een beleidsvisie te implementeren. Ook voor hun financiering blijven ze grotendeels op overheidsgeld aangewezen. Voor Musea en Erfgoed Antwerpen is het nog altijd de stad Antwerpen die de infrastructuur betaalt, de personeelskost voor circa 300 personeelsleden draagt en het overgrote deel van de werkmiddelen levert. (Met die werkmiddelen worden ook nog eens een vijftigtal personeelsleden in dienst van de vzw Musea en Erfgoed verloond.) Behalve de stad is de Vlaamse overheid de grote geldschietster: structurele werkingssubsidies aan de volgens het cultureel-erfgoeddecreet (de opvolger van het museumdecreet respectievelijk het archiefdecreet) erkende instellingen, en projectsubsidies. De overige inkomsten – opbrengsten uit ticketverkoop en retail, sponsorwerving, fundraising enz. – winnen aan belang, maar blijven bescheiden in vergelijking met wat de verschillende overheden investeren.

De Antwerpse musea zijn hybride non-profitorganisaties geworden. Ze hebben een aantal uiterlijke kenmerken van bedrijven geadopteerd, ze hanteren een vergelijkbaar discours en introduceerden bepaalde managementprincipes uit het bedrijfsleven. Maar het blijven anderzijds typische collectiebeherende overheidsinstellingen, die vooral de opdracht hebben een beleidsvisie te implementeren.

Envoi

Mijn verhaal zit erop. Een verhaal dat, zoals ik helemaal in het begin al zei, niet de pretentie heeft een wetenschappelijke bijdrage te leveren tot onze kennis van de Antwerpse musea en erfgoedcollecties. Ik heb geen enkele these vooropgesteld, geen model getoetst – en ik hoef dus ook geen conclusies te formuleren en te motiveren.

Toch wil ik tot besluit nog een paar persoonlijke bedenkingen kwijt.

Enkele eeuwen museum- en erfgoedgeschiedenis in Antwerpen leren dat de ontwikkelingen in deze stad nauwelijks uitzonderlijk kunnen worden genoemd. De eerste museale activiteiten werden ontplooid in het kielzog van de Verlichting en de Franse Revolutie. Zij het met een originele *twist*: het Museum van Schone Kunsten dankt zijn bestaan net aan een daad van verzet tegen het revolutionaire bewind – maar soit. De eerste oudheidkundige en historische collecties werden medio de burgerlijke 19^{de} eeuw gepresenteerd tot meerdere eer en glorie van volk en vaderland. Privé-musea waarbij collectie en gebouw tot een soort *Gesamtkunstwerk* versmolten, zagen het levenslicht in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw. Vrijwel synchroon met de internationale ontwikkelingen kreeg Antwerpen een volkskundig museum, een maritiem museum en een openluchtmuseum voor sculptuur. De etnografische collectie kwam tot stand als spin-off van overzeese koloniale ijver – alleen duurde het even voor die collectie ook nog een museum om zich heen kreeg. Enzovoort. Niets bijzonders aan de hand.

Zoals overal elders evolueerden de musea in Antwerpen van door gedreven *antiquarians* op poten gezette dilettantische ondernemingen (Pieter Génard) over instellingen met een wetenschappelijke *gravitas* van heb je me daar (K.C. Peeters) tot naar participatieve beleving strevende, inclusief georiënteerde ontmoetingsplekken. Overal ter wereld zijn er vandaag musea van het *shopping mall* type, zoals het MAS, waar je niet per se naartoe gaat om een tentoonstelling mee te pikken – het kàn, maar het hoeft niet – of sites van *beleving*, als Red Star Line, waar je als bezoeker wordt verondersteld via één of ander hermeneutisch proces de ervaringen te beleven die, ooit, anderen hadden vóór de plek in kwestie een museaal karakter kreeg.

Uiteraard is er ook een specifieke Antwerpse context. Fundamenteel is hier, dat quasi de hele erfgoedsector in deze stad van bij aanvang in overheidshanden was en nog is: gemeente (vooral), provincie en Vlaamse overheid (voorheen: het Rijk) besturen en financieren. Verder zijn er typische Antwerpse *issues*. In de 19^{de} eeuw werd het stedelijke beleid gedomineerd door de problematiek van de verdedigingsgordel en de rechtstrekking van de Scheldekaaien; in de 20^{ste} eeuw waren de Vlaamse Beweging, de oorlogsschade en de ermee verbonden schuldenlast en, de jongste decennia, de (groot)stedelijke context (met o.a. fusie, multiculturaliteit, mobiliteit, verjonging versus veroudering) de dominante thema's.

De Antwerpse schuldenlast, bijvoorbeeld, ontstaan na de Tweede Wereldoorlog toen de zwaar gehavende stad moest worden heropgebouwd en de haven aan expansie toe was, drukte vanaf de jaren 1980 een zware stempel op het personeelsbeleid van de stad, en dus ook van de stedelijke musea. Decennialang werd weinig aangeworven en personeelsformaties (definitief functioneel kader, personeelsbehoefteplan) werden noodgedwongen vooral opgesteld vanuit een besparingslogica. Daardoor liep in de musea de totstandkoming van een geprofessionaliseerd personeelskader vertraging op. Pas eind jaren 1990 kon systematisch een wetenschappelijke staf worden geïnstalleerd, nog een decennium later werd een regulier restaurateursteam aangesteld. Numerieke en kwalitatieve personeelstekorten werden – en worden – noodgedwongen op wisselende wijze creatief aangepakt: met gewetensbezwaarden, nepstatuten en – in het nieuwe millennium – met aanwervingen door de vzw Musea en Erfgoed Antwerpen, inzet van interims of inschakeling van zelfstandigen.

De vrij precieze Antwerpse financiën maken dat ook de instandhouding van het omvangrijke bouwkundige patrimonium niet altijd van een leien dakje loopt. Veel erfgoedinstellingen zijn ondergebracht in historische monumenten met een specifieke conservatieproblematiek, die quasi permanent om substantiële investeringen vraagt. Renovatie en restauratie van deze panden vertegenwoordigen een gigantische kost die, zelfs als maximaal wordt bijgesprongen door de Vlaamse overheid (die er ook niet steeds even warmpjes inzit) nog altijd een enorme hap uit de stedelijke middelen betekent. De restauratie van het Sint-Felixpakhuis voor het Stadsarchief en van de Sint-Augustinuskerk voor Amuz hypothekeerden jarenlang de uiterst belangrijke dossiers Vleeshuis en Brouwershuis. Bijna cyclisch steekt het denkbeeld de kop op om historisch patrimonium op één of andere manier te rendabiliseren (tot en met – soms – verkoop!): behalve het al genoemde Brouwershuis ook het Hessenhuis, het Steen,

Uiteraard is er ook een specifieke Antwerpse context. Fundamenteel is hier, dat quasi de hele erfgoedsector in deze stad van bij aanvang in overheidshanden was en nog is: gemeente (vooral), provincie en Vlaamse overheid (voorheen: het Rijk) besturen en financieren.

het Museum Smidt van Gelder... Bovendien wil en moet de stad ook nieuwe projecten realiseren, bij voorkeur realisaties van hoge architecturale kwaliteit die met hun iconisch karakter mede het internationale imago van Antwerpen verstevigen en toeristen en investeerders aantrekken. Daartoe behoren het MAS en het Red Star Line Museum, maar ook de vele andere projecten die zich buiten het culturele domein situeren en van vitaal belang zijn voor de leefbaarheid van Antwerpen als stedelijke leefomgeving in de nabije en wat verdere toekomst: het Eilandje, het Nieuwe Zuid, de omgeving van Park Spoor Noord.

Want uiteraard heeft Antwerpen nog heel wat andere bekommernissen en opdrachten dan erfgoedzorg. Het moet – ik doe een willekeurige grabbel in de korf van taken die de stad op zich neemt – straten en pleinen onderhouden, huisvuil ophalen, begraafplaatsen inrichten, onderwijs en kinderopvang organiseren, voor huisvesting zorgen, de openbare orde en veiligheid handhaven... Als middelgroot stedelijk centrum én wereldhaven heeft het een belangrijke centrumfunctie t.a.v. heel Vlaanderen als economisch zwaartepunt en t.a.v. Voorkempem, Waasland en Rupelstreek op het vlak van tewerkstelling en dienstverlening. Na decennia van ononderbroken stadsvlucht, is de instroom van nieuwe bewoners momenteel groot; het geboortecijfer is hoog en de vergrijzing gaat snel. De bevolking *verkleurt* ook aan een hoog tempo: Antwerpen anno 2012 huisvest inwoners met een paar honderd verschillende etnische achtergronden, waarvan vele niet-Europees.

Hoe ziet de toekomst van Musea en Erfgoed Antwerpen eruit?

In zijn utopische roman *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* uit 1770 beschrijft Louis-Sébastien Mercier Parijs in het jaar 2440. Mét een museum, dat alle dieren, planten, mineralen en voortbrengselen van de menselijke kennis en kunde toont, zodat het niets minder is dan een samenvatting van het universum. Het museum van de toekomst was voor Mercier de materialisatie van de ideeën van de Verlichting, waarin hij rotsvast geloofde. Kortom: voor Mercier viel het museum uit 2440 samen met wat in 1770 als progressief gold.

De kans is reëel dat vandaag een al of niet visionair denker over musea en erfgoed het museum van de toekomst tekent als iets dat verdacht veel op het MAS lijkt, dus als een museum met de ambitie een culturele *mall*, een *forum*, een *agora* te zijn. Net zo reëel is de kans dat onze visionair er glad naast zal blijken te zitten. We weten gewoon niet hoe musea er over pakweg een kwarteeuw zullen uitzien, in Antwerpen noch elders.

Wat we wel weten, is dat de uitdagingen immens zijn. Zal de momenteel hybride organisatie Musea en Erfgoed Antwerpen zich verder ontwikkelen

in de richting van de markt? Loert *hardcore* commercialisering om de hoek? Of gaat de evolutie veeleer in de richting van het Angelsaksische model, waar de musea en erfgoedinstellingen worden opgenomen in een *trust* – non profit, maar op enige afstand van gelijk welk openbaar bestuur? Of draait men de voorzichtige verzelfstandiging die werd geïnitieerd met de oprichting van de vzw Musea en Erfgoed Antwerpen, resoluut terug en wordt de organisatie volop geïntegreerd in de Antwerpse stedelijke administratie? In de huidige hybride organisatie zijn van elk van deze mogelijke ontwikkelingen de kiemen aanwezig: de musea proberen zich in de markt te positioneren, de subsidiëeringsmechanismen van de Vlaamse overheid en de actieve mecenaatswerking van diverse vriendenverenigingen en sponsors openen de deur naar een truststructuur en nooit voorheen was de sturing binnen het stedelijke apparaat zo groot als sinds de introductie van de strategische cyclus. Op korte termijn zal, in uitvoering van wat het Gemeentedecreet voorschrijft, de huidige vzw alvast tot een andere beheersstructuur moeten worden omgevormd. Maar wat de lange termijn betreft, blijft voorlopig de vraag open – *qui vivra verra*.

De vragen in verband met de toekomstige juridische en financiële vorm en verankering van Musea en Erfgoed Antwerpen zinken naar mijn gevoel echter in het niet in vergelijking met een veel fundamenteelere, ronduit existentiële kwestie. Wat we immers met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid kunnen stellen, is dat in een niet al te verre toekomst Musea en Erfgoed Antwerpen de evidentie van hun bestaan kunnen verliezen en dat mogelijk zelfs hun relevantie in vraag zal worden gesteld. Niet zozeer omdat, in het spoor van de futurist Marinetti, die ik helemaal aan het begin van dit cahier citeerde, één of andere beeldenstorm door onze steden zal razen en ook in Antwerpen schoon schip zal maken. Wél omdat het niet ondenkbaar is dat de aan de gang zijnde demografische evolutie de bevolking van deze stad zal vervreemden van het in de musea aanwezige erfgoed. Dat is immers quasi integraal blank en van nabij of iets verder af christelijk van inspiratie of historiek. Wat aanwezig is uit niet-westerse contexten, is grotendeels verzameld vanuit eurocentrische, koloniale of neokoloniale en soms expliciet racistische presumpties. De demografische realiteit van het Antwerpen van de niet zo verre toekomst zal zeker niet alleen blank, Europees en christelijk zijn. Met andere woorden: Musea en Erfgoed Antwerpen zullen redelijk binnenkort een erfgoed beheren dat in belangrijke mate níét het erfgoed is van een aanzienlijk – zonet het grootste – deel van de stedelijke bevolking. En aan het niet-Europese materiaal dat wel aanwezig is, kleeft vaak een geschiedenis die mogelijk weerstand oproept bij sommige gemeenschappen.

Want uiteraard heeft Antwerpen nog heel wat andere bekommernissen en opdrachten dan erfgoedzorg. Het moet – ik doe een willekeurige grabbel in de korf van taken die de stad op zich neemt – straten en pleinen onderhouden, huisvuil ophalen, begraafplaatsen inrichten, onderwijs en kinderopvang organiseren, voor huisvesting zorgen, de openbare orde en veiligheid handhaven...

Met andere woorden: Musea en Erfgoed Antwerpen zullen redelijk binnenkort een erfgoed beheren dat in belangrijke mate níét het erfgoed is van een aanzienlijk – zonet het grootste – deel van de stedelijke bevolking.

Waarmee ik uiteraard niet wil beweren dat erfgoed alleen relevant is voor de gemeenschap – cultureel, etnisch, linguïstisch, religieus... – waarin het ontstond, maar wél dat het samenbrengen van mensen en collecties – nog altijd het mission statement van Musea en Erfgoed Antwerpen – er niet makkelijker op zal worden naarmate de afstand tussen de mensen en de collecties zou vergroten.

Werk aan de winkel dus.
De handen uit de mouwen.

Clement Caremans
algemeen coördinator Musea en Erfgoed Antwerpen

Selectieve bibliografie

Deze tekst heeft niet de ambitie een fundamentele bijdrage te leveren tot de wetenschappelijke kennis over de musea en erfgoedinstellingen van de stad Antwerpen. Ik beschouw hem veeleer als een journalistiek stuk en voel me dan ook niet verplicht tot een exhaustief notenapparaat en dito literatuuropgave.

Archiefonderzoek is nauwelijks verricht. Wel werden relevante wetten, decreten, uitvoeringsbesluiten, memories van toelichting, openbare collegebesluiten, gemeenteraadsbesluiten, beleidsplannen, actieplannen, beleidsnota's, jaarboeken en jaarverslagen naarstig uitgevlooid.

De meeste informatie komt uit publicaties.

In de eerste plaats zijn dat de door de musea Antwerpen zelf uitgegeven bezoekersgidsen, collectie- en tentoonstellingscatalogi, nieuwsbrieven en gelegenheidspublicaties, zoals *Dertien Antwerpse musea anders bekeken* uit 2001, de *Museumbox* uit 2010 en *The Making of the MAS* uit 2011. Voorts de delen over Antwerpse musea uit de reeks *Musea Nostra* van het Gemeentekrediet en de speciale nummers over de verschillende Antwerpse musea van *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*.

Ik vernoem apart: Frank van den Wijngaert, *Glorie en Nood van het Plantijnse Huis* (Antwerpen, 1947); Ger Schmook, *Stap voor stap langs kronkelwegen. Gedenkschriften* (Antwerpen/Amsterdam, 1976); Jozef de Coo, *Fritz Mayer van den Bergh. De verzamelaar, de verzameling* (Schoten, 1979); Rutger J. Tijs, *P. P. Rubens en J. Jordaens: barok in eigen huis. Een architectuurhistorische studie over groei, verval en restauratie van twee 17^{de}-eeuwse kunstenaarswoningen te Antwerpen* (Antwerpen, 1984); *Egypte onomwonden. Egyptische oudheden van het museum Vleeshuis* (Antwerpen, 1995); Mandy Nauwelaerts (ed.), *De toekomst van het verleden. Reflecties over geschiedenis, stedelijkheid en musea/ The future of the past. Reflections on history, urbanity and museums* (Antwerpen, 1999); Jan Lampo, *Het Vleeshuis. Slagerspaleis van Antwerpen* (Leuven, 2004); Laurence de Bolle, "Ontstaan van de collectie stad Antwerpen", in Wim Nys (red.), *Zilver uit Antwerpen* (Antwerpen, 2006), 24-29; Bert de Munck en Werner van Hoof (red.), *De poppen aan het dansen. Honderd jaar Antwerps Volkskundemuseum. Nieuwe visies op erfgoed en musea* (Nijmegen, 2007); Gwennie Debergh, *Lof van het stof. Een geschiedenis van het AMVC-Letterenhuis* (Antwerpen, 2008); Roberte van Houte, "Twintig jaar Etnografisch Museum (1988-2008)", in *Amagazine* nr. 83, 16-19; nr. 84, 9-12 ; nr. 85, 21-26; Ariane van Suchtelen en Ben van

Beneden (eds.), *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen* (Zwolle, 2010); Johan Pas, "Museum zonder muren. Historiek en actualiteit van het Middelheimmuseum", in *De Middelheim Collectie* (Antwerpen, 2010), 13-35.

Voor de bredere Antwerpse context: de opeenvolgende edities van het *Cultureel Jaarboek* van de stad Antwerpen, de onvervangbare overzichten *Antwerpen 1860-1960*, in 2 delen; *Antwerpen 1961-1965* en *Antwerpen 1966-1970*. Voorts verschillende algemene Antwerpse geschiedenissen: F.H. Mertens en K.L. Torfs, Floris Prims, Karel van Isacker en Raymond van Uytven, Jan van Acker, het verzamelwerk *Waar is de tijd* en *Het grote geschiedenisboek van Antwerpen*. Verder ook Inge Bertels, Bert de Munck en Herman van Goethem (eds.), *Antwerpen. Biografie van een stad* (Antwerpen, 2010); Gustaaf Asaert, *Ook dat was Antwerpen. Een geschiedenis van de kleine man. Over armoede en politieke onmacht* (Tielt, 2010); Lode Hancké, *De Antwerpse burgemeesters van 1831 tot 2000. Van Le Grelle tot Detiège* (Antwerpen/Rotterdam, 2000). De Vlaamsgezindheid van een aantal tenoren van het Antwerpse erfgoedwezen maakt dat ook de 3 delen van de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (Tielt, 1998) frequent werden geraadpleegd.

En last but not least, enkele titels over verzamelen, erfgoed, bewaarbibliotheken en musea: Susan M. Pearce, *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition* (London-New York, 1995); John Boardman, *The Archaeology of Nostalgia. How the Greeks re-created their mythical past* (London, 2002); Henk van Os, *The Way to Heaven. Relic veneration in the Middle Ages* (Baarn, 2000); Mireille Holsbeke (o.l.v.), *Het object als bemiddelaar. Over de transcenderende betekenis van kunst in traditionele culturen* (Antwerpen, 1996); Alain Schnapp, *The Discovery of the Past* (New York, 1997); Philipp Blom, *Une histoire intime des collectionneurs* (Paris, 2010); David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge 1985); Neil MacGregor, *A history of the world in 100 objects* (London, 2010); Lisa Jardine, *Worldly Goods* (London, 1996); Frans Grijzenhout, *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip* (Amsterdam, 2007); André Chastel, «La notion de patrimoine», in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire* (Paris, 1997), 1, 1435-1469; Georges-Henri Rivière en Jean-François Leroux, «Musées et collections publiques. Muséologie et muséographie», in Jean Poirier (ed.), *Histoire des mœurs* (Paris, 1991), III, 1, 185-218; Patrick O'Reilly, «Les collections privées», *ibidem* 219-246; Johan Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990* (Tielt, 2005); Elsje Janssen, "Het waarom van verzamelen en bewaren", in

Steven Thielemans (ed.), *De passie van het verzamelen* (Antwerpen, 2010); Paul Schneiders, *Papieren geheugen. Boek en schrift in de westerse wereld* (Weesp, 1986); Alberto Manguel, *A History of Reading* (London, 1996); Id., *The Library at Night* (Toronto, 2007).



COLOFON

Auteur: Clement Caremans
Coördinatie: Erna Croenen
Editor Cahiers en introductie: Steven Thielemans
Tekstredactie: Griet Claerhout
Vormgeving: gnoe
Druk: Drukkerij De Bie. Duffel

D/2012/0306/9 V.u. Steven Thielemans,
Hessenhuis, Falconrui 53, 2000 Antwerpen
Deze publicatie is de gebundelde derde en vierde
jaargang in een reeks voor de leden van de
diverse vrienden- en ondersteunende verenigingen
van Musea en Erfgoed Antwerpen:
Groeten uit Antwerpen # 3-4.

