

Brussel, Stad  
van Kunst en  
Geschiedenis

60

De

# Menselijke Driften

U

## **Redactie, opzoeken en iconografie**

Werner Adriaenssens – *Curator collecties 20ste eeuw van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis / Hoogleraar aan de faculteit Kunstwetenschappen & Archeologie van de Vrije Universiteit Brussel (VUB)*

André Demesmaeker – *Architect-Restaurateur bij de Regie der Gebouwen*

Claudine Houbart – *Docente aan de faculteit Architectuur van de Universiteit van Luik*

## **Begeleidingscomité**

Julie Coppens, Paula Dumont, Murielle Lesecque – urban.brussels  
Barbara Van der Wee

## **Coördinatie**

Okke Bogaerts, Julie Coppens, Paula Dumont, Valérie Orban – urban.brussels

## **Vertaling**

Gitracom, Dynamics Translations

## **Herlezing**

Ubiquis Belgium nv, Koen Raeymaekers

## **Fotografische vermeldingen (Afkortingen)**

AAM Archives d'Architecture Moderne

AHM Archief van het Hortamuseum, Sint-Gillis

ARA Algemeen Rijksarchief

CIVA Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage

KBR Koninklijke Bibliotheek van België

KIK-IRPA Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Institut royal du Patrimoine artistique

KMKG Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

KMSKA Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

KMSK Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België

SAB Stadsarchief Brussel

## **Vormgeving**

La Page

## **Druk**

db Group

## **Distributie**

Diffusion Nord-Sud

## **Verantwoordelijke uitgever**

Bety Waknine, Directeur-generaal, urban.brussels

(Gewestelijke Overheidsdienst Brussel Stedenbouw en Erfgoed) – Kunstberg 10-13 – 1000 Brussel

## **Gedrukt in België**

## **Wettelijk Depot**

D/2021/6860/004 – ISBN 978-2-87584-193-3

**digitale versie** [www.urban.brussels](http://www.urban.brussels)

# De Menselijke Driften

Werner Adriaenssens, André Demesmaeker,  
Claudine Houbart



*De Menselijke Driften*, marmer, Jef Lambeaux, 1889-1899.  
Detail van Het Bacchanaal.  
(A. de Ville de Goyet, 2014 © urban.brussels)

INLEIDING . . . . .	2
HET RELIÉF VAN JEF LAMBEAUX. . . . .	2
HET PAVILJOEN VAN VICTOR HORTA. . . . .	20
VAN HERONTDEKKING TOT DREIGENDE ONTMANTELING. . . . .	32
DE RESTAURATIE . . . . .	40
BESLUIT . . . . .	47

# Inleiding

“Nooit voorheen is er over een beeldhouwwerk zoveel gepraat als over dit, vanaf de dag waarop het werd geconcipieerd door de kunstenaar; en de dag erna waarop het onmogelijk leek om het te realiseren, waarvan de uitvoering leek te behoren tot het rijk van de verbeelding en de droom.” Het zijn de treffende woorden van de kunstcriticus Lucien Solvay, die overigens ook een hoofdrol speelde in dit verhaal. *De Menselijke*

*Driften* heeft een ongelofelijke geschiedenis gekend. In 1897, toen Solvay dit schreef, had *De Menselijke Driften* al een bijzonder complex verhaal achter de rug. Maar dat was nog maar het begin.

De hoofdrollen in deze saga zijn de beeldhouwer Jef Lambeaux, die met *De Menselijke Driften* zijn levenswerk zou realiseren, en Victor Horta, die met het ontwerp van het paviljoen zijn eerste staatsopdracht vervulde. In totaal zou het iets meer dan 120 jaar duren voor alle problemen waren opgelost en het kunstwerk eindelijk door het grote publiek kon bewonderd worden.

## Het reliëf van Jef Lambeaux

### JEF LAMBEAUX, EEN BEELDHOEWER OP HET TOPPUNT VAN ZIJN LOOPBAAN

De jaren 1880 betekenden voor Jef Lambeaux de grote doorbraak als kunstenaar. De Antwerpse beeldhouwer, die zich in 1881 definitief in een Brusselse gemeente had gevestigd, oogstte dat jaar op de Salon van Brussel zijn eerste succes met de beeldengroep *De Kus*. De voorstelling van twee beweeglijke naaktfiguren in een maniëristische compositie werd als gewaagd, maar tegelijk als fascinerend gepercipieerd. De controverse gaf de beeldhouwer bekendheid en het werk werd aangekocht door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. In 1882 kreeg Lambeaux een toelage van de Belgische Staat en het stadsbestuur van Antwerpen. Daarmee trok hij naar Italië om er de 16de- en 17de-eeuwse sculptuur te bestuderen. Deze ervaring had een blijvende impact op zijn werk. *De Brabofontein*, een werk met de geestdrift van Giambologna, is daarvan het eerste en meest treffende voorbeeld. Het model, gevormd door een beweeglijke figuur op een grillige basis, toonde hij in 1883 op de Salon van Gent. Het werk kende een groot



*De Kus*, bronzen beeld, Jef Lambeaux, 1881.  
(© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, [www.artinlanders.be](http://www.artinlanders.be), een initiatief van meemoo, foto Hugo Maertens)

>> Jules Lagae aan het werk in het atelier van Jef Lambeaux voor het beeld 'Abel dood gevonden', Ormer Dierckx, 1884.  
(verz. Gemeente Sint-Gillis © KIK-IRPA – urban.brussels, X142017)

publiekssucces en schonk de beeldhouwer grote bekendheid. De fontein werd in 1884 besteld door het Antwerpse stadsbestuur en in augustus 1887 werd hij ingehuldigd op de Grote Markt.

### EEN MEESTERWERK IN WORDING

De inhuldiging van de *Brabofontein* betekende een triomf voor Jef Lambeaux. Hij rustte echter niet op zijn lauweren. Uit een artikel dat in november 1886 verscheen in *La Fédération artistique*, blijkt dat zijn aandacht al naar iets anders ging. De kunstcriticus Georges Verdavaine meldde dat de beeldhouwer onophoudelijk werkte aan “een gigantisch project”, een kolossaal reliëf waarop de mens verschijnt in al zijn passies. Ook de krant *Journal de Bruxelles* berichtte in februari 1887 dat Lambeaux aan een nieuw project was begonnen.

Luidens het artikel ging het om de aanzet van een levendig en wriemelend reliëf waarvan alleen nog maar de grote lijnen en het lichtspel te zien waren. De beeldhouwer had de journalist toevertrouwd dat het zijn levenswerk zou worden. Meteen werd het door het dagblad gekwalificeerd als een “meesterwerk in wording”.

Meer dan anderhalf jaar later, op 12 augustus 1888, vermeldde Lambeaux het werk zelf. In een brief gericht aan zijn vriend, de kunstcriticus Max Sulzberger, vroeg de beeldhouwer hem nog even geduld te oefenen om het karton te komen bekijken. Lambeaux wou er eerst nog aan voortwerken opdat hij het hem in al zijn schoonheid zou kunnen tonen en Sulzberger “een serieuze appreciatie zou kunnen geven”.

Van eind 1886 tot april 1889 werkte Jef Lambeaux in grote afzondering en met grote gedrevenheid aan het





Portret van Jef Lambeaux, Eugène Broerman, 1905.  
Op de achtergrond zien we de figuur van Brabo.  
(KMSKB, Brussel © KIK-IRPA Brussel, B203213)

## JEF LAMBEAUX

Jef Lambeaux (Antwerpen 1852 - Brussel 1908) was een van de belangrijkste Belgische beeldhouwers van de 19de eeuw. Hij was afkomstig uit een kunstenaarsfamilie en volgde al op jonge leeftijd lessen aan de Antwerpse academie. In zijn studies blonk hij uit, maar hij werd geen laureaat van de prestigieuze Romeprijs. Vanaf 1873 begon hij werk in te zenden voor tentoonstellingen op de Salons van Antwerpen, Brussel, Gent en Parijs. Vanaf het einde van de jaren 1870 verbleef hij in Parijs en in 1881 keerde hij terug naar België. Op dat moment brak hij door als kunstenaar.

Nadat hij een Italiëbeurs kreeg, kende Jef Lambeaux grote naamsbekendheid met officiële bestellingen zoals de *Brabofontein*, *De Menselijke Driften* en *Het Zotte Lied*.

Het succes van Jef Lambeaux was zo groot dat hij ongetwijfeld de kunstenaar was wiens werken het meest werden gereproduceerd. Tot lang na zijn dood werden Lambeaux' sculpturen in gips en brons op de markt gebracht en bleven zij een vaste waarde in het burgerinterieur.

Het concept en de realisatie van *De Menselijke Driften* nam een groot deel van zijn werkzaamheden in beslag. Ondanks de moeilijkheden werd het zijn bekendste en meest controversiële werk.

ontwerp. Zijn atelier was voor iedereen gesloten en wie toch toegang kreeg, zag een groen gordijn dat de hele wand bedekte. Het ontrok de enorme ontwerp-tekening aan het zicht...

## DE AVANT-PREMIÈRE IN HET ATELIER VAN JEF LAMBEAUX

In april 1889 was het karton zo goed als afgewerkt. Voor Jef Lambeaux was het een uitgelezen moment om zijn atelier in Sint-Gillis opnieuw open te stellen en zo het ontwerp voor het bas-reliëf met de nodige trots voor te stellen. Luidens het *Journal de Bruxelles* werd Lambeaux' werkplaats ook druk bezocht: "Zijn atelier werd heropend voor bezoekers, voor kunstenaars, voor vrienden en sinds acht dagen is er een onophoudelijke drukte." En die toeloop, dat waren vooral intimi die de kunstenaar had uitgenodigd. Zo zou zijn kameraad de beeldhouwer Thomas Vinçotte op twee dagen tijd drie keer zijn teruggekomen. De schilder en beeldhouwer Jacques de Lalaing bracht een bezoek dat een halve dag zou hebben geduurd. Al die tijd stond hij in bewondering voor het werk. Ook de schilderes Euphrosine Beernaert was van de partij. Naast artiesten had Jef Lambeaux ook verschillende bevriende kunstcritici uitgenodigd. Zij waren eveneens vertrouwelingen. Het initiatief bleek een kapitale fout die een smet zou werpen op de perceptie van het karton.

Van de kunstcritici was Max Sulzberger de eerste die het werk kwam bekijken. Op 11 april 1889 publiceerde hij daarvan het verslag in de krant *L'Étoile belge*. Samen met een artikel in *La Réforme* was dit het eerste verslag in een lange reeks die dat jaar over het ontwerp voor het monumentale reliëf werd gepubliceerd.

De bespreking van Sulzberger verradt een enorme waardering voor het werk van Jef Lambeaux in het algemeen en de 'geniale' compositie in het bijzonder. Die betitelde hij als *La Passion de l'Humanité (De Passie van de Menselijkheid)*. De kunstcriticus vergeleek de voorstelling met 'onsterfelijke' creaties van de Hellenistische kunst en mijmerde over grote kunstenaars als Michelangelo, Rubens en Jordaens. Hij benadrukte echter wel dat Lambeaux' ontwerp een bijzonder sterke en persoonlijke realisatie was.



De inhuldiging van de Brabofontein op de Grote Markt van Antwerpen, 21 augustus 1887.  
(© Felixarchief, Archief van de stad Antwerpen, FOTO-OF#5732)

In het dagblad *La Réforme* verscheen dezelfde dag, onder de titel *Un Chef-d'Oeuvre (Een Meesterwerk)*, een uitermate lovend verslag over het karton. De journalist, een zekere Champal, betitelde de voorstelling als *Les Passions humaines conduisant à la mort (De Menselijke driften leidend naar de dood)*. Voor hem was deze plastische compositie evenwaardig aan de meest wonderbaarlijke werken uit de renaissance. Hij stelde zelfs dat sedert de "gigantische Michelangelo" nooit meer iets gelijkaardigs was geconcipeerd in de kunstgeschiedenis, en dat op wereldvlak. De criticus was ook op zijn hoede voor een vergelijking van het werk met de composities van Antoine Wiertz. Want die toetsing ging volgens Champal niet op. Het verschil was gigantisch tussen wat Lambeaux voorstelde en de voor hem 'inferieure' schilderijen van de Belgische kunstschilder die zijn hoogdagen omstreeks het midden van de 19de eeuw kende. Lambeaux' compositie was voor Champal immers een filosofisch beladen werk waarin elke figuur haar betekenis had.



Het atelier van Jef Lambeaux, Hollestraat (de huidige de Loncinstraat) in Sint-Gillis, Charles Houben, 1901.  
(verz. Gemeente Sint-Gillis © KIK-IRPA - urban.brussels, X142096)

Verder volgden nog bijzonder positieve verslagen in het *Journal de Bruxelles* en in het tijdschrift *La Fédération artistique*. Ook deze verslaggevers waren ronduit euforisch over het karton. Het was duidelijk: Jef Lambeaux was in Europa de enige die in staat was dergelijke compositie te realiseren.



Karton van *De Menselijke Driften*, houtskool op doek, Jef Lambeaux, 1886-1889.  
 (© Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, www.artinflanders.be, een initiatief van meemoo, foto Michel Burez)

## HET KARTON

Het karton van *De Menselijke Driften* wordt nu bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Het betreft een houtskooltekening op doek van 6,10 x 10,90 m. Daarmee is het nauwelijks kleiner dan het marmeren reliëf dat het eindresultaat werd.

Het woord karton moet in de betekenis worden gezien van 'het ontwerp op ware grootte van een kunstwerk'. In zijn brieven had Jef Lambeaux het ook steevast over zijn karton en ook de eigentijdse pers gebruikte deze term. Later heeft het woord karton echter voor verwarring gezorgd. Daardoor werd soms verondersteld dat Lambeaux' ontwerp voor *De Menselijke Driften* op karton werd getekend.

Het is niet ongewoon dat een beeldhouwer het ontwerp voor een sculptuur tekent. Sommige boetseren een bozzetto, een kleinschalig voorbereidend model, andere tekenen of doen beide. Het is bekend dat Jef Lambeaux veel tekende en soms ook schilderde. Zo is er een beschrijving van zijn atelier die in 1889 in het *Journal de Bruxelles*

verscheen. De journalist rapporteert dat alle muren van de werkplaats zijn volgetekend. Die gewoonte van Lambeaux wordt nog bevestigd door latere getuigenissen en door een atelierfoto waarop ook de beeldhouwer figureert. Op de bepleisterde muur achter hem zijn tekeningen rechtstreeks op de muur aangebracht. Het is dus niet ongewoon dat Lambeaux voor dergelijk groots project gedurende jaren aan het karton werkte.

Of de beeldhouwer er in eerste instantie een bozzetto van maakte, is niet bekend. Lucien Solvay vermeldde in 1897 dat hij zowat tien jaar voordien aanvang maakte met een "vluchtige schets" van het project. Of dat een tekening of een geboetseerd model was, kan niet meer worden achterhaald.

Het karton *De Menselijke Driften* werd in 1890 aangekocht voor de collecties Decoratieve Schilderkunst van de Koninklijke Museums voor Versier- en Nijverheidskunst (thans Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis) in Brussel.



*Het Zotte Lied* van Jef Lambeaux. Palmerstonlaan, Brussel.  
 De aankoop door het stadsbestuur in 1898 was controversieel vanwege het 'aanspottende' karakter van het beeld.  
 (A. de Ville de Goyet, 2021 © urban.brussels)

## DE OFFICIËLE PRESENTATIE VAN HET KARTON OP DE SALON VAN GENT

Op 15 mei 1889 bracht de kunstcriticus Lucien Solvay in *Le Soir* verslag uit van de Wereldtentoonstelling in Parijs. In de sectie van de Schone Kunsten werd de Belgische beeldhouwkunst vertegenwoordigd door onder meer Charles Van der Stappen, Paul De Vigne en Constantin Meunier. Volgens Solvay was Jef Lambeaux de grote afwezige en hij voegde er scherp aan toe: "[...] dacht hij dat het niet van zijn waardigheid was tegelijkertijd en samen met de anderen te exposeren? Dacht hij dat hij niet zou geapprecieerd worden als hij geen aparte ruimte, alleen voor hem zou krijgen? Hij heeft ongelijk. Zijn afwezigheid zal worden betreurd, maar het is vooral hij die ze zal betreuren."

Het was effectief de intentie van Jef Lambeaux om het karton voor het monumentale reliëf te presenteren op

de Wereldtentoonstelling van Parijs in 1889. Maar om een of andere reden ging dat niet door, waarschijnlijk omdat het ontwerp niet tijdig klaar was. Van 11 augustus tot 6 oktober 1889 werd het karton onder de titel *L'Humanité (De Mensheid)* voor het eerst aan het grote publiek gepresenteerd op de driejaarlijkse Salon van Gent. Door de bijzonder lovende pers die het werk voordien had gekregen, waren de verwachtingen hooggespannen. Vanaf de opening van de salon verschenen in talrijke dagbladen besprekingen. Vaak hadden zij het karton van Lambeaux als onderwerp. Champal suggereerde in *La Réforme* zelfs dat de Salon van Gent georganiseerd leek te zijn om de "grote kunstenaar" de gelegenheid te geven het werk te presenteren aan het grote publiek. In Gent had de beeldhouwer dan ook een mooie ruimte voor zich alleen gekregen om het ontwerp voor het reliëf met de juiste belichting tot zijn recht te laten komen.



Jef Lambeaux in zijn atelier met Jules Lagae, foto ca. 1885/1889. Rechts het model van het beeld *Het Zotte Lied*.  
 (© KIK-IRPA Brussel, cliché B192843)

Lucien Solvay opende de reeks besprekingen van het werk in *Le Soir* van 15 augustus. Hij wijdde er een quasi volledig artikel aan. Er was immers al zoveel over gesproken, stelde hij, maar de 'ingewijden' terzijde gelaten, had niemand het eerder gezien. Hij beschouwde het zonder meer als het belangrijkste werk van de salon, maar hij liep niet over van enthousiasme voor het werk. In zijn analyse duidde hij dan ook drie belangrijke pijnpunten. Die vatten de essentie van de polemiek: het gebrek aan inhoud, de gebrekkige samenhang van de compositie en het feit dat het werd opgehemeld als meesterwerk.

Lucien Solvay beschouwde *De Mensheid* als een pompeus voorwendsel om verschillende groepen samen te brengen. Volgens hem moest daar ook niets meer achter worden gezocht: "Wij kennen hem genoeg om verzekerd te zijn dat, wat men ook moge geprobeerd hebben om het te doen geloven, de ambitie om filosoof te zijn heeft nooit in zijn brein gespoekt." Op het eerste gezicht vond hij het een overweldigende compositie met geslaagde licht- en schaduwpartijen en een mooie lijnvoering à la Rubens, die beweging brengt in de compositie. Daardoor vond Solvay dat het werk van een grote decoratieve waarde getuigde. Maar, wanneer het werk nader werd bekeken, was hij van oordeel dat hij de kwaliteit die normaliter het werk van Lambeaux kenmerkt, er niet in terugvond. Hij zag vooral veel fouten: een hoop van ontwrichte figuren met benen in een problematische houding en hoofden die nauwelijks vasthangen aan de schouders. Solvay was van oordeel dat de beeldhouwer het geheel volledig zou moeten herwerken, daar een getrouwe uitvoering in marmer de fouten alleen maar zou uitvergrooten. Sprekend is volgende opmerking: "Deze tekening werd ons voorgeschoteld als een meesterwerk, heilig verklaard nog voor ze werd getoond. Men heeft misschien overdreven; het spijt ons voor de kunstenaar aan wie, door hem te flatteren, een zeer slechte dienst werd bewezen." Eigenlijk gaf Lucien Solvay hiermee een sneer aan de insiders die het werk in avant-première in het atelier van Lambeaux hadden mogen zien en die het de hemel hadden ingeprezen.

Dat dit artikel bij Jef Lambeaux een gevoelige snaar had geraakt, blijkt uit een brief. De kunstenaar deed daarin zijn beklag bij Max Sulzberger. Het blijkt dat hij er zeker van was dat het vernietigende oordeel van Lucien Solvay niets te maken had met het kunstwerk zelf. De kunstcriticus wou hem in een slecht daglicht stellen, zoals hij dat voordien had geprobeerd met de kunstschilder Franz Courtens. Sulzberger publiceerde daarop in *L'Étoile belge* opnieuw een bijzonder lovend artikel, waarin hij zijn stelling, dat het om een meesterwerk ging, herbevestigde. Ook Champal wijdde eind augustus in *La Réforme* opnieuw een volledig artikel aan het "onweerstaanbare werk", "het meest grandioze concert van menselijke weelderigheid dat men zou kunnen ontwerpen".

De herhalingen van deze positieve berichtgeving ten spijt, had het artikel van Lucien Solvay de pers verdeeld in twee kampen van hevige voor- en tegenstanders. De enen vonden het effectief een meesterwerk, de anderen vonden het inhoudsloos en sommigen zelfs kwakzalverij.

Dat er veel inkt vloeiende over het karton in de zomer van 1889 was een feit. "Met een woord Jef Lambeaux for ever", schreef *Het Handelsblad* dan ook met de nodige ironie ...

## ONDER KUNSTVRIENDEN

Het toonaangevende Belgische kunsttijdschrift *L'Art moderne* had zich in de hele discussie relatief afzijdig gehouden. In de bespreking van de Salon van Gent had het tijdschrift er maar één alinea aan gewijd. Maar het was wel duidelijk dat de verslaggever het maar niets vond: "Men kan dan wel uitroepen in de pers dat het om een meesterwerk gaat en de allegorie uitbazuinen, het is de dood die het domineert, zoals de nietigheid dat ook doet met dit werk."

Van een heel andere aard was het artikel dat op 6 oktober 1889 verscheen in hetzelfde tijdschrift onder de titel *Camaraderie artistique*. Het deed een bom barsten. Het karton van Jef Lambeaux was voor *L'Art moderne* eigenlijk enkel een aanleiding. Het artikel was een

## DE MENSELJKE DRIFTEN

Een centrale vraagstelling in de kritieken draaide om wat Jef Lambeaux al dan niet wou uitdrukken met dit monumentale werk. Dat het gepaard ging met het nodige onbegrip, stak de journalist van *Het Handelsblad* van 22 augustus 1889 niet onder stoelen of banken: "De teekenaar heeft de pretentie een wijsgeerig gedacht op papier te brengen: welnu, we geven het den beste, om ons uit te leggen wat dat wargaren van koppen, beenen en armen, van bijten en dansen, van slaan en krabben, van vliegen en kruipen, zeggen wil. Wat de Kristus aan 't kruis, in al die wijverij komt doen, weten wij niet: wat die menschen beteekenen met slangen omkronkeld, is ons eigenlijk een raadsel. Zeker, er is in dit alles talent van uitvoering dat betwist niemand; maar dat het een werk van een genie is – maakt dat aan de ganzen wijs!"

Het is bijzonder dat de beeldhouwer zelf nooit enige uitleg heeft gegeven over wat hij nu precies wou uitdrukken. Die discussie liet hij, zonder zich daar zelf rechtstreeks mee te bemoeien, over aan de pers. In die context is het nog treffender dat ook de definitieve titel, *De Menselijke Driften*, die het beeldhouwwerk zou krijgen, niet door Lambeaux zelf werd gegeven. Met instemming van de kunstenaar werden voorstellen gedaan door bevriende kunstcritici.

Toen Georges Verdavaine in 1886 voor het eerst melding maakte van het grootse project van Jef Lambeaux, had hij het over een compositie waarin de "mens in al zijn passies wordt weergegeven". Dat is ook het basisidee van de beeldhouwer. Verdavaine, die het karton in april 1889 in het atelier van Lambeaux zag, berichtte er uitvoering over en gaf zijn artikel de titel *Les Passions humaines* (*De Menselijke Driften*). Champal omschreef het in zijn lovende artikel, dat eveneens in april 1889 in *La Réforme* verscheen, als *Les Passions humaines conduisant à la mort* (*De Menselijke Driften leidend naar de dood*).

Op de Salon van Gent werd het werk getoond onder de titel *L'Humanité* (*De Mens-*



Jef Lambeaux in zijn atelier voor het gipsmodel van *De Menselijke Driften*, z.d. [omstreeks 1897].  
(© Verz. François & Patricia Gonzalez)

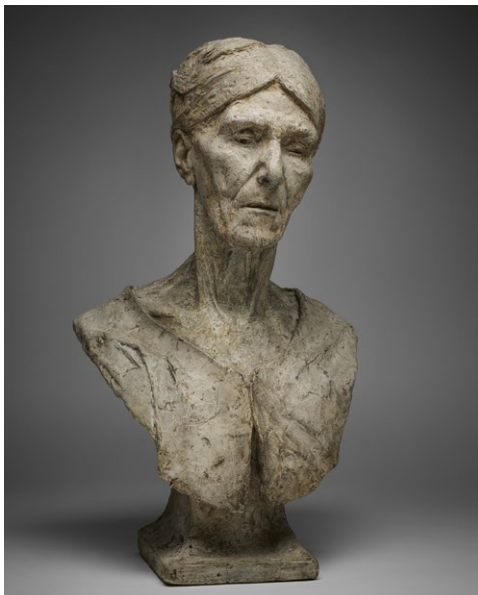
heid). De kunstcriticus Lucien Solvay vond dit een pretentieuze, weinigzeggende titel.

Toen het gipsmodel van het beeldhouwwerk in 1894 klaar was en zou worden voorgesteld aan het publiek, werd het door het tijdschrift *La Fédération artistique La Passion de l'Humanité* (*De Drift der Mensheid*) genoemd. Max Sulzberger had het in zijn artikel in *L'Étoile belge* van 7 november 1894 over *Le Calvaire de l'Humanité* (*De Calvarie van de Mensheid*). Lambeaux schreef dezelfde dag nog aan Sulzberger dat hij akkoord ging met die titel en dat Champal, die het werk zelf *L'I-*

*nanité des Passions Humaines* (*De IJdelheid der Mensheid*) had genoemd, het voorstel van Sulzberger veel beter vond. Hij voegde er tevens aan toe dat ook voor de eerste minister, Auguste Beernaert, deze benaming als geslaagd werd beschouwd. Desondanks werd achteraf en om onbekende redenen de titel nogmaals gewijzigd en gekozen voor de benaming die het werk in het begin had gekregen: *De Menselijke Driften*. Het is die titel die, toen het paviljoen uiteindelijk in 1910 was afgewerkt, boven de deur werd aangebracht.



Inscriptie boven de inkomdeur van het paviljoen (1910) met de definitieve titel van het reliëf.  
(A. de Ville de Goyet, 2021 © urban.brussels)



De *Stomme* van Achille Chainaye, bekend onder zijn pseudoniem *Champal*, 1883. Het beeld is opgedragen aan Jef Lambeaux en illustreert de vriendschap tussen de beide kunstenaars.  
(verz. Stedelijke Musea Brugge © Cedric Verhelst/Thomas Deprez Fine Arts)



ongezien scherpe en persoonlijke aanval tegen de kunstcriticus Champal. De auteur van het artikel in *L'Art moderne* was van oordeel dat Champal zich schuldig maakte aan het ophemelen van middelmatige kunst. *Champaliser* was het neologisme dat met het artikel werd geïntroduceerd.

De journalist van *L'Art moderne* suggereerde dat Champal met buitengewoon positieve verslaggeving relaties wilde opbouwen. Zo zou hij invloed kunnen uitoefenen om er zelf persoonlijk voordeel uit te kunnen halen. *L'Art moderne* ging zelfs zo ver om te suggereren dat deze 'kameraadschap' zou kunnen leiden tot het aanvaarden van kunstwerken in ruil voor artikels, publiciteit, conferenties...

Als meest actuele feit van het *champaliseren* werd het karton van Jef Lambeaux aangehaald. *Pro memoria*, Champal was een van de eersten die het karton in avant-première had gezien in het atelier van de beeldhouwer en er ook in *La Réforme* in superlatieven over had bericht. *L'Art moderne* liet niet na dat feit ook expliciet te vermelden en nog eens te benadrukken dat

het werk in de realiteit sterk onder de verwachting bleef, met als dodelijke conclusie: "[...] opzichtig maar niet aangrijpend". Met het artikel beschuldigde *L'Art moderne* Champal niet alleen, zijn competentie als kunstcriticus werd publiekelijk in twijfel getrokken.

Het is evident dat Champal deze persoonlijke aanval niet onbeantwoord kon laten. In een recht van antwoord met als titel *Stupendum! (Verbijsterend!)* dat in het volgende nummer van *L'Art moderne* verscheen, trok hij fel van leer tegen wat hij als deerniswekkende laster en insinuaties beschouwde. Hij verdedigde zich door te stellen dat hij nooit enig kunstwerk of uitnodiging voor een diner had gekregen van de kunstenaars waarover hij had geschreven. Champal ging nog verder en draaide de hele problematiek om. Niet hij, maar het tijdschrift *L'Art moderne* was het probleem. Dat had de pretentie zich als boeman te gedragen tegenover de pers wanneer het andere kunstenaars dan de vrienden van *L'Art moderne* ophemelde.

Eigenlijk was het karton van Lambeaux slechts het voorwendsel om een escalerende vete tussen de

redactie van *L'Art moderne* en Champal uit te vechten. Champal was het pseudoniem van Achille Chainaye. Chainaye was een beeldhouwer die in 1883 lid werd van de avant-gardistische kunstenaarsvereniging Les XX (Les Vingt). Hij stelde van 1884 tot 1886 tentoon op hun jaarlijkse salons. De relatie met de kunstenaarsvereniging bekoelde echter al in 1884 toen de Gode-charleprijs werd toegekend aan de beeldhouwer Paul Du Bois, stichtend lid van Les XX. Ontgoocheld omdat zijn carrière als beeldhouwer niet van de grond kwam en om financiële redenen begon Chainaye vanaf 1886 te schrijven onder het pseudoniem Champal. Drie jaar later, in 1889, toen Lambeaux zijn karton presenteerde, nam Chainaye ontslag bij Les XX uit onvrede met de gang van zaken.

Het is helemaal niet toevallig dat net in het tijdschrift *L'Art moderne* het artikel *Camaraderie artistique* verscheen. Dat tijdschrift was de spreekbuis van Les XX. De advocaat en schrijver Octave Maus, spilfiguur van de kunstenaarsvereniging, had de periodiek mede opgericht en was redactielid. Jef Lambeaux, die in 1883 ook lid was geworden van Les XX, had er in 1884 al ontslag genomen, na de eerste tentoonstelling. Mogelijk gebeurde dat uit weerzin tegen het ideologische kader en de avant-gardistische visie van Les XX. Lambeaux was ook een intimus van Achille Chainaye. Maar het karton van de beeldhouwer was voor *L'Art moderne* eerder de aanleiding om met Achille Chainaye af te rekenen. In die context spreekt het recht van antwoord van Chainaye boekdelen. Volgens hem gedroeg *L'Art moderne* zich als een kunstpaus die maakte of kraakte.

Het artikel deed heel wat stof opwaaien en zo werd het karton van Lambeaux opnieuw het gespreksonderwerp. Enkele dagen na de publicatie in *L'Art moderne* wijdde Lucien Solvay er onder dezelfde titel, *Camaraderie artistique*, in *Le Soir* opnieuw een uitgebreid artikel aan. Daarin schaarde hij zich volledig achter de tekst van *L'Art moderne* en prees hij de redactie voor de moed om het te hebben gepubliceerd. Hij voegde er zijn eigen ervaring aan toe: na zijn kritische analyse van het karton die hij voor *Le Soir* had geschreven, werd hij "getrakteerd op een scheldtirade".

Het *Journal de Bruxelles*, de krant die van in het begin de verdediging voor het karton had opgenomen, was echter van oordeel dat *L'Art moderne* over de schreef was gegaan. De journalist wees op het gevaar dat dergelijk artikel inhield: "*L'Art moderne* berispt M. Achille Chainaye, maar eigenlijk alle andere critici, zodoende dat men vanaf nu geen lof meer kan uitspreken die in tegenstelling staat tot de voorkeur van *L'Art moderne*, zonder beschuldigd te worden van kameraadschap." Er werd nog aan toegevoegd dat het verrassend was dat dergelijke tekst in *L'Art moderne* werd gepubliceerd omdat net daar 'camaraderie' zo een belangrijke rol zou spelen. Ten slotte wordt er flijntjes bij vermeld dat Achille Chainaye, net als Jef Lambeaux, ooit lid was van Les XX, maar dat zij dat nu niet meer waren, wat ten slotte geen schande was ...

Ook in andere tijdschriften is een weerslag van de discussie terug te vinden. Zo was *Het Handelsblad* het beu dat "[...] men tegenwoordig door coterieën die van den politieken partijeest leven, alles als meesterstukken hoort uittrompetteren, indien het werk maar door vrienden der klik voor den dag wordt gebracht". Jan-Matthijs Brans, die in *De Vlaamse School* een positief artikel over Lambeaux' karton had geschreven, vond het nodig zich uitdrukkelijk te distantiëren van de tekst in *L'Art moderne*. Nog jaren later, in 1897, verwees Jean Delville nog sarcastisch naar dit voorval in een postscriptum bij een negatieve tekst over het werk die hij voor het tijdschrift *L'Art idéaliste* schreef: "Ondergetekende verklaart formeel niet gezwich te zijn door enig gevoel van persoonlijke haat en de heftigheid van het woordgebruik is enkel te wijten aan de openhartigheid van zijn kunstenaarsmening, gesterkt door esthetische principes die hem na aan het hart liggen en in wier naam hij handelt."





Triomf van het Licht, gipsbeeld van Antoine Wiertz, 1862. (KMSKB © KIK-IRPA Brussel, B119250)

#### “DE MICHELANGELO VAN DE BEEK”

Vanaf de eerste maal dat Lambeaux zijn karton voor *De Menselijke Driften* had tentoongesteld, werd de vergelijking gemaakt met het werk van Michelangelo, Peter Paul Rubens en Antoine Wiertz. Champal stelde zelfs dat sinds Michelangelo in de kunstgeschiedenis van de gehele wereld nooit iets dergelijks was geconcipieerd. Niet alleen de gespierde mannenlichamen en de voluptueuze vrouwen, maar ook de diagonale opbouw in de compositie geven een dynamiek eigen aan het werk van Rubens. Ook sommige composities van de romantische schilder Wiertz staan er niet alleen compositorisch, maar ook wat het formaat betreft niet ver van af. Dat hoeft ook niet te verbazen: Lambeaux was ook geïnteresseerd in het werk van Wiertz. In februari 1888, toen hij volop aan het werken was aan het karton, kreeg hij de opdracht toegewezen van de stad Dinant om Wiertz' project voor het gigantische monument *Le Triomphe de La Lumière* te realiseren.

In 1897 schreef de symbolistische schilder Jean Delville in *L'Art idéaliste* een artikel over *De Menselijke Driften* met een in vitriool gedrenkte pen. Verwijzend naar de vergelijking die te pas en te onpas werd gemaakt met de grootmeester van de renaissance,



Ontwerp van het reusachtige beeld *Triomphe van het Licht* van Antoine Wiertz voor de citadel van Dinant. Dit ontwerp werd nooit gerealiseerd. (Diffusion Institut Destree © Sofam)



*L'Homme-Dieu*, olie op doek, Jean Delville, 1901-1903. (© Musea Brugge, www.artinflanders.be, een initiatief van meemoo, foto Dominique Provost)

kreeg zijn tekst de titel *Le Michel-Ange du ruisseau*. Daarmee citeerde hij de vooraanstaande kunstkriticus Ernest Verlant die er in zijn vernietigende kritiek over het karton ook nog de kwalificatie van “*bacchanaal van het crapuul*” en “*zatlapperij*” aan had

toegevoegd. Gezien de scherpe veroordeling, is het niet ondenkbaar dat Delville het monumentale werk *L'Homme-Dieu* tussen 1901 en 1903 schilderde als antwoord op Lambeaux' *De Menselijke Driften*.

## DE BESTELLING DOOR DE BELGISCHE STAAT

Het artikel *Camaraderie artistique* dat op 6 oktober 1889 in *L'Art Moderne* verscheen, rekende niet alleen af met Achille Chainaye, het verscheen ook op het ogenblik dat de geruchtenmolen over een bestelling van het werk door de Belgische Staat op volle toeren draaide. In die zin kan het ook geïnterpreteerd worden als een poging om dat vooralsnog te voorkomen. Dat het kunstwerk effectief officieel zou worden besteld, was geen loos gerucht. Al op 29 september 1888, toen het karton nog niet was afgewerkt, werd in *Le Soir* gesuggereerd dat de staat, zonder hierover te communiceren, het werk al zou hebben besteld.

Toen het karton het jaar daarop in avant-première werd voorgesteld in het atelier van Lambeaux, werd door de recensenten openlijk gehengeld naar de opdracht. Zo vond Champal dat het karton zou moeten worden aangekocht door de staat, en dat alleen al om de kunstenaar aan te moedigen. Die had er immers gedurende jaren veel voor opgeofferd. Georges Verdavaine ging in zijn verslag nog een stap verder. Hij was van oordeel dat de staat het karton als sculptuur moest laten uitvoeren en suggereerde, mijmerend over Michelangelo in Italië en Pierre Puget en Jean-Baptiste Carpeaux in Frankrijk, een realisatie in marmer. Het *Journal de Bruxelles* twijfelde er dan ook niet aan dat deze compositie “*een schat van het vaderland*” zou moeten worden en dat niet kon worden geduld dat “*het werk door het buitenland zou worden ingepikt*”.

Dat ook Jef Lambeaux zelf met die gedachte speelde, blijkt uit een brief van 12 april 1889. Daarin schreef hij vertrouwelijk aan de kunstkriticus Max Sulzberger dat de kunstschilderes Euphrosine Beernaert hem had gemeld dat “*de minister*” een bezoek zou brengen aan zijn atelier, dat was opengesteld om het karton te tonen. De naam van de bewindvoerder werd niet genoemd, maar het is niet oninteressant te vermelden dat de kunstenaar de zus was van de eerste minister Auguste Beernaert. Het is overduidelijk dat pogingen werden ondernomen om de interesse van de regering te wekken.

In augustus 1889, toen het werk werd gepresenteerd op de Salon van Gent, meldde Sulzberger in *L'Étoile belge* dat Alphonse Balat, hofarchitect en ondervoorzitter van de Koninklijke Commissie voor Monumenten, de uitvoering van het karton in marmer aanraadde. Toen koning Leopold II begin september de Salon van Gent bezocht, merkte het *Journal de Bruxelles* in zijn recensie over dat gebeuren fijntjes op dat de koning zich vooreerst had laten voorstellen aan Jef Lambeaux “*met wie hij een lang onderhoud zou hebben gehad*”. Alles werd in stelling gebracht om de overheid effectief het werk te laten bestellen.

Begin oktober draaide de geruchtenmolen over een bestelling op volle toeren. Het was *Le Bien public* dat als eerste melding maakte van de roddel dat Lambeaux, voor de som van 75.000 frank – “*een bagatel*” – zijn gigantische karton zou omzetten naar een marmer-sculptuur. Ook *Het Handelsblad* maakte daar enkele dagen later melding van in een artikel onder de vette kop “*80.000 fr.*”, het bedrag om “*den vleeschwinkel in marmer te zetten*”. Door het *Journal de Bruxelles* werd een bestelling echter met klem tegengesproken en afgedaan als kletspraat: “*Het departement Schone Kunsten heeft enkel de intentie de Koninklijke Commissie voor Monumenten te consulteren teneinde een antwoord te krijgen op de vraag of het karton van dhr. Jef Lambeaux kan worden gerealiseerd en in welke proporties.*” Dat was een terechte vraag die Lucien Solvay zich ook al had gesteld. In zijn artikel dat hij aan het karton wijdde naar aanleiding van de presentatie ervan op de Salon van Gent, vroeg hij zich af of de sterke licht- en schaduwpartijen die verwerkt waren in de tekening niet zouden verdwijnen eens het werk in marmer of een ander gesteente zou zijn uitgevoerd. Ook twijfelde hij eraan of de wanverhouding van de tekening wel realiseerbaar zou zijn. Dat de beeldhouwer ongeduldig naar nieuws hield, blijkt uit een brief die hij op 16 oktober 1889 aan Max Sulzberger richtte. Daarin vroeg hij of er meer nieuws was over een beslissing van Balat.

## EEN IMMOREEL WERK?

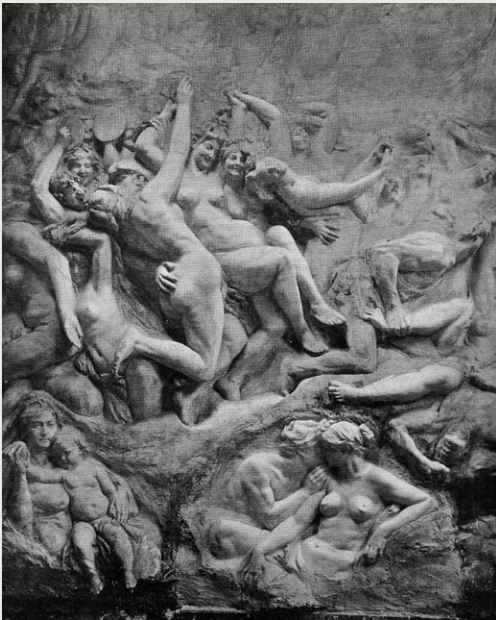
De vertaling van het Franse woord *Passions* in *Driften* heeft in de loop van de tijd aanleiding gegeven tot een verkeerde interpretatie van het werk. Waarschijnlijk omdat het reliëf lange tijd niet zichtbaar was voor het grote publiek, ontstond de fabel dat de reden daarvan de immoraliteit van de voorstelling was.

Het is treffend dat, toen het karton werd getoond op de Salon van Gent, de vraag over het al dan niet zedelijke karakter nooit aan de orde was. Het is pas in oktober 1889 dat het katholieke dagblad *Le Bien public* zich plots uitte over een vermeend onwelvoeglijk karakter. Uit de recensies die voordien over het karton verschenen – ook in *Le Bien public* – toen het nog te zien was op de salon, blijkt dat enkel vragen werden gesteld over wat het precies voorstelde en welk idee erachter zat.

In enkele artikels die in oktober in *Le Bien public* verschenen, veranderde de toon plots en werden er vragen opgeworpen omtrent het onzedelijke karakter. De criticus fulmineerde rechtstreeks tegen Joseph Devolder, toenmalig minister van Nationale Opvoeding van de katholieke partij. In een hoogdravende stijl werd “de Christen en vader” gevraagd of hij de jeugd zou willen “verderven” met dergelijke schandalige “uitstalling”. De vergelijking met Félicien Rops, bekend voor scabreuze voorstellingen die volgens de auteur onder de toonbank werden verkocht, werd niet geschuwd. In een tweede artikel

ging het blad nog verder in op een reactie op een artikel van het *Journal de Bruxelles* dat de compositie had verdedigd: “[...] na het werk *De Mensheid* aandachtig te hebben bekeken, en dit meer dan één keer, over de gewilde onwelvoeglijke houdingen, over de wulps en bestiale uitdrukking van een bepaalde optocht van vrouwen die een deel van de compositie vult. – Neen, dit mag niet onder de ogen komen van een volk!”

De uitlatingen van *Le Bien public* bleven zonder gevolg in de pers. Enkel in februari 1892 flakkerde deze discussie op. Deze keer niet in de pers, maar wel in de senaat, waar Jules de Burlet, toenmalig minister van Binnenlandse Zaken, parlementaire vragen over de staatsbestelling en het vermeende onzedelijke karakter diende te beantwoorden. Eigenlijk draaide de discussie om de kostprijs en de Burlet diende de vraagstellers van antwoord: “Heeft het werk een immoreel karakter? Zeker, er is naakt te zien, veel naakt, hele groepen; maar het is niet aan de details waaraan aandacht moet worden besteed, maar aan het geheel, [...]. Dat op gebied van smaak enkele details kunnen worden bediscussieerd, dat spreek ik zeker niet tegen, en ik hoop dat, in de uiteindelijke uitvoering, de kunstenaar enkele weloverdachte correcties zal aanbrengen. Maar zijn werk als immoreel beschuldigen is, zo denk ik, het verkeerd beoordelen!” De discussie werd hiermee definitief gesloten.



Detail van het gipsmodel van *De Menselijke Driften* in het atelier van de kunstenaar, 1887  
(L. Solvay, *Les Passions humaines*, in *Bruxelles-Exposition*, 1897, p. 64)

### “EEN ROLLEKE VAN 271.200 FR.”

Omdat het marmeren reliëf niet klaar was toen in 1897 in het Jubelpark de Internationale Tentoonstelling van Brussel doorging, werd met het idee gespeeld om het karton in het paviljoen te presenteren. Dat idee werd afgevoerd. Maar het gaf aanleiding tot het gerucht dat het doek niet kon worden getoond omdat het verloren was.

Prosper de Hauville, de toenmalige hoofdconservator van Koninklijke Museums voor Versier- en Nijverheidskunst in Brussel, werd in de pers verantwoordelijk gesteld voor dat verlies. De man kon de aantijgingen echter weerleggen.

Nadat het marmeren reliëf was besteld, had de overheid het karton in ontvangst genomen. Het was de wens van Jules de Burlet, minister van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs, dat het karton permanent zou worden geëxposeerd in de Koninklijke Museums. Geen enkele ruimte in het gebouw was echter groot genoeg om het te kunnen tonen. Daardoor werd het noodgedwongen opgegeld bewaard “– alsof het een rolleke bankbiljetten was geweest!”, schreef *Het Handelsblad* op 6 april 1897 onder de controversiële titel *Een rolleke van 271.200 fr.*

Kort daarna werd het karton van Jef Lambeaux overgebracht naar het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

## DE REALISATIE VAN HET RELIËF

Er is een foto van een kleischets bewaard. De rudimentaire voorstelling wijkt nogal af van het karton. Daardoor bestaat de mogelijkheid dat het misschien een eerste aanzet was van de compositie vóór de tekening op doek werd gezet, maar dat is helemaal niet zeker. Op die schets staat de figuur van de dood centraal, maar in plaats dat de gehele compositie rond deze figuur is opgebouwd, drukt ze de groepen met een centrifugale beweging weg. Dat is een heel ander uitgangspunt.

In de collecties van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België wordt een bronzen reliëf bewaard. Dat staat compositorisch veel dichter bij het karton en illustreert meer dan waarschijnlijk de tussenfase. Het belangrijkste verschil tussen dit bronzen exemplaar en het uiteindelijke marmeren reliëf is dat de Dood er niet centraal staat. Het is de gekruisigde Christus waarop de focus komt te liggen. De vraag kan worden gesteld of de beeldhouwer zich hier iets te letterlijk had laten inspireren door het schilderij *De Triomf van Christus* van Antoine Wiertz of dat sommige critici die het centraal stellen van de Dood in vraag hadden gesteld, bij de beeldhouwer toch wel een gevoelige snaar hadden geraakt. In oktober 1894 opende Jef Lambeaux zijn atelier. Het gipsmodel van *De Menselijke Driften*, gemouleerd op het kleimodel op ware grootte, was voltooid. Het was de definitieve versie van de compositie waarvan de marmeren realisatie pas in 1899 zou worden afgevoerd.



Foto van een geboetseerde schets van *De Menselijke Driften* uit een album aangeboden in 1895 aan Gabriel Hanotaux, Frans minister van Buitenlandse Zaken.  
(© Musée royal de Mariemont)



*De Menselijke Driften*, brons, Jef Lambeaux, 1889-1899.  
(KMSKB © KIK-IRPA Brussel, B230327)



*De triomf van Christus I*, olie op doek, Antoine Wiertz, ca. 1847-1848.  
(© KMSKB / foto: J. Geleyns – Art Photography)

## DE INTERPRETATIE VAN DE VOORSTELLING

Net zoals hij de groepen nooit zelf heeft geïdentificeerd, heeft Lambeaux zich ook nauwelijks uitgelaten over de betekenis van de voorstelling. Dat werd ook mooi op die wijze verwoord in het *Journal de Bruxelles*, dat de verdediging van het werk opnam: "Wij denken dat de filosofische intenties van dhr. Lambeaux bescheiden zijn. Hij heeft niet getracht een plastische formule voor een filosofisch systeem uit te drukken maar wel geprobeerd een artistieke impressie te geven; het is waarschijnlijk dat Descartes en Spinoza (sic) hem vreemd zijn en dat hij niet heeft gedacht aan Schopenhauer tijdens zijn werk. Het onderwerp van zijn werk is duidelijk, men moet er niet teveel achter zoeken."

Deze journalist geeft dan zelf een vrij obscure interpretatie van de voorstelling. Volgens hem zou het gaan om de uitdrukking van de idee dat de ijdelheid (rechts op de compositie) en de vreugde (links) leiden naar de dood (centraal). Het zou dus gaan om een combinatie van een vanitas en een laatste oordeel. Er zijn echter vele neventaferelen, sommige van bijbelse, andere van mythologische oorsprong, waar hij niet naar verwijst en waar ook in andere eigentijdse literatuur niets over terug te vinden is. Misschien valt er eenvoudigweg geen optelsom te maken en ging het de kunstenaar inderdaad meer om een harmonisch plastisch geheel waarin al deze voorstellingen met elkaar versmelten.

## EEN AFGIETSEL DAT EUROPA RONDREISDE

In 1899 werd een comité opgericht om het werk van Jef Lambeaux in het buitenland te tonen. Met toestemming van de Belgische Staat werd van het marmeren reliëf een afgietsel van gips gemaakt. Die kopie was het belangrijkste onderdeel van de tentoonstelling die diverse steden aandeed: Scheveningen, Berlijn, München, Dresden, Wenen en Parijs. In de Franse hoofdstad was het reliëf te zien op de Wereldtentoonstelling van 1900 in een daarvoor speciaal opgericht paviljoen.

Met de toestemming van Jef Lambeaux werd het afgietsel in 1905 geschenken aan het Museum voor Schone Kunsten in Gent, waar het sindsdien geïntegreerd werd in een museumzaal.



De Menselijke Driften, gips, Jef Lambeaux, 1899.  
© Museum voor Schone Kunsten Gent, www.artinlanders.be, een initiatief van meemoo, foto Michel Burez)

Affiche van de tentoonstelling van het gipsmodel van *De Menselijke Driften* op de Wereldtentoonstelling van Parijs in 1900, Alfred Bastien.  
© Museum voor Schone Kunsten Gent, www.artinlanders.be, een initiatief van meemoo, foto Michel Burez)

## DE VOORSTELLING

Het kolossale reliëf van 6,32 x 11,17 m werd gerealiseerd in wit Carraramarmer (*bianco Carrara statuario*). Het is opgebouwd uit 16 blokken waar op sommige plaatsen stukken marmer aan werden bevestigd.

De compositie van het reliëf kan worden opgedeeld in twee hoofdgroepen die van elkaar zijn gescheiden door de figuur van de Dood. Die is voorgesteld als een skelet. Het aangezicht van de doodskop domineert de gehele compositie. Het geraamte met geheven rechterarm is gedeeltelijk gehuld in een transparant gewaad.

De groep rechts onder de Dood wordt hoofdzakelijk gevormd door naakte, atletisch gespierde mannen. Zij strijden met wapens, worstelen, worden gepijnigd of zijn getroffen door emoties. Te midden van dit gewoel, de figuur van de gekruisigde Christus.

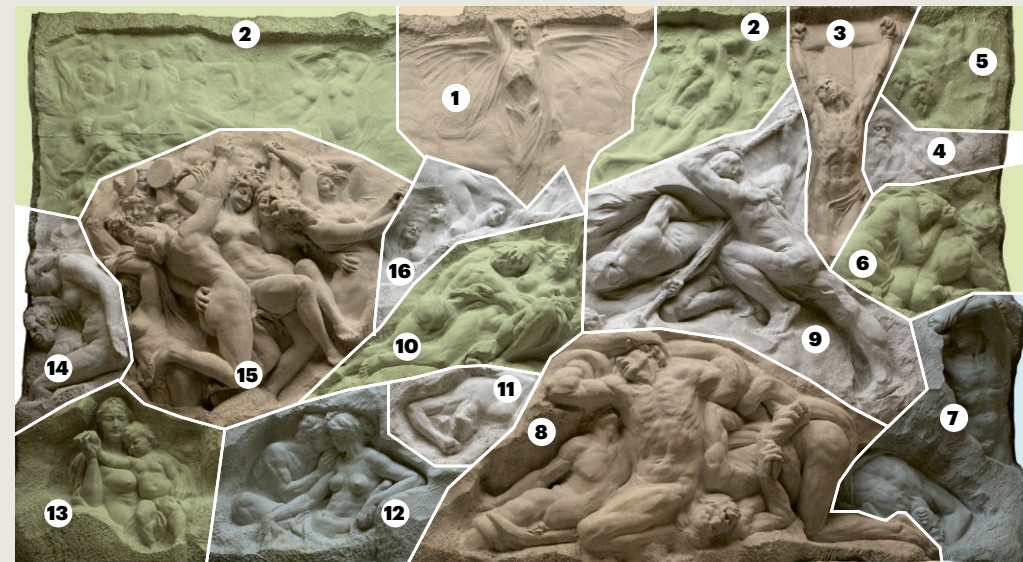
De groep links wordt gedomineerd door naakte, robuuste vrouwenfiguren die uitgelaten met de armen bewegen terwijl een sater een tamboerijn bespeelt. Daaronder zijn twee taferelen uitgewerkt als een rustpunt in de compositie: een vrouw met een kind op de schoot en een liefdeskoppel.

## IDENTIFICATIE VAN DE VERSCHILLENDE GROEPEN IN HET RELIËF

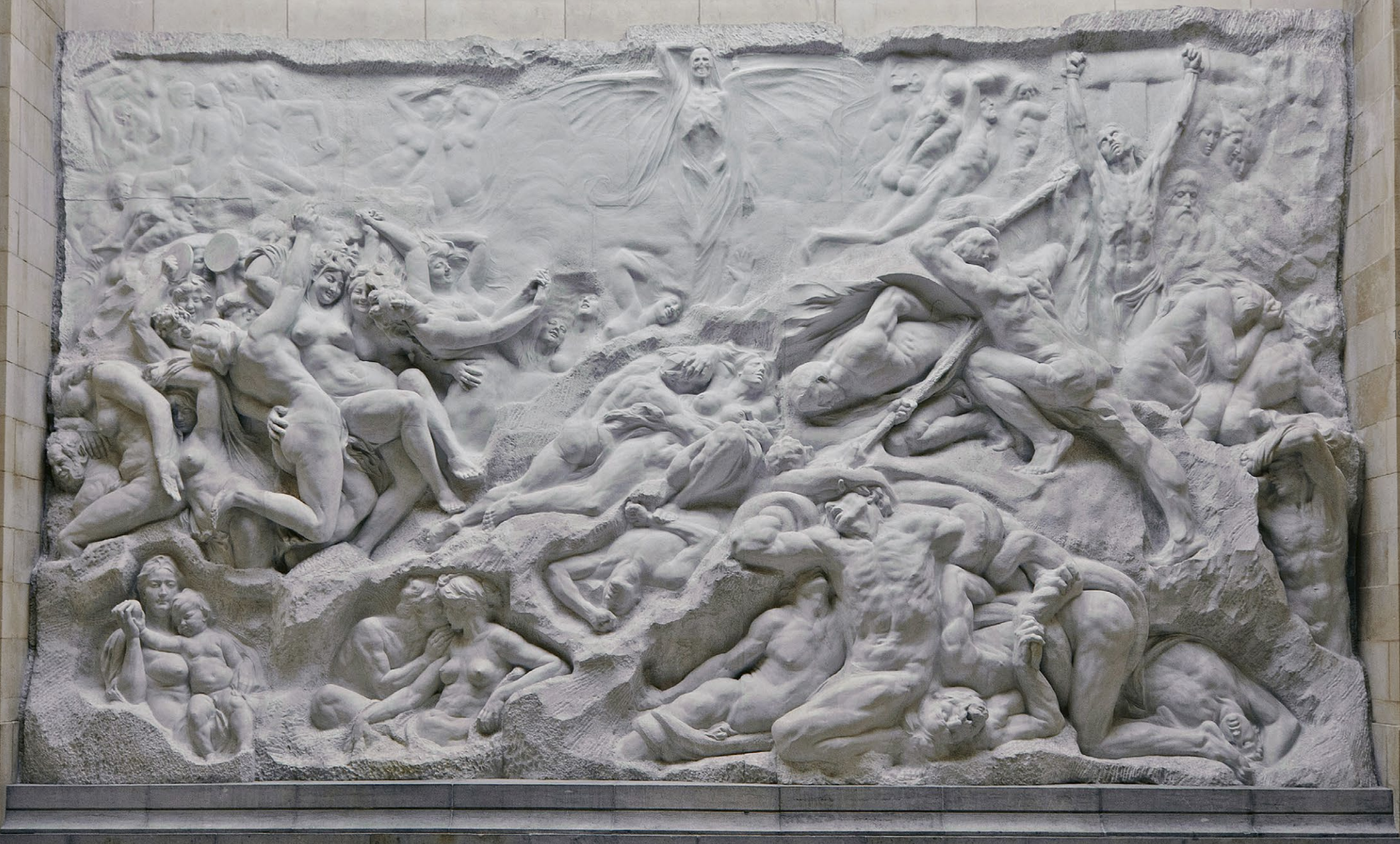
Zelf heeft Jef Lambeaux de verschillende groepen in de voorstelling nooit geïdentificeerd. Zoals de titel van het werk heeft hij dat overgelaten aan de hem welgezinde journalisten met wie hij, zoals ook blijkt uit correspondentie, een persoonlijk contact had. In hun recensies gaven zij uitgebreide beschrijvingen. Daarom kan ervan worden uitgegaan dat de identificatie steunt op wat de beeldhouwer hen had toevertrouwd of dat hij akkoord ging met hun benoeming.

De verschillende groepen zijn:

1. De Dood
2. De Duivelse Legioenen
3. Christus aan het kruis
4. God
5. De Schikgodinnen
6. Adam en Eva verjaagd uit het Aards Paradijs
7. Kaïn en Abel
8. De Drie Leeftijden van de Mensheid
9. De Oorlog
10. De Verkrachting
11. De Zelfmoord
12. De Verleiding of de Wederzijdse Liefde
13. Het Moederschap
14. De Losbandigheid of de Wellust
15. Het Bacchanaal
16. De Gratiën



De Menselijke Driften, marmer, Jef Lambeaux, 1889-1899.  
(A. de Ville de Goyet, 2014 © urban.brussels)



# Het paviljoen van Victor Horta

## EEN EERSTE OVERHEIDSBESTELLING VOOR VICTOR HORTA

Nadat de princiepsbeslissing over de bestelling van het marmerreliëf genomen was, bleef nog de vraag waar men een werk van dergelijke afmetingen zou kunnen tentoonstellen. Er werd eerst gedacht aan een bestaand openbaar gebouw, zoals het Justitiepaleis of het Museum voor Schone Kunsten dat toen recent was gebouwd in de Regentschapsstraat door Alphonse Balat. De keuze viel ten slotte op het Jubelpark dat tien jaar eerder, naar de plannen van Gédéon Bordiau, was aangelegd voor de herdenking van vijftig jaar Belgische onafhankelijkheid.

Alphonse Balat, vicevoorzitter van de Koninklijke Commissie voor Monumenten, die zich eerder ten gunste

van de bestelling had uitgesproken, stond mee achter deze beslissing en had ook een vinger in de aanstelling van zijn jonge leerling Victor Horta om een gebouw op maat van het werk te ontwerpen. Het contract werd op 8 augustus 1890 ondertekend: Horta en Lambeaux verbonden zich ertoe de uitvoering van het geheel binnen de acht jaar tot een goed einde te brengen voor een budget van 171.200 frank voor het beeldhouwwerk en 49.687,50 frank voor de kiosk waarin het zou worden geplaatst.

De inplanting van het beeldhouwwerk in het park leidde tot enige discussie. De eerst voorziene locatie, een dwarsdreef in het zuiden van het park, werd door Horta verworpen vanwege de kosten voor de nivellering van het terrein en de *“vochtige en gebrekige aard van de bodem”*. Hij overtuigde de opdrachtgevers te kiezen voor de huidige plaats, in de noordwestelijke hoek van het park: *“Deze plek, gelegen in de as van de mooiste laan, voor een nog niet bebost gedeelte, verenigt alle voorwaarden van de eerst gekozen locatie maar zonder de grote nadelen ervan.”*



De oorspronkelijk voorziene plaats voor het paviljoen (rode cirkel) en de uiteindelijke locatie (blauwe rechthoek). (HemelsBrussel, 1930-1935 © urban.brussels)

## BIOGRAFIE VAN VICTOR HORTA

De jonge Victor Horta, die vanaf zijn 12 jaar was opgeleid aan de academie van Gent en zich na een verblijf in Parijs inschreef aan de academie van Brussel, trad in 1883 als architect-stagiair in dienst bij Alphonse Balat, terwijl hij nog studeerde.

In 1884 was hij met het ontwerp voor een parlamentsgebouw, in de stijl van zijn leermeester, een van de drie laureaten van de Prix Godecharle. Deze driejaarlijkse wedstrijd was zes jaar eerder in het leven geroepen om jonge kunstenaars in staat te stellen drie jaar te reizen ter voltooiing van hun opleiding. Tot ongenoegen van de wedstrijdcommissie maakte Horta slechts korte reizen naar Duitsland en Frankrijk. De jonge architect, die sinds 1881 gehuwd was en ongeduldig was om zich in het actieve beroepsleven te storten, verliet Brussel slechts met tegenzin. Hoewel hij naar Italië noch Griekenland reisde, gaf hij blijk van belangstelling voor de klassieke architectuur. In het kader van de wedstrijd om een meesterwerk uit het buitenland te realiseren en dit naar het Jubelparkmuseum te sturen, werkte hij een project uit voor de restauratie van de tempel van Augustus en Livius in Vienne (Frankrijk). Bij een vergelijking van de gereconstrueerde gevel van de keizerlijke tempel met de gevel van het Paviljoen van De Menselijke Driften blijkt duidelijk de originaliteit van de door Horta ontworpen details.

Het Paviljoen van De Menselijke Driften was de eerste overheidsbestelling van de jonge architect, maar niet zijn eerste gebouwde realisatie. In 1885 kreeg hij opdracht om een groep van drie huizen te ontwerpen in zijn geboortestad Gent. Naast de gevels met zichtbare baksteen en rondboogvensters, was het vooral de samenwerking van de architect met twee kunstenaars, een schilder en een beeldhouwer, die toen als voornaamste originaliteit van het ontwerp werd beschouwd. Adrien De Witte realiseerde een fries van sgraffiti onder de kroonlijst, terwijl Hippolyte Le Roy bas-reliëfs aanbracht onder de vensters van de eerste verdieping. Deze artistieke samenwerking, in de traditie van de Engelse Arts & Crafts-beweging, kondigde reeds de latere realisaties van Horta aan, en meer algemeen de art-nouveaubeweging.

Restauratieproject van de tempel van Augustus en Livius in Vienne (FR), inzending voor de Godecharleprijs, arch. Victor Horta, 1886. (© KMKG, Brussel)

Huizen Geenens, arch. Victor Horta, 1885. (© KIK-IRPA Brussel, M102950)



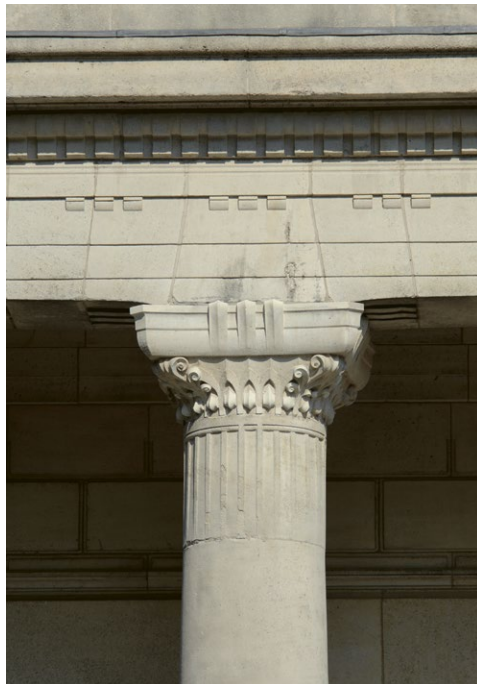
## NAAR DE ART NOUVEAU

Voor een goede zichtbaarheid en bescherming tegen alle weersomstandigheden ontwierp Horta de beschutting van het reliëf in overleg met Lambeaux als een kleine tempel in neoclassicistische stijl. Het paviljoen bestond uit één ruimte die even breed was (14 meter) als het reliëf dat tegen de achterkant zou worden geplaatst, voor een technische vide die toegankelijk was via een deur in de achtermuur. De open parkzijde werd afgeschermd door een portiek van vier, door pilasters omkaderde zuilen waarop een hoofdgestel en fronton rustten. Het dak werd over de hele lengte doorbroken door een brede glazen overkapping met twee dakhellingen, die het beeldhouwwerk van boven moesten verlichten als aanvulling op de frontale verlichting via de gevel. De opvallende soberheid van het gebouwtje was verwant aan de architectuur van Alphonse Balat die, in tegenstelling tot zijn tijdgenoten Léon Suys en Jean-Pierre Cluysenaar, karig was met decoratie en voorstander was van een elegante soberheid: *"Vereenvoudig, vereenvoudig nog meer, blijf vereenvoudigen en wanneer je alles vereenvoudigd hebt, zul je nog niet genoeg vereenvoudigd hebben"*, zo luidde zijn devies en zijn leerling lijkt dit ter harte te hebben genomen, ook voor de materialen die zonder opsmuk werden getoond.

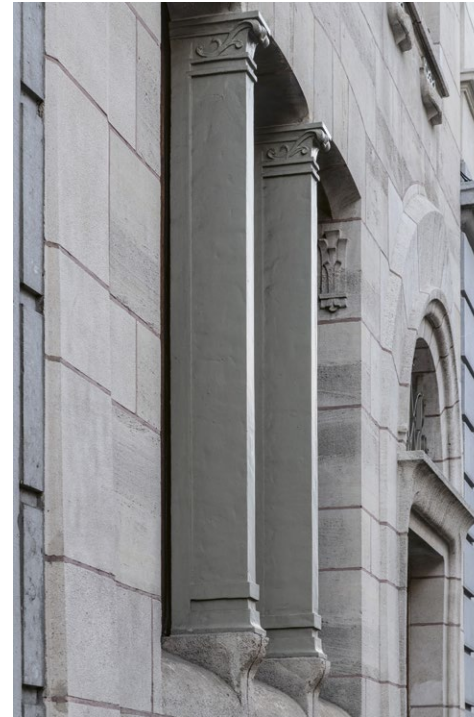
Als we het tempeltje van naderbij bekijken, zien we echter dat Horta het antieke model niet als een onaantastbaar gegeven beschouwt, maar er op vindingrijke wijze mee aan de slag ging. Dat blijkt uit de originele behandeling van de basiselementen van de klassieke tempel zoals de onderbouw, de zuilen en het hoofdgestel. Tussen de muren van het gebouw en zijn sokkel, tussen de zuilen met fantasievolle kapitelen en het hoofdgestel dat er met zwier op geplaatst is en een fronton draagt waarvan de bovenzijde een gespannen boog vormt, heeft de jonge architect dynamische en subtiele overgangen ingevoegd. Het is dus verleidelijk om in het ontwerp van deze kleine tempel reeds de aanzetten van de art nouveau te zien. Horta zou dit trouwens bevestigen in zijn *Mémoires*: *"perdues pour*



Paviljoen van De Menselijke Driften, detail van de ondermuur, arch. Victor Horta, 1890-1910.  
(A. de Ville de Goyet, 2014 © urban.brussels)



Paviljoen van De Menselijke Driften, detail van een zuil, arch. Victor Horta, 1890-1910.  
(A. de Ville de Goyet, 2014 © urban.brussels)



Autriqehuis, Haachtsesteenweg 266, Schaarbeek, detail van de benedenverdieping, arch. Victor Horta, 1893.  
(A. de Ville de Goyet, 2020 © urban.brussels)

*qui ne sait pas voir"* (verloren voor wie niet weet te kijken), zo noemde hij deze gebogen lijnen die heel wat werk hadden gevraagd.

*"Hoezo? U hebt nieuwe profielen ontworpen terwijl u zo veel mooie voorbeelden uit het verleden tot uw beschikking had?"*, vroeg Alphonse Balat aan zijn leerling toen hij een sokkelontwerp voor een nieuw beeldhouwwerk onder ogen kreeg, waar die in dezelfde periode aan werkte. In continuïteit, maar ook brekend met zijn opleiding, nam Horta in het Paviljoen van De Menselijke Driften, ondanks het brave uiterlijk ervan, op gedurfde wijze afstand van de klassieke vormtaal. Die afstand zou de komende jaren zeer snel worden uitgediept, met name in het Tasselhuis en het Autriqehuis, slechts drie jaar later.

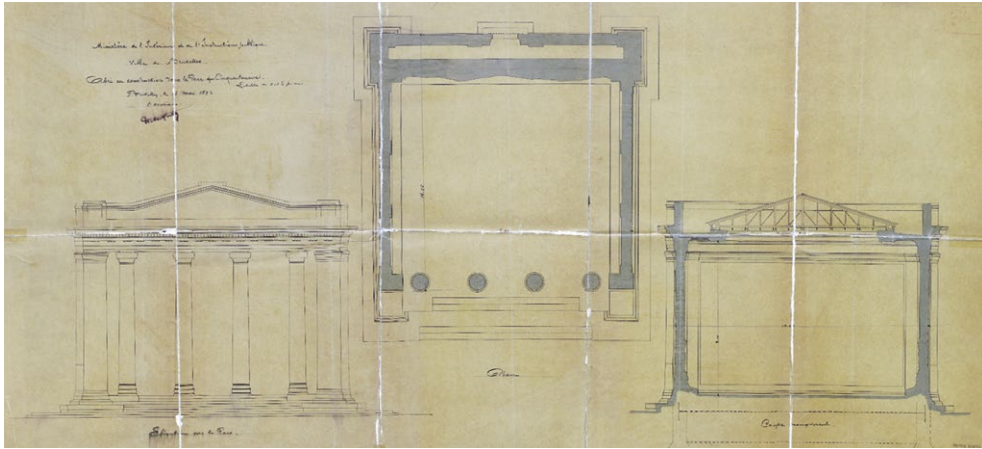
*"Dacht men dat de gebogen lijnen die ik in mijn gebouwen heb ingevoerd fantasie waren? Ik was ernaar op zoek vanaf het moment dat ik van school kwam en nog toen ik bij Balat werkte en volledig onder zijn invloed stond. Het paviljoen van het Jubelpark is er het bewijs van: er is niet één rechte lijn, alle verticale lijnen zijn gebogen. Toch vertrok die zoektocht vanuit dezelfde geest, want ze vertrok vanuit de ronding van de zuilen, die eeuwenoud zijn, maar die men op geen enkel ogenblik had vertaald of omgezet naar de andere elementen van de architectuur."*

Horta, *Mémoires*, p.16

## DE LOTGEVALLEN VAN DE BOUWPLAATS

De werken begonnen in de herfst van 1891, zonder dat een bouwvergunning was aangevraagd. Om die situatie te regulariseren diende Horta in mei 1892 een stel beknopte plannen in bij de administratie. In september 1893 kreeg het gebouw een voorlopig dak, zodanig dat de gipsversie van het reliëf dat Jef Lambeaux in zijn atelier aan het vervaardigen was, kon worden geïnstalleerd. Die versie, afgegoten op het model in klei op ware grootte, die het werk in zijn definitieve compositie toont, werd voltooid in oktober 1894. Lambeaux opende zijn atelier voor de gelegenheid. Lambeaux en Horta lijken het snel eens te zijn geraakt over de vorm van de beschutting die het reliëf moest krijgen, maar hun samenwerking stond bol van conflicten en misverstanden. Hoewel de Koninklijke Commissie voor Monumenten een maquette op schaal 1/20 bekostigd had, die in het atelier van de beeldhouwer stond opgesteld zodat hij de belichtingsvoorwaarden van zijn werk kon beoordelen, veranderde Lambeaux voortdurend van mening over de inrichting van de ruimte. Horta interpreteerde deze eisen als een uitvlucht om meer tijd te krijgen voor de uitvoering van het reliëf terwijl hij de schuld kreeg voor de vertraging.

Noch het reliëf, noch het paviljoen waren gereed voor de Internationale Tentoonstelling van 1897, die gespreid plaatsvond in het Jubelpark en het Park van Tervuren. De blokken Carraramarmer, besteld voor

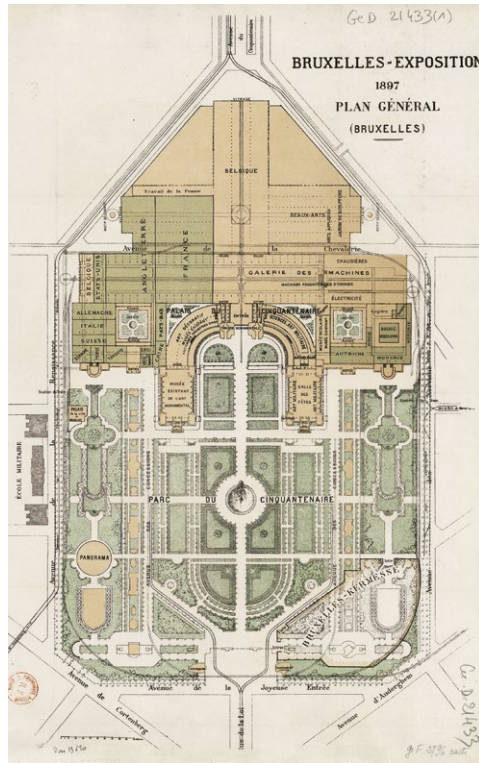


Paviljoen van De Menselijke Driften, vooraanzicht, grondplan en dwarsdoorsnede, arch. Victor Horta, 1892.  
 (© ASB, TP32170)

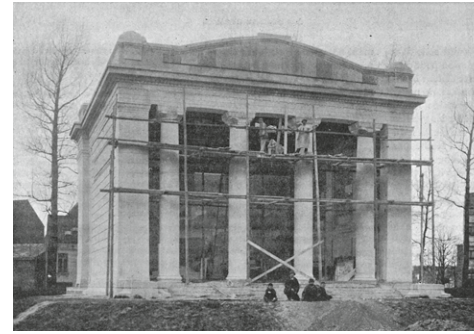


Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta, vóór 1893. Beeld van de bouwwerken. Het reliëf ontbreekt nog (men ziet de bakstenen muur op de achtergrond) en de kapitelen zijn nog niet gebeeldhouwd. Het paviljoen heeft nog geen dak.  
 (© AHM)

de definitieve uitvoering van het reliëf, werden pas geleverd in maart 1897, kort voor de opening van de tentoonstelling, en op de foto in de officiële expobrochure lijkt het paviljoen nog in aanbouw. We merken op dat het paviljoen toen beschouwd werd als zeer bijkomstig in vergelijking met het reliëf dat in zijn gipsen vorm werd tentoongesteld. In dezelfde brochure wijdde Lucien Solvay een lang en lovend artikel aan het beeldhouwwerk, gevolgd door een biografie van Lambeaux. De architectuur van het gebouwtje, bestempeld als *“superbe petit portique gréco-romain”* (prachtige kleine Grieks-Romeinse portiek), ontlokte



Plan van de internationale tentoonstelling van Brussel van 1897.  
 (© Gallica.bnf.fr/BnF)

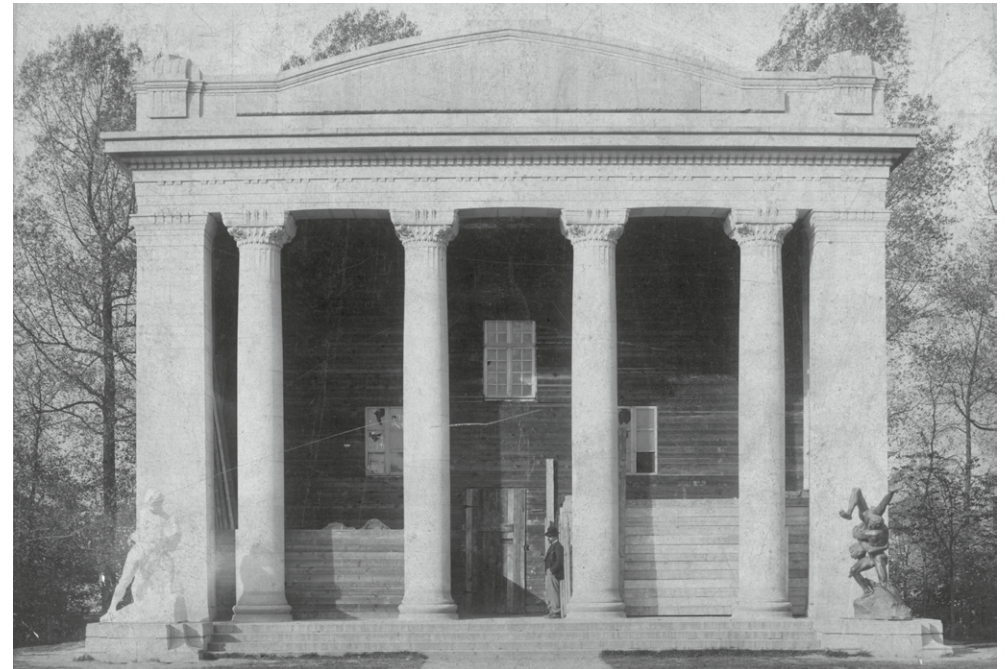


Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta, 1897. Arbeiders aan het werk aan de kapitelen van de zuilen.  
 (© Verz. AAM stichting, CIVA Stichting)

daarentegen geen enkele commentaar en de naam van Horta werd zelfs niet vermeld. In de daaropvolgende jaren werd het paviljoen omgevormd tot atelier voor de beeldhouwer die er zijn werk *in situ* vervaardigde. Achter de zuilen werd

“Wij hadden het bas-reliëf van Lambeaux reeds gezien in zijn atelier aan de Hollestraat in Sint-Gillis, maar dat was in gips en nu is het in marmer, in zijn definitieve verlichting, misschien niet helemaal; want er lijkt nog iets verbeterd te moeten worden (...) om het licht naar de voet van het bas-reliëf te leiden waar de kunstenaar de voorbereidende episodes heeft gegroepeerd die, hoewel ze niet worden meegezogen in het wilde kluwen van de grootse en waarlijk driftmatige compositie, er toch niet alleen zijn om als achtergrond te dienen in een soort van halfschaduw. Het geheel is er niet minder grandioos, krachtig en ontroerend door. Hoewel er nog een paar kleine retouches nodig zijn, staan we hier voor het definitieve werk in al zijn glorie.”  
*L'Indépendance belge*, 31 oktober 1899

een tijdelijke houten wand geplaatst. Op 1 oktober 1899 werd het definitieve reliëf eindelijk aan het publiek getoond, hoewel het paviljoen nog niet volledig was afgewerkt.



Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta, tussen 1897 en 1899. Het paviljoen is afgesloten met een houten wand om te kunnen worden gebruikt als atelier.  
 (© AHM)

## VERBERG DIT RELIËF...

De opening van het paviljoen was van zeer korte duur: na amper vier dagen werd de toegang versperd door een houten schutting. Hoewel het gebouw bedoeld was als open constructie zodat wandelaars het reliëf reeds vanuit het park konden zien tussen de rij zuilen, was er nu sprake van om het te sluiten, met het gevaar, zoals de krant *Le Soir* schreef "dat men niet meer voldoende afstand zou kunnen nemen om het werk in zijn geheel goed te kunnen bekijken." Was dit een eis van de beeldhouwer of puritanisme? Volgens Horta zou Jef Lambeaux, die teleurgesteld was in het effect van het daglicht op zijn werk, de weerstand van een deel van de katholieke regering hebben aangegrepen om de tempel te doen sluiten. De beeldhouwer zelf ontkende echter enige rol in de beslissing te hebben gespeeld en legde de volledige verantwoordelijkheid *a posteriori* bij de regering "die



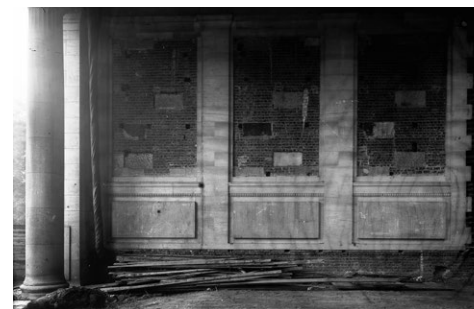
De Menselijke Driften, Jef Lambeaux, 1904-1905. Beeld van het reliëf tijdens de belichtingstests.  
(© Regie der Gebouwen - Fonds Ministerie van Openbare Werken)

De Menselijke Driften niet aan het publiek wil laten zien, omdat ze van oordeel is dat het werk immoreel is." In elk geval werd Horta gevraagd de mogelijkheid te onderzoeken om van het paviljoen een gesloten gebouw te maken. Hij weigerde dit echter vanwege de architectu-

"De tempel die op een dag misschien het bas-reliëf van Lambeaux zal huisvesten bevindt zich in een bedroevende staat van onvoltooidheid. Het is een hardnekkig mysterie in Griekse stijl, met nog onafgewerkte stenen, waarvan het stilzwijgen blijft duren om op den duur een Brusselse traditie te worden. De gevel is verschrikkelijk vuil. Kwajongens hebben de zuilen bekrast met opschriften

en tekeningen die allesbehalve klassiek zijn. Een met een hangslot gesloten deur, scheve schuttingen, vensteropeningen met gescheurde doeken en de vele ravages door winter en vochtigheid geven deze tempel, waarvan de afwerking doet wanhopen, de aanblik van een jonge ruïne."

L'Indépendance belge, 14 maart 1901



Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta, 1904-1905. Beeld van het interieur van het paviljoen. De houten afsluiting is gedemonteerd en er hangen verduisteringsgordijnen.  
(© Regie der Gebouwen - Fonds Ministerie van Openbare Werken)

## DE NIEUWE VERSIE

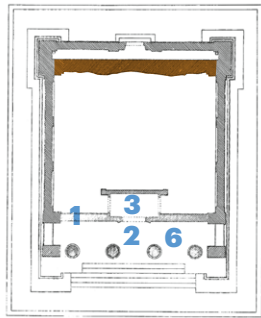
In september 1906 leverde Horta twee nieuwe principeplannen aan de administratie van de gebouwen die belast was met de uitvoering. In zijn *Mémoires* beweert hij gratis te hebben gewerkt, zozeer was hij gekant tegen de verbouwing. Op de lijn van de zuilen, die vooruit werden geschoven, kwam een volle muur, met daarin een deur, gevolgd door een sas. Om te beletten dat het licht door de volledige glazen overkapping zou dringen, voorzag de architect een plafond ter hoogte van de dakbalken voor de twee eerste traveeën, terwijl in de derde travee een metalen binnenkoepel zou worden geplaatst. Naast deze opgelegde wijzigingen lijkt Horta de gelegenheid te hebben willen aanwenden om de voorgevel van het paviljoen een gebeeldhouwd decor te geven. De vooruitgeschoven zuilenrij vormde een *pronaos* (voorhal) en bevatte een beeldengroep in de vorm van een fronton dat voor het oorspronkelijke fronton werd geplaatst. De nieuwe voorgevel, met toegangsdeur, zou versierd worden met een decor van kransen en slingers in een lange horizontale cartouche. Deze laatste sloot aan bij de gladde decoratie die van bij het begin aanwezig was op de muren van de zijgevels. Het lijkt er bovendien op dat ook op deze zijgevels gebeeldhouwde groepen zouden worden aangebracht, ter

rale harmonie. Meerdere jaren verstreken zonder dat er iets aan de situatie veranderde, ook omdat de regering terugschrok voor de bijkomende kosten die de verbouwing zou meebrengen. Het paviljoen voegde zich bij het naburige Panorama van Cairo, gebouwd voor de tentoonstelling van 1897, en de arcade van het Jubelpark die nog altijd op een definitieve uitvoering wachtte, als een van de vele voorbeelden van inefficiënte bureaucratie en verspilling van belastinggeld. Nog voor het paviljoen was afgewerkt, moest de glazen overkapping reeds worden gerepareerd omdat ze door kwajongens was beschadigd. Het duurde tot oktober 1904 alvorens er, op initiatief van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en in antwoord op de kritiek van Lambeaux, tests met de natuurlijke verlichting van het reliëf werden uitgevoerd. Die duurden minstens tot januari 1905. De glazen overkapping die het grootste deel van het dak in beslag nam, werd geleidelijk afgedekt totdat er uiteindelijk nog slechts licht viel op het midden van het reliëf. Tegelijk werden er achter de zuilen gordijnen gehangen om de gevel geheel of gedeeltelijk te kunnen afsluiten. De tests lijken voldoende



Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta, 1904-1905. Een houten afsluiting maakt het paviljoen ontoegankelijk. Het glazen dak is afgedekt zodat het licht alleen nog binnenvalt via een centrale opening ter hoogte van het reliëf.  
(© Regie der Gebouwen - Fonds Ministerie van Openbare Werken)





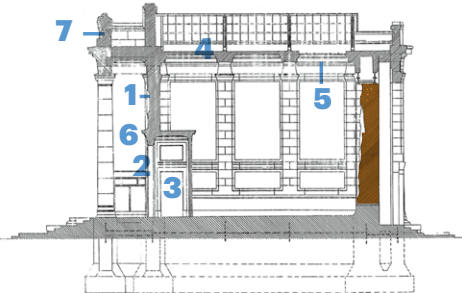
Grondplan

Aanpassingen voorgesteld door Horta in 1906

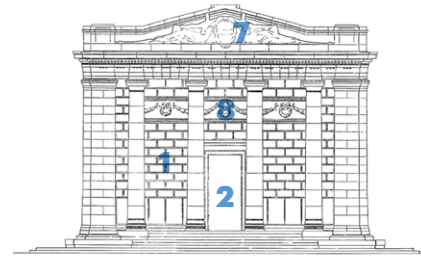
1. Volle muur
  2. Toegangsdeur
  3. Sas (niet uitgevoerd)
  4. Plafond
  5. Binnenkoepel
  6. Pronaos
  7. Gebeeldhouwd fronton (niet uitgevoerd)
  8. Cartouche met kransen en slingers (niet uitgevoerd)
- Reliëf



Zijaanzicht



Dwarsdoorsnede



Nieuwe gevel op de plaats van de zuilen



Vooraanzicht

Paviljoen van De Menselijke Driften, gewijzigde plannen, arch. Victor Horta, 1906. (© AHM)

hoogte van de uitsprongen die de dikte van het bas-relief aangeven. Deze beeldhouwde versieringen werden echter nooit uitgevoerd. De kranten waren opgetogen dat het met het paviljoen eindelijk de goede kant opging, terwijl de bewonderaars van Jef Lambeaux bij hoog en laag staande hielden dat de verlichtingstests het gelijk van de beeldhouwer bewezen hadden. Horta bleef echter bitter en maakte zijn standpunt bekend in een open brief die op 14 april 1907 verscheen in *L'Indépendance belge* en een dag later in *Le Soir*. Hij kon er zich niet bij

neerleggen dat deze verbouwing hem was opgedrongen, des te meer omdat ze tot doel had om een werk dat hij bewonderde aan het oog te onttrekken. In zijn *Mémoires* bleef hij zich verkneukelen in de moeilijkheden die de administratie ondervonden had met de meetstaat van het paviljoen die nodig was voor de uitwerking van de detailplannen. Het werk had meer dan een jaar geduurd, "zoveel tijd hadden de gebogen lijnen, de verbindingen en de profielen gevraagd, die alle met de hand getekend waren".

"Wil dit zeggen dat ik me neerleg bij het principe van deze verbouwing en dat ik graag zie dat een gebouwtje gesloten wordt dat niet meer had moeten zijn dan een rustplaats in een openbaar park, beschermd tegen vandalisme door een eenvoudig hek? Nee! Ik houd van werken die openbaar zijn en hecht slechts een relatief belang aan wat men een 'goede locatie' noemt of een vindingrijke verlich-

ting. Bovendien zal het idee van dit mini-museum met alle kosten die het nadien zal meebrengen me nooit kunnen bekoren. Maar dat is de zaak van mijnheer Lambeaux wiens werk in kwestie ik een meesterwerk vind."

Open brief van Victor Horta in *Le Soir*, 14 april 1907

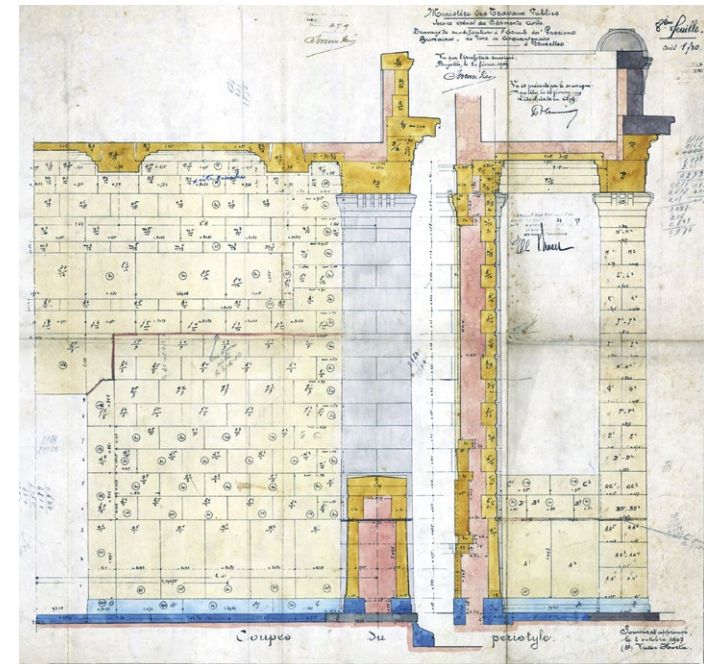
## HET PROJECT VAN HET MINISTERIE VAN OPENBARE WERKEN

De uitvoeringsplannen en het bestek werden in 1909 opgesteld door de dienst Burgerlijke Gebouwen. Naast de problemen met de uitvoering van de meetstaat liep het werk vertraging op door personeelsproblemen. Het project dat op 18 juni 1909 werd aanbesteed en uitgewerkt was op basis van documenten die Horta in 1906 had overgemaakt, volgde deze echter niet op alle punten. De bestaande glazen overkapping

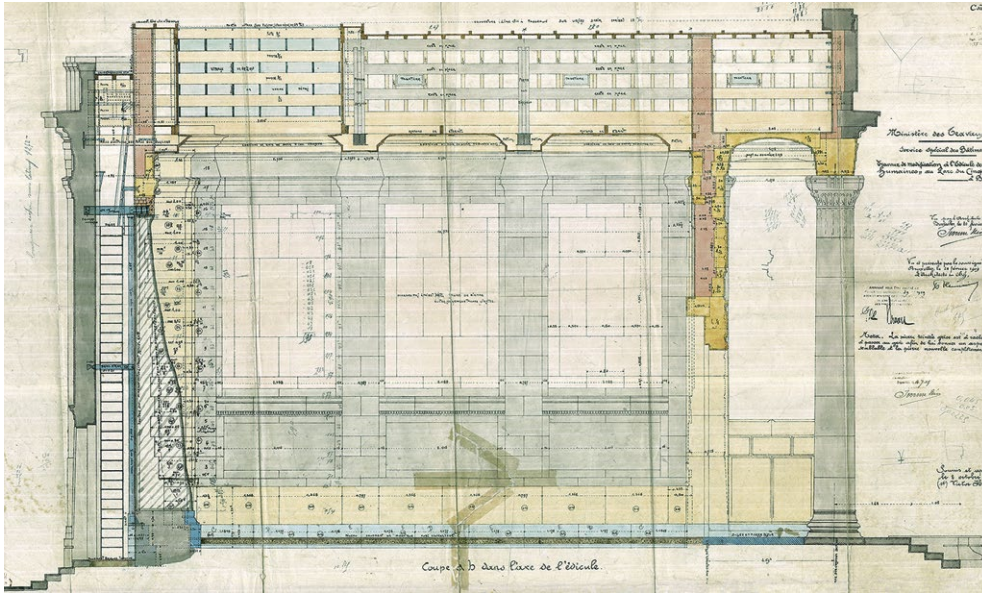
werd niet voor een deel afgedekt, maar vervangen door een kleinere glazen kap en een zinken dak, dat langs de binnenkant verborgen werd door een cassetteplafond in antieke stijl. De beeldhouwde decoratie ter verfraaiing van de nieuwe voorgevel werd niet in het bestek opgenomen en zou nooit worden uitgevoerd, tot grote ergernis van Horta. Daarentegen werd langs binnen wel een decoratie voorzien die ook zou worden gerealiseerd: op de vloer kwam een gepolijste mozaïek in wit, geel en rood marmer, terwijl de muren waarvan het bakstenen metselwerk tot dan toe gedeeltelijk zichtbaar was gebleven tussen de pilasters in Savonnièressteen, bekleed werden met platen in

geel Sienamarmar. Rond het reliëf werd een omlijsting in Euvillesteen aangebracht.

De opdracht, geraamd op 71.000 frank, werd toegewezen aan het aannemingsbedrijf De Booserie uit Schaarbeek. Aangezien Horta geweigerd had de werken te superviseren, werden ze onder toezicht geplaatst van architect Serrure van de dienst Burgerlijke Gebouwen. Het reliëf van Lambeaux werd voor de duur van de werken beschermd door een schild van planken.



Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. Plannen opgemaakt door de Dienst van Civiele Gebouwen, 1909. Detail van het gevelparement. (© ARA, Fonds Regie der Gebouwen, overdracht 2013)



30 Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. Plannen opgemaakt door de Dienst van Civiele Gebouwen, 1909. Dwarsdoorsnede. (© ARA, Fonds Regie der Gebouwen, overdracht 2013)

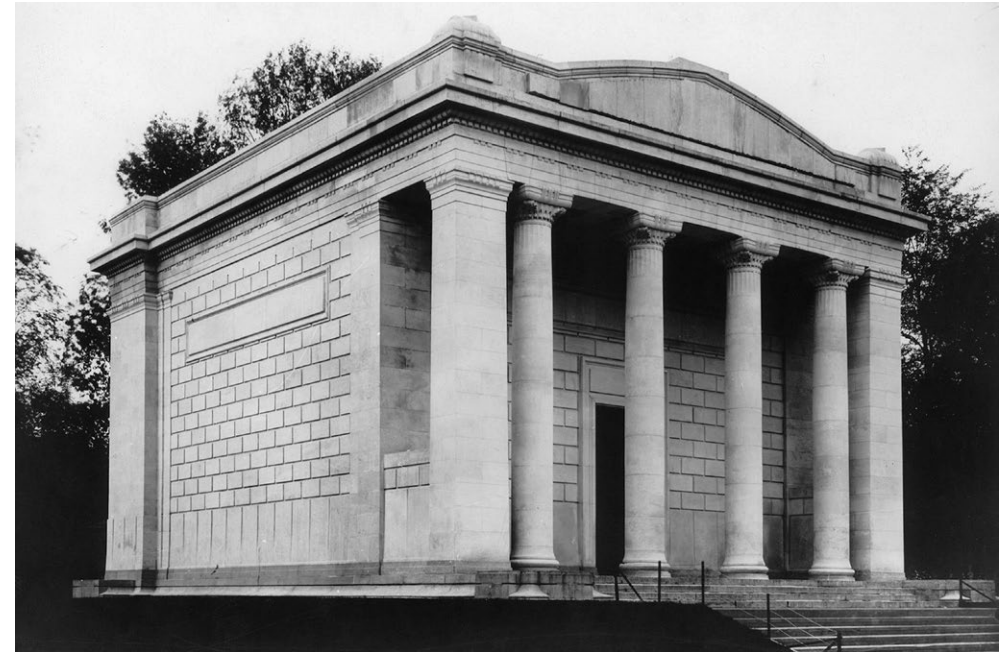
## HET OVERLIJDEN VAN JEF LAMBEAUX

Jef Lambeaux, die reeds wanhoopte dat de werken ooit zouden worden voltooid en de trage uitvoering weet aan het 'heidense' karakter van zijn reliëf, zou het einde ervan niet meer meemaken. Hij stierf in juni 1908 en zou gevraagd hebben om onder het paviljoen te worden begraven. Het feit dat de regering geen vertegenwoordiger stuurde naar zijn begrafenis lijkt de afkeer tegenover zijn persoonlijkheid bij een groot deel van de katholieke elite, die toen aan de macht was, te bevestigen.

"Wilt u mijn mening zonder omwegen? ... We zullen De Menselijke Driften nooit te zien krijgen. (...) Omdat de minister het niet wil (...). Men heeft me ooit gezegd: 'U bent een heiden!'. En dat is het grote argument dat men me telkens opnieuw in het gezicht slingert. Men neemt het me kwalijk dat ik geen andere godsdienst heb dan mijn kunst."

Jef Lambeaux in *Le Soir*, 22 oktober 1906.

Na afloop van de rouwdienst begaf een groep kunstenaars zich echter naar het paviljoen om er bij wijze van protest een krans op de schutting te spijkeren: "*Wij doen hier, in naam van de meester zelf, in naam van zijn vrienden en bewonderaars, de plechtige gelofte dat het kapitale werk van Jef Lambeaux, dat hier verborgen wordt gehouden, zo spoedig mogelijk uit dit graf zal verrijzen.*" De optocht werd verrassend genoeg geleid door de schilder Jean Delville die elf jaar eerder nochtans *De Menselijke Driften* gekwalificeerd had als "*weezinwekkende smeerlapperij van varkensvlees*" en "*orgie van de kroeg*".



31 Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. Beeld na de verbouwing. (© KIK-IRPA Brussel, M102018)

## EEN OPENING ZONDER INHULDIGING

Op het einde van de werken, in juli 1910, werden nog kleine onderhoudswerken uitgevoerd aan zowel het paviljoen als het reliëf. Binnen werd een velum geplaatst onder het dakraam om het klaarblijkelijk nog altijd felle licht dat op het beeldhouwwerk viel, te temperen. Ook de omgeving van het paviljoen werd opgefrist en het heuveltje waarop het stond werd bedekt met gazon dat afgenomen was van de naburige grasvelden. In september 1910, twintig jaar na de bestelling, kondigde het ministerie van Openbare Werken aan dat het paviljoen toegankelijk was voor het publiek. De opening verliep zonder het minste ceremonieel.

Het paviljoen, dat beschouwd werd als een "*musée en réduction*" in de woorden van Horta, werd in januari 1911 onder het toezicht van het ministerie van Schone Kunsten geplaatst. De onmogelijkheid om permanente bewaking te voorzien voor een plaats die slechts één

kunstwerk bevatte en bovendien niet verwarmd was, leidde ertoe dat het gebouwtje slechts sporadisch open was, zoals in de pers regelmatig met min of meer ironie werd vermeld. Het gebrek aan bewaking bracht ook daden van vandalisme met zich mee.

### \*\*\* Un mystère dans un parc

Hier, secrètement, à l'heure recueillie où le soir tombait, la porte du petit temple grec qui depuis des années dont on ne sait plus le nombre, cachait aux regards profanes les *Passions humaines* de Jef Lambeaux, s'est ouverte...

Le parc était désert. Seul un vieux monsieur promenait sa rêverie mélancolique dans une allée solitaire. Il ne sut rien. Il quitta le jardin embrumé, sans émotion, aussi calme qu'il était entré. Il n'y aura personne qui pourra, devant l'histoire, témoigner de cet incroyable événement.

\*\*\*

*Le Soir*, 3 mei 1960.

"(...) Ik heb de houten trappen bestegen die naar het peristilum van het tempeltje leiden waar het meesterwerk van Lambeaux troont. Het is nog maar een paar dagen toegankelijk voor iedereen en reeds heel wat handen hebben het bezoedeld. De muren en de schachten van de zuilen zijn bedekt met dwaze of onwelvoeglijke opschriften. Is er dan nooit een bewaker of politieagent die hier passeert? Het is niet omdat dit elegante mausoleum een kunstwerk herbergt dat het aan-

komende kunstenaars toegelaten is om hun ontluikende talenten te oefenen en de steen naar hartenlust te bekrassen met huisjes, vliegtuigjes, mannetjes of erger nog die de gevel versieren (?). Om nog te zwijgen van de tientallen namen, idiote slogans en stompzinnige uittalingen zoals je die op alle openbare plaatsen aantreft."

Le Soir, 2 maart 1911

## Van herontdekking tot dreigende ontmanteling

### DE VERGETELHEID

In de daaropvolgende jaren werd het paviljoen met tussenpozen geopend, afgewisseld met vaak lange sluitingsperiodes. Van 1923 tot 1925 kon het publiek het

reliëf bezichtigen tijdens de openingsuren van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Het paviljoen werd daarna opnieuw geopend in juli 1935, nadat het volgens *L'Indépendance belge* meerdere jaren gesloten was geweest, een periode waarin het reliëf *De Menselijke Driften* slechts voor enkele zeldzame gelukigen te zien was geweest. Noch de archieven noch de pers geven uitsluitsel of deze heropening lang heeft geduurd, maar het lijkt erop dat het paviljoen in 1939 definitief gesloten werd. Het verwaarloosde en zonder enig toezicht gelaten gebouw viel ten prooi aan vandalisme. De ingang deur werd herhaaldelijk geforceerd en de in brand gestoken achterdeur werd vervangen door



Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta en het Panorama van Cairo, arch. Ernest van Humbeek, 1925.  
(© KIK-IRPA Brussel, A111194)

## Il y a 50 ans...

On lisait dans le Soir du 3 mai 1910 :  
• Les passions humaines. — Le pavillon des passions humaines ne sera pas ouvert au Cinquantenaire avant deux mois environ. Cependant,

les travaux se poursuivent normalement. Le bas-relief sera éclairé par une ouverture de trois mètres environ sur toute la largeur du pavillon, un lanterneau, qui prendra son appui sur une frise en pierre blanche, reliée au bas-relief de Jef Lambeaux par une bande de marbre de Carrare. >

Le Soir, 3 mei 1960.  
(© KBR)

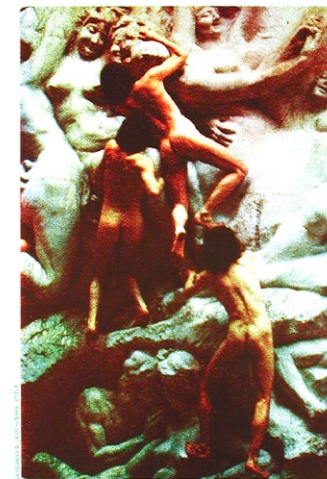
een metalen deur, vermoedelijk op het einde van de jaren 1960. De vijftigste verjaardag van de voltooiing van het paviljoen werd uiterst summier vermeld in de pers. Pas in het begin van de jaren 1970 deed zich een kentering voor. Na een alarmerend verslag in 1972 door Henri Fettweis, attaché bij de Musea voor Schone Kunsten, werden dringende herstellingswerken uitgevoerd om onder meer de geforceerde deur te repareren en het glazen dak te dichten. Het jaar daarop, in een periode waarin de waardering voor de werken van Victor Horta stilaan weer toenam, onder meer na de verontwaardiging die de sloop van het Volkshuis had veroorzaakt, zette de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen een procedure in gang om het paviljoen te beschermen.

### WELKE BESTEMMING?

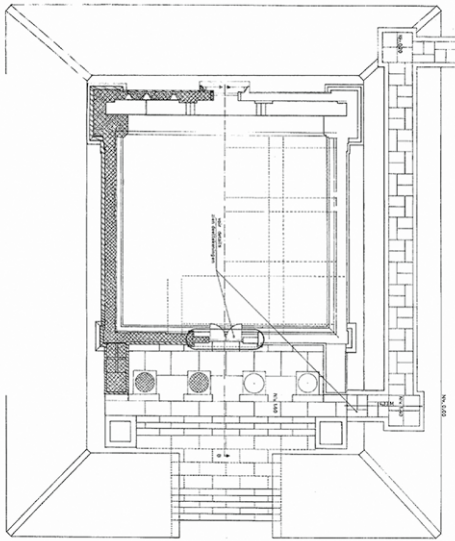
De herontdekking van het paviljoen deed natuurlijk de vraag rijzen naar een geschikte bestemming. Op voorstel van architect Alfred Ledent, lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en auteur van het beschermingsvoorstel dat in 1976 werd goedgekeurd, werd het paviljoen in januari en februari 1977

verhuurd aan de avant-garde toneelgroep Plan K die voor het stuk *23 Skiddoo* niet aarzelde om het reliëf te beklimmen. In de daaropvolgende weken werd het gebouw volledig schoongemaakt in het kader van een mecenaatscampagne. De Regie der Gebouwen plande op haar beurt een reiniging van de gevels en plaatselijke herstellingen.

Het project raakte in een stroomversnelling toen de conservators van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis het in juli 1977 eens werden over de inrichting van een tentoonstellingszaal in het paviljoen, dat daarvoor wel eerst moest worden uitgerust met elektriciteit en verwarming. De geplande schoonmaak zou worden gevolgd door de vervanging van het bestaande dak door een betonplaat met daarin een nieuwe glazen kap, alsook door de aanleg van een



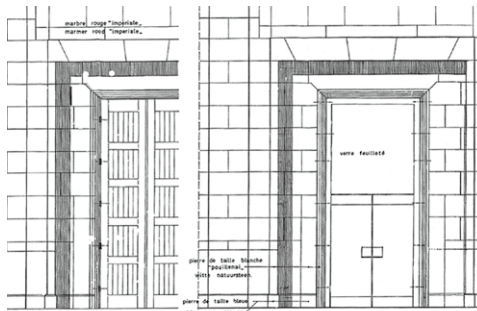
Affiche van de voorstelling *23 Skiddoo* van de groep Plan K.  
(verz. Centre de la Gravure © Jean-Pierre Point)



Grondplan



Dwarsdoorsnede



Detail van de deur

Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta.  
Inrichtingsontwerp door de Regie der Gebouwen, 1978.  
(© Regie der Gebouwen)

toegangshelling voor mindervaliden langs de rechterkant van het gebouw. Er werd ook voorzien om de bestaande toegangsdeur te vervangen door een glazen deur om het reliëf ook langs buiten zichtbaar te maken.

## EEN ISLAMITISCH CULTUREEL CENTRUM

Het bezoek aan België door de Saoedi-Arabische koning Khaled in mei 1978 zou het lot van het paviljoen radicaal veranderen. Als eerste Europees land dat de islam officieel had erkend, onderhield België sinds de jaren 1960 uitstekende diplomatieke relaties met Saoedi-Arabië, die na de oliecrisis van 1973 nog nauwer werden aangehaald. Koning Khaled was naar Brussel gekomen voor de opening van het islamitisch cultureel centrum dat was ingericht in het gebouw van het vroegere Panorama van Caïro, naast het paviljoen van Horta. Dat gebouw was eerder al, in 1969, voor een termijn van 99 jaar in erfpacht gegeven aan Saoedi-Arabië. Koning Boudewijn maakte tijdens het bezoek zijn beslissing bekend om het paviljoen tot aan dezelfde vervaldatum over te dragen aan het cultureel centrum om er een museum in onder te brengen, "teneinde de studie en de kennis van de islamcultuur voor de islamitische gemeenschap en haar vrienden te vergemakkelijken". Tussen haakjes, daarnaast stond ook een economisch samenwerkingsakkoord, waarover de twee landen al sinds 1974 onderhandelden,

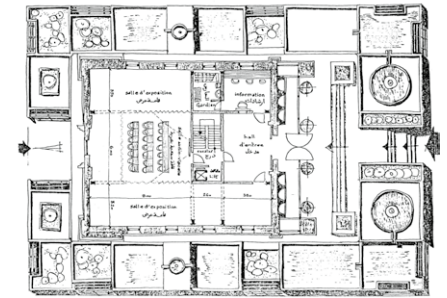


Koning Khaled op bezoek in Brussel, in het gezelschap van koning Boudewijn, *Le Soir*, 9 mei 1978.  
(© KBR)

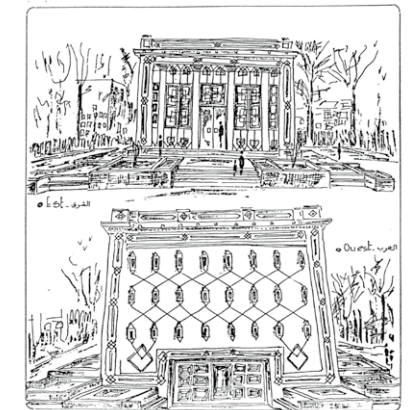
op de agenda. De overeenkomst die het jaar daarop de koninklijke beslissing formaliseerde, legde niet alleen de rechten en plichten van elke partij vast, maar impliceerde ook aanpassingswerken aan het paviljoen. Het reliëf, dat niet echt te verzoenen was met de nieuwe functie, moest worden gedemonteerd en elders opgeslagen. De eerder geplande restauratie- en aanpassingswerken, die op 29 juni 1978 waren toegewezen, zouden dus nooit worden uitgevoerd, iets waarover men zich achteraf bekeken alleen maar kan verheugen, met name wat het dak betreft.

## VERBOUWINGEN

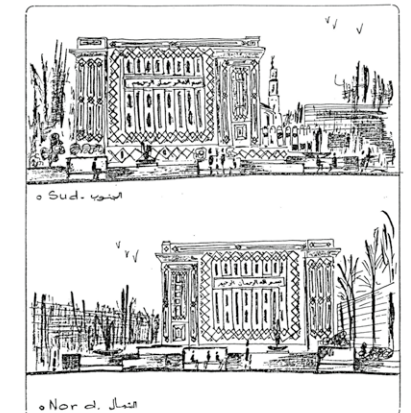
De werken om het paviljoen aan zijn nieuwe functie aan te passen werden toevertrouwd aan de Tunesische architect Mongi Boubaker, die enkele jaren eerder de verbouwing van het Panorama van Caïro tot moskee had geleid. Het ontwerp moest het paviljoen langs buiten een nieuwe aanblik geven in harmonie met het aanpalende islamitisch cultureel centrum. De schets van het ontwerp onthulde een zeer ambitieus programma dat binnen het bestaande volume van het gebouw moeilijk te realiseren was. Het museum zou vier bouwlagen krijgen, waaronder een kelderverdieping, en een audiovisuele ruimte, twee tentoonstellingszalen en twee technische lokalen omvatten. Aan de achterkant was een brede inrijpoort gepland. Hoewel de beschikbare ruimte tot het uiterste benut werd, bleef het paviljoen te klein voor een klassiek museum en daarom plande de architect de realisatie van een nieuw concept van 'videomuseum'. Aan de buitenkant zouden de bestaande gevels worden verfraaid met een geometrisch decor van oriëntaliserende inspiratie, terwijl in de horizontale cartouches opschriften zouden worden aangebracht. De voorgevel behield haar van claustra's voorziene ramen. Ook in de omgeving waren aanpassingen gepland, zoals de vervanging van het talud door een reeks geometrische perken naar het model van oosterse tuinen.



Ontwerp van het islamitisch museum Koning Khaled, arch. Mongi Boubaker, 1979. Schets van de benedenverdieping.  
(© Architect Mongi Boubaker)



Ontwerp van het islamitisch museum Koning Khaled, arch. Mongi Boubaker, 1979. Schets van de voor- en achtergevel.  
(© Architect Mongi Boubaker)



Ontwerp van het islamitisch museum Koning Khaled, arch. Mongi Boubaker, 1979. Schets van de zijgevels.  
(© Architect Mongi Boubaker)

## HET PANORAMA VAN CAÏRO

Ter gelegenheid van de internationale tentoonstelling van 1897 bouwde Ernest Van Humbeeck in het Jubelpark een gebouw in oriëntaliserende stijl, dat de naam zou krijgen van het monumentale doek waarvoor het bestemd was: het Panorama van Caïro, geschilderd door Emile Wauters. Na de tentoonstelling werd het een bijgebouw van de Koninklijke Museums voor Versier- en Nijverheidskunst. In de loop van de 20ste eeuw verkommerde het gebouw geleidelijk aan, net als het schilderij dat er nog steeds hing. In 1969 schonk de Belgische Staat het vervallen complex aan de islamitische gemeenschap van België om er een moskee en cultureel centrum in te vestigen. Het in 1971 ontmantelde doek verdween, terwijl het gebouw grondig verbouwd werd door architect Mongi Boubaker. De langs buiten bepleisterde rotonde werd doorbroken door drie niveaus van ramen die overeenstemden met de nieuwe verdeling van de ruimte in verdiepingen. De versiering van de minaret werd vereenvoudigd en de oude bijgebouwen werden vervangen door een nieuwe constructie in beton.



Ontwerp voor de verbouwing van het voormalige Panorama van Caïro tot moskee, arch. Mongi Boubaker, 1976.  
(© Architect Mongi Boubaker)

## NEE AAN DE SCHEIDING!

Het verbouwingproject was blijkbaar niet publiek gemaakt. Maar alleen al het vooruitzicht dat een als dusdanig ontworpen geheel uit elkaar zou worden

gehaald, veroorzaakte een storm van protest in culturele kringen: de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde en de Overlegcommissie voor Kunsten en Kunstambachten gaven elk op hun manier uiting aan



Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. Het reliëf vóór de restauratie: de omlijsting in Euvillesteen boven het reliëf werd gedemonteerd in 1980. Foto genomen in 2003.  
(© Regie der Gebouwen)

hun verontwaardiging. Gelet op de grote diplomatieke belangen legde de Regie der Gebouwen deze protesten echter naast zich neer. Om het reliëf naar een nog te bepalen plaats te kunnen verhuizen, overwoog de minister van Openbare Werken zelfs om het beschermingsbesluit en twee aparte besluiten te verbreken, wat de gemoederen nog meer verhitte.

Nadat deze eerste golf van protest geen effect had, ging de vzw Hortamuseum een stap verder: op 26 februari 1980 diende ze bij de Raad van State een ver-

zoek in om de beslissing tot ontmanteling van het paviljoen ongedaan te maken. Ondanks dit verzoek, dat in september zou worden verworpen, ging de demontage van het reliëf in juni 1980 van start. De werken, zonder veel zorg uitgevoerd, werden echter op grond van het beschermingsbesluit stopgezet door de gouverneur van Brabant, die het paviljoen ook liet verzegelen. De lijst van Euvillesteen boven het reliëf, het enige gedemonteerde element, zou pas bij de laatste restauratie worden teruggeplaatst.

*“De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, die de studie van het Paviljoen van De Menselijke Driften op haar programma heeft staan, heeft kennis genomen van de bedreiging die op dit monument rust. Op haar zitting van 19 januari 1980 heeft ze de volgende motie aangenomen: aangezien het gebouw van Victor Horta speciaal ontworpen is voor het beeldhouwwerk van Jef Lambeaux, is het absoluut noodzakelijk dit in zijn geheel te bewaren. De*

*Academie waarschuwt tegen elke oplossing die, door het bas-reliëf te scheiden van het paviljoen dat het huisvest, voorgoed het geheel zou vernietigen dat ontworpen was als schrijn voor een van de grootste monumentale fresco's van het einde van de vorige eeuw.”*

Motie van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 19 januari 1980

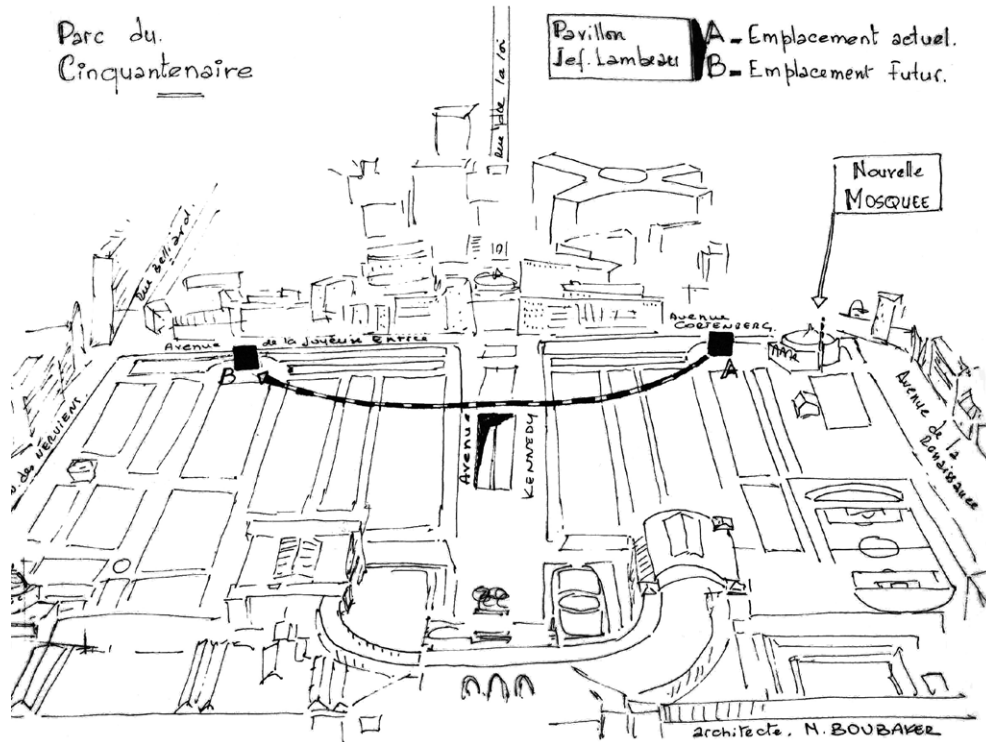
## HET GEHEEL VERPLAATSEN?

Nadat de ontmantelingswerken waren stilgelegd, tekende zich een alternatieve oplossing af. Ingaand op een suggestie van de *Académie royale de Belgique*, stelde de staatssecretaris van de Franse Gemeenschap voor om het geheel te verplaatsen naar een andere plaats in het park, waardoor het terrein naast de moskee zou vrijkomen om er een museum te bouwen. Naast de optie om paviljoen en reliëf te demonteren en te herbouwen, werd ook overwogen om het geheel enkele centimeter per dag te verrollen, maar door de te geringe draagkracht van de bodem op de plaats van de verkeerstunnel bleek dat al snel onmogelijk. Een werkgroep van vertegenwoordigers van alle betrokken ministeriële departementen kwam uiteindelijk met het voorstel om een museum te bouwen op de plaats van het speelterrein ten oosten van de moskee. Die oplossing had het voordeel het paviljoen intact te laten, maar werd afgewezen door het islamitisch cultureel centrum dat vasthield aan de verplaatsing van het paviljoen, dat zo opnieuw bedreigd werd.

In de zomer van 1981 leek een oplossing voor het pro-

bleem in de maak: de verplaatsing werd op 30 juni 1981 bekrachtigd door een koninklijk besluit en er werd een bestek opgesteld voor de demontage en heropbouw van het paviljoen op het grasveld symmetrisch met zijn toenmalige locatie, in het zuidwestelijke deel van het park. Tegelijk werd het project voor de bouw van een museum ten oosten van de moskee goedgekeurd door de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. Nieuwe protesten gooiden echter roet in het eten. De bezwaren van het culturele middenveld, dat vreesde dat de operatie schade zou toebrengen aan het monument en vooral een gevaarlijk precedent zou scheppen, werden versterkt door de ontevredenheid van de beheerders en gebruikers van het Jubelpark. In de daaropvolgende maanden werd opnieuw onderhandeld over de inplanting van het verplaatste paviljoen en de beste manier om het te verplaatsen. De Stad Brussel maakte in februari 1982 een eind aan de gesprekken door de verplaatsing van het paviljoen – ondanks het eerdere koninklijk besluit – en de bouw van een nieuw museum te weigeren. Het islamitisch cultureel centrum weigerde eerst om zijn bouwproject, waarvan de maquette in februari 1983 was gepubliceerd, op te

Parc du  
Cinquantenaire



Schets van de voorgestelde verplaatsing van het paviljoen, arch. Mongi Boubaker, omstreeks 1980.  
(© Architect Mongi Boubaker)

geven, maar de Saoedische ambassadeur gooide uiteindelijk de handdoek in de ring: "De voortdurende obstakels in overweging nemend en gelet op de uitstekende vriendschappelijke relaties die zo gelukkig bestaan tussen het Koninkrijk België en het Koninkrijk Saoedi-Arabië", achtte hij het beter om "minstens voor het ogenblik de volledige inplanting van dit museum op te geven en te wachten op een andere gelegenheid."

## DE IMPASSE

Tijdens deze lange en vruchteloze onderhandelingen bleef de staat van het paviljoen achteruitgaan, zowel binnen als buiten. Een plaatsbeschrijving, opgesteld op vraag van het islamitisch cultureel centrum in mei 1980, omschreef de ruimte als "ongezond". Het microklimaat binnen had bovendien een nefaste invloed op

de bewaring van het reliëf.

Het juridische statuut van het gebouw compliceerde de zaken: hoewel de overeenkomst het cultureel centrum verplichtte om het paviljoen als een goed huisvader te onderhouden, maakte het feit dat het centrum er geen museum mocht inrichten deze voorwaarde moeilijk uitvoerbaar. De Regie der Gebouwen, die geen officieel beheerder meer was, was overigens niet van plan om werken te laten uitvoeren zonder een overnameprocedure op te starten. Zolang het paviljoen gesloten bleef, zouden de werken immers een nutteloze investering zijn.

De situatie bleef geblokkeerd tot 1988 en het paviljoen raakte stilaan opnieuw in de vergetelheid. Alleen een project uit 1987 van het bureau ARC toont aan dat er nog over de toekomst van het gebouw werd nagedacht: na een symmetrische verplaatsing naar het

zuidelijke deel van het park zou het gebouw er opgenomen worden in een groter gebouw bestemd voor de verzameling rijtuigen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Ook dit project, geraamd op 50 miljoen frank, werd niet uitgevoerd.

## EEN GROEIENDE POPULARITEIT

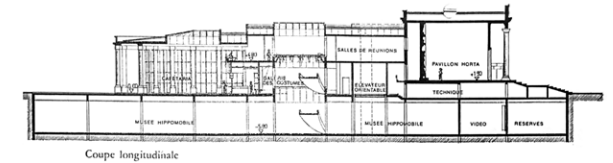
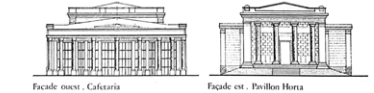
In de loop van de jaren 1980, parallel met de toenemende herwaardering voor het oeuvre van Victor Horta, groeide het Paviljoen van De Menselijke Driften, net als het Volkshuis en het Aubecqhuis, uit tot een symbool voor het slecht beheer van het Belgische bouwkundig erfgoed. Omdat een abrupte opzegging van de overeenkomst met Saoedi-Arabië om diplomatieke redenen niet haalbaar was, werd een uitweg gezocht via een aanhangsel waarbij de concessie van het paviljoen vervangen zou worden door die van een gelijkwaardig terrein of gebouw. In 1988 en opnieuw in 1996 werden voorstellen geformuleerd, die echter op niets uitliepen. Tegelijkertijd kende het paviljoen een groeiende populariteit. Nadat cineast Claude François er in 1989 een kortfilm over had gedraaid, diende het paviljoen twee jaar later als decor voor enkele scènes van de film *Eline Vere*, van Harry Kümel. Er werden ook af en toe bezoeken georganiseerd die veel belangstelling wekten bij het publiek. Een oplossing bleef echter uit.

Pas vanaf het begin van de jaren 2000 werd opnieuw ernstig nagedacht over de restauratie van het paviljoen. De werken, mogelijk gemaakt door een samenwerking tussen de Regie der Gebouwen en Beliris, duurden van 2012 tot 2014. De restauratie van het reliëf van Lambeaux, in opdracht van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, volgde kort daarop. Ze werd uitgevoerd in samenwerking met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) en gefinancierd door het Fonds Baillet-Latour, en bestond voornamelijk uit een afstopping van

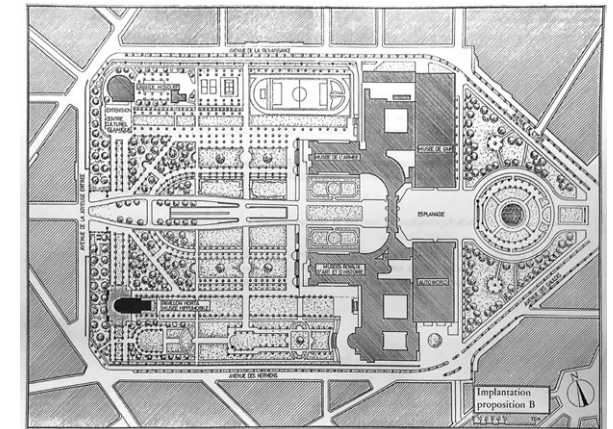
het geheel en het herstellen van de voegen tussen de blokken marmer.

Om ook de juridische kant in het reine te trekken besloot de minister bevoegd voor de Regie der Gebouwen op 1 april 2018 om de concessie tussen Saoedi-Arabië en België voortijdig te beëindigen.

Het paviljoen en zijn reliëf maken voortaan deel uit van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis en zijn toegankelijk voor het publiek.



Ontwerp voor het museum van rijtuigen, 1987, dwarsdoorsnede.  
(© ARC sa - Philippe De Bloos - Jean-Pierre Hoa - 1987)



Ontwerp voor het museum van rijtuigen, 1987, inplanting.  
(© ARC sa - Philippe De Bloos - Jean-Pierre Hoa - 1987)



Buitenaanzicht na de verbouwing, 1910.  
(© Regie der Gebouwen - Fonds Ministerie van Openbare Werken)



Buitenaanzicht, 2002\*.

# De restauratie

## MINIMALISTISCHE OPTIES

De restauratie van het paviljoen, voorafgegaan door meerdere historische en technische voorstudies evenals uitvoeringstests, werd bewust minimalistisch gehouden. De voorkeur ging uit naar het respect voor de indeling en de materialen van het monument tijdens de verbouwingen van 1909. Het bestek en de destijds uitgevoerde plannen dienden samen met de foto's van 1910 en waarnemingen ter plaatse als basis voor de restauratiestudie. De restauratie van de gevels beperkte zich tot een reiniging die de natuurlijke patina van de steen behield. De Euvillesteen, die in ruime mate als parement werd gebruikt, was aangetast door verlies van coherentie en omhoogkomen van het oppervlak. Dit onvermijdelijke proces, dat inherent is aan deze steen en reeds in het begin van de jaren 1980 werd vastgesteld, trof vooral de gebogen oppervlakken (zuilen), de ribben (banden) en gebeeldhouwde oppervlakken zoals de kapitelen. De kapiteelmotieven waren door erosie sterk afgesleten. Ze werden opgevuld met restauratiemortel en plaatselijk geretoucheerd met minerale pigmenten voor een betere integratie. De voornaamste oorzaak van de aftakeling in het interieur van het paviljoen was de slechte staat van het dak. De zinken dakbedekking en de goten zijn identiek hermaakt.

De glazen kap, die van de herstellingswerken van 1972 dateerde, werd vervangen door een structuur geïnspireerd op het bouwschema van de glazen kap uit 1909. Ze bestaat uit metalen profielen in T-vorm en glas dat met zuur mat is gemaakt. De toegang tot het dak via het technisch lokaal, gelegen achter het reliëf, werd vernieuwd en zal in de toekomst een gemakkelijker onderhoud van het dak mogelijk maken.

## DE DEUREN

Hoewel een minimalistische restauratie vooropstond, moesten voor sommige delen van het paviljoen wel duidelijke keuzes worden gemaakt, onder meer voor de deuren. De hoofddeur van het gebouw bestond vóór de restauratiewerkzaamheden uit een eenvoudige grenenhouten deur, beschermd door donkergroene metalen platen. Studies maakten snel duidelijk dat deze platen pas achteraf waren bevestigd, waarschijnlijk tijdens de herstellingen van 1972. Onder deze platen kwam een kopergroene verf tevoorschijn. Zo'n eenvoudige deur kan vreemd lijken voor een dergelijk gebouw en de kopergroene verf kon doen vermoeden dat het ging om een tijdelijke deur die brons moest imiteren, in afwachting van een 'nobeler' versie. Toch werd, bij gebrek aan overtuigende gegevens – geen enkel bewaard plan uit 1909 verschaft gegevens over deze deur – besloten om de deur in geveerd hout te restaureren met een maximaal behoud van originele elementen. De enige afwijking van zijn 'historische' toestand



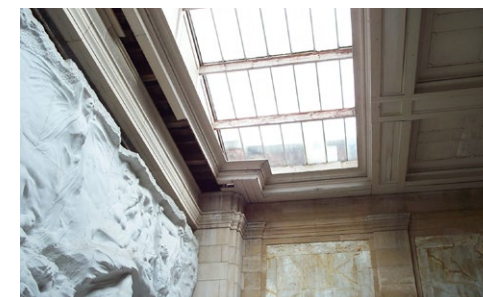
Schade aan een kapiteel in Euvillesteen, 2013\*.



Kapiteel in Euvillesteen na restauratie, 2014\*.



Het dak vóór de restauratiewerken, 2002\*.



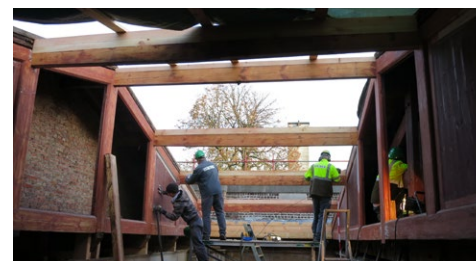
Binnenaanzicht van het glazen dak vóór de restauratiewerken, 2002\*.



Glazen dak vóór de restauratiewerken, 2005\*.



Het glazen dak tijdens de restauratiewerken, 2013\*.



Demontage van het glazen dak tijdens de restauratiewerken, 2013\*.

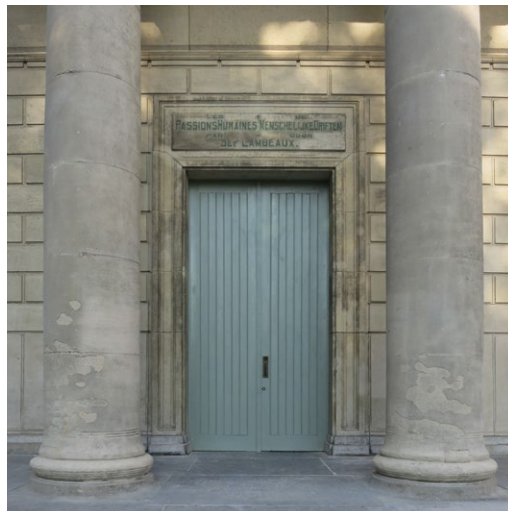


Het dak na de restauratiewerken, 2014\*.

\* Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. (© Regie der Gebouwen)



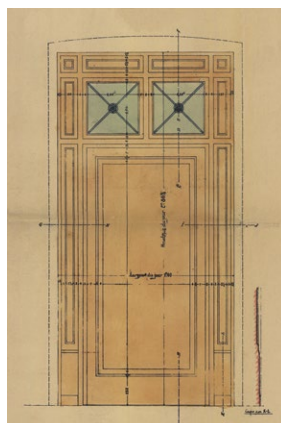
Toegangsdeur, vóór restauratie, 2003\*.



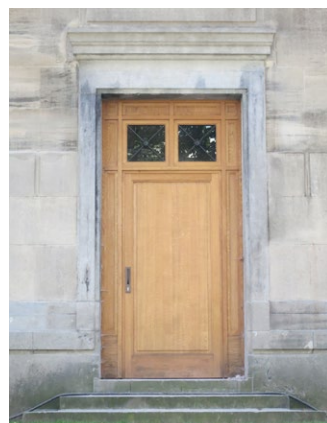
Toegangsdeur, na restauratie, 2014\*.



Achterdeur, vóór restauratie, 2003\*.



Tekening van de achterdeur, naar de verbouwingsplannen van 1909, plan 25. (© ARA, Fonds Regie der Gebouwen, overdracht 2013)



Achterdeur, na restauratie, 2014\*.



Het reliëf gezien door de judas (kijkgat), 2014\*.

is dat de deur vandaag voorzien is van een deurgreep met een judas (kijkgat) waardoor bezoekers het reliëf kunnen bewonderen wanneer het paviljoen gesloten is. Aan de achterkant was de situatie verschillend: de bestaande deur, van recente makelij en in slechte staat, was het restaureren niet waard. Een van de plannen van 1909 bevatte echter een gedetailleerde tekening. Dit was een ideale gelegenheid om het paviljoen aan te vullen zoals het door Horta was ontworpen en dus

\* Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. (© Regie der Gebouwen)

werd conform de plannen een nieuwe eikenhouten deur geplaatst, die waarschijnlijk destijds nooit is gerealiseerd.

## HET INTERIEUR

De parementen binnen verkeerden in relatief goede staat. Een lichte manuele afborsteling en stofzuigerbeurt volstonden om de oppervlakken schoon te maken. De meer geërodeerde zones, rond het glazen dak, werden gerepareerd met herstelmortel op basis van kalk. Het metselwerk boven het reliëf, dat in 1980 was verwijderd met het oog op de verplaatsing van de sculptuur, werd aangevuld met Euvillesteen. Om de ruimte visueel af te sluiten en de blik van de bezoeker naar het reliëf te richten werd een velum aangebracht in de opening van het plafond naar het glazen dak. Dit biedt ook het voordeel



Binnenaanzicht, tijdens de restauratie\*.

dat de schaduwen die door de profielen van het glazen dak op het reliëf worden geworpen, beperkt worden en zorgt, samen met het matte glas, voor een getemperde natuurlijke verlichting van het beeldhouwwerk.



Binnenaanzicht, na restauratie, 2014\*.

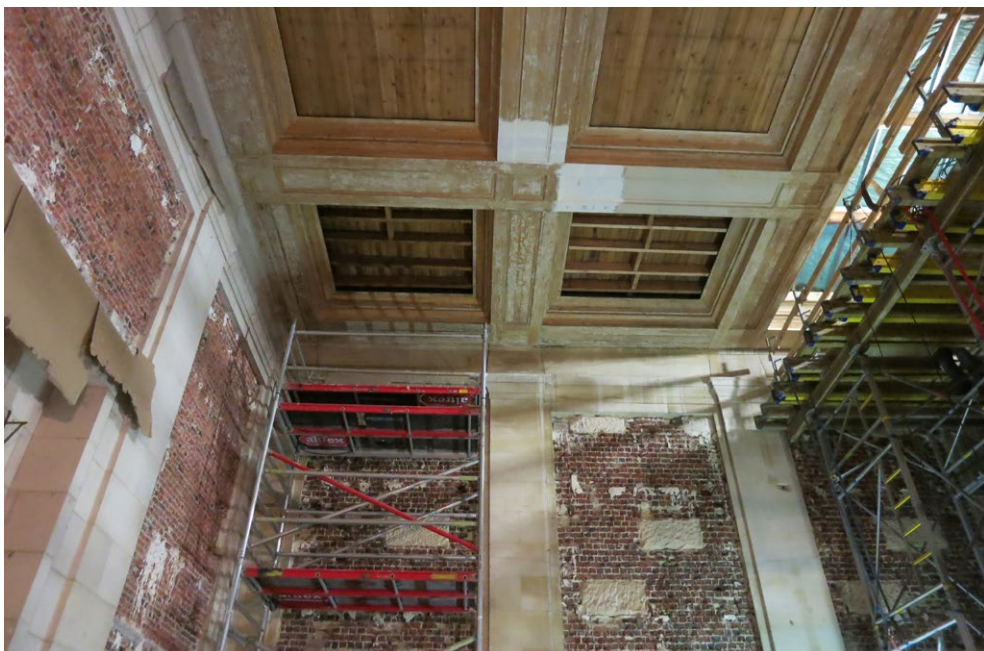




Binnenaanzicht, decor van marmerplaten vóór restauratie, 2012\*.



Snijtest op een marmerplaat, 2013\*.



Binnenaanzicht tijdens de restauratiewerken, 2013\*.

De vloer, bestaande uit een mozaïek van marmer in drie kleuren – Carrara (wit), Griotte (rood) en Verona (oranje) – was nog in zeer goede staat en werd alleen licht gepolijst en schoongemaakt.

Het meest delicate onderdeel van de interieurwerken was de behandeling van de decoratieve panelen in geel Siena-marmer waarmee de binnenmuren van het paviljoen waren bekleed. Die panelen, die bij de wer-

ken in 1909 waren geplaatst, bestonden uit een assemblage van meerdere marmerplaten van drie centimeter dik, die op elkaar waren geplaatst en met gips aan het metselwerk bevestigd. Als gevolg van waterinfiltratie en misschien door schokken ondergaan in de loop van de jaren, waren er verschuivingen ontstaan en lagen de platen niet meer in hetzelfde vlak. In 1972 was bovendien reeds een paneel op de

vloer gevallen en in stukken gebroken. Na de val van een tweede paneel in 2012 werden alle platen na opmeting met spoed gedemonteerd en opgeslagen. Om de twee gebroken panelen te vervangen werd na tal van tests en opzoekingen besloten om, aangezien het onmogelijk was om een steen met hetzelfde uiterlijk te vinden, de bestaande platen te verdubbelen door ze in de dikte door te zagen. De harmonie van kleur en motief bleef op die manier perfect behouden. De zeer delicate operatie werd uitgevoerd door een marmerbedrijf in Carrara dat het meest competent bleek na een test op ware grootte. De aldus verkregen dünnere panelen werden versterkt door een steunplaat. Alle platen werden na schoonmaak teruggeplaatst met metalen bevestigingen die in het onderliggende metselwerk werden vastgeschroefd. De behandeling werd afgerond met het aanbrengen van een microkristallijne waslaag.



Binnenaanzicht, na restauratie, 2014\*.

## DE BUITENTRAP

Een nauwkeurig onderzoek van het bestaande fotomateriaal toont aan dat de toegangstrap tot het paviljoenheuveltje meerdere keren gewijzigd is. Op de foto's van na de verbouwing van 1909 is een trap te zien die even breed is als de treden van het paviljoen. Bij nader toezien blijkt deze trap van hout te zijn, wat een persartikel uit 1911 bevestigt en ook verklaart waarom deze trap zo snel weer verdwenen is. De foto van het paviljoen uit 1925 toont een smallere trap waarvan onduidelijk is uit welk materiaal hij bestaat. Vóór de laatste renovatie gaf een smalle bakstenen trap toegang tot het paviljoen. In overeenstemming met de opzet om zo veel mogelijk de toestand van 1909 te reconstrueren, werd deze trap vervangen door een nieuwe brede trap, niet in hout maar in hardsteen, om evidente redenen van duurzaamheid. De afwerking van de nieuwe tegels op het bordes van deze trap is een hedendaagse mechanische interpretatie van het beitelwerk in mozaïekstijl dat werd teruggevonden op de hardstenen vloer van de *pronaos*.



Oppervlaktepatroon van de stenen van het nieuwe bordes, 2014\*.

\* Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. © Regie der Gebouwen



Buitenaanzicht, na restauratie, 2014\*.



Opening voor het publiek op Open Monumentendagen, 2014\*.

\* Het Paviljoen van De Menselijke Driften, arch. Victor Horta. (© Regie der Gebouwen)

# Besluit

Het Paviljoen van De Menselijke Driften, dat aanvankelijk slechts als bescherming diende voor een kunstwerk en beschouwd werd als vingeroefening van een jong beloftevol architect, blijkt vandaag ondanks de gedane toegevingen een belangrijke mijlpaal in de architecturale ontwikkeling van een van de meesters van de art nouveau. Na een lang en moeizaam realisatieproces dat twintig jaar aansleepte, hebben het paviljoen en het monumentale reliëf nochtans een groot deel van de 20ste eeuw in vergetelheid doorgebracht en werd de publieke opinie zich pas opnieuw van hun bestaan bewust toen er plannen werden gemaakt om ze te ontmantelen. Hoewel de bescherming als monument in 1976 de onherroepelijke vermindering belette, kreeg het paviljoen pas een eeuw na de opening zijn eerste restauratie, die meer dan nodig was na de langdurige verwaarlozing.

Een verhaal met een *happy end*... maar wel een dat ons twee keer moet doen nadenken alvorens recente werken, die het erfgoed zijn van morgen en waarin de verhouding tussen kunst en architectuur vaak een beslissende rol speelt, al te snel te verornden of te verbouwen.

## BELANGRIJKE DATA

14 jan. 1852	Geboorte van Jef Lambeaux
6 jan. 1861	Geboorte van Victor Horta
1883	Jef Lambeaux reist naar Italië om er de beeldhouwwerken uit de 16de en 17de eeuw te bestuderen
1884	Victor Horta wint de Godecharleprijs en maakt een ontwerp voor de restauratie van een tempel in Vienne (FR)
1886	Jef Lambeaux start zijn ontwerp voor het reliëf <i>De Menselijke Driften</i>
1886-1889	Karton, geboetseerde schets en bronzen versie
Herfst 1888	In de pers verschijnt het gerucht dat de Belgische Staat het reliëf heeft besteld
1889	Voorstelling van het karton van <i>De Menselijke Driften</i> in het atelier in Sint-Gillis en op de Salon van Gent
1889-1897	Episodische controverse in de pers
8 aug. 1890	Contract tussen de Belgische Staat, Jef Lambeaux en Victor Horta voor de realisatie van het reliëf en het paviljoen
1891	Start van de bouw van het paviljoen in het Jubelpark
1894	Voorstelling van de definitieve compositie van het reliëf in gips in het paviljoen in aanbouw
1897	Internationale Tentoonstelling van Brussel. Het reliëf en het paviljoen zijn nog niet klaar
1899	Het marmeren reliëf wordt aan het publiek getoond, maar na vier dagen wordt het verborgen achter een houten afsluiting
1899-1900	Een gipsmodel van het marmeren reliëf wordt tentoongesteld in verschillende Europese steden
1904-1905	Belichtingstests in het paviljoen
1906	Gewijzigde versie van het paviljoen voorgesteld door Victor Horta (niet uitgevoerd)
5 juni 1908	Dood van Jef Lambeaux
1909	Definitieve plannen van het paviljoen, opgesteld door de Dienst van Civiele Gebouwen
1910	Einde van de bouwwerken en opening zonder inhuldiging
1911	Het paviljoen komt onder de verantwoordelijkheid van de Administratie voor Schone Kunsten
1910-1939	Het paviljoen wordt slechts sporadisch geopend voor het publiek
1939-'1970	Het paviljoen is niet toegankelijk voor het publiek
8 sept. 1947	Dood van Victor Horta
jaren 1970	'Herontdekking' van het paviljoen
1976	Het paviljoen wordt beschermd als monument
1977-1978	Ontwerp voor de renovatie en inrichting van het paviljoen (niet uitgevoerd)
1978	Concessie van het paviljoen aan het Islamitisch Cultureel Centrum van België
1979	Ontwerp van het islamitisch museum Koning Khaled (niet uitgevoerd)
1981-1982	Project voor de verplaatsing van het reliëf en het paviljoen (niet uitgevoerd)
1987	Ontwerp voor de integratie van het reliëf en het paviljoen in een nieuw museum van rijtuigen (niet uitgevoerd)
2000	Regelmatige opening door de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
2012-2014	Restauratie van het paviljoen en van het reliëf
2018	Vervroegde stopzetting van de concessie aan het Cultureel Islamitisch Centrum

## BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

DE CALATAÏ, F., 'Les "Passions Humaines" de Jef Lambeaux: un essai d'interprétation', in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Deel 60, 1989, p. 269-289.

DIERKENS-AUBRY, F., 'Victor Horta, architecte de monuments civils et funéraires', in *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, deel XIII, 1986, pp. 37-101.

DULIÈRE, C., 'Le pavillon des Passions Humaines au Parc du Cinquantenaire', in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, deel XLVIII, 1979, pp. 85-97.

FIERENS-GEVAERT, H., 'Jef Lambeaux et le Monument des Passions Humaines', in *Art et Décoration*, 3<sup>e</sup> jaargang, nr. 11, november 1899, pp. 129-133.

FORNARI, B., *Jef Lambeaux en de Menselijke Driften*, Brussel, Stichting Monumenten en Landschappen, 1989.

GOSLAR, M., Victor Horta 1861-1974. *L'homme, l'architecte, l'Art nouveau*, Fonds Mercator, 2012.

GUISSET, J., 'À propos des Passions Humaines de Jef Lambeaux', in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Deel 65, 1994, pp. 335-339.

HAERENS, J., 'Jef Lambeaux en het reliëf der Menselijke Passies. Een historisch overzicht', in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, deel 53, aflevering 1, 1982, pp. 89-105.

HORTA, V., *Mémoires*, tekst bewerkt, geannoteerd en ingeleid door Cécile Dulière, L. Thiriar Laruelle en P. Laruelle, Communauté française de Belgique, 1985.

S. [OLVAY], L., 'Les Passions Humaines, de Jef Lambeaux', in *Bruxelles-Exposition*, s.l., s.e., 1897, pp. 64-68.

TEIRLINCK, H., 'Jef Lambeaux', in *L'Art Flamand et Hollandais* (numéro spécial), 6<sup>e</sup> jaargang, nr. 5, 1909, pp. 149-167.

## In dezelfde collectie

1. HET JUBELPARK, ZIJN GEBOUWEN EN MUSEA (NL - FR - ESP - GB)
2. HET KERKHOF AAN DE DIEWEG (NL - FR)
3. DE GROTE MARKT VAN BRUSSEL (NL - FR - ESP - GB)
4. DE BEGIJNHOFWIJK (NL - FR)
5. DE HEIZEL (NL - FR - ESP - GB)
6. DE LOUIS BERTRANDLAAN EN HET JOSAPHATPARK (NL - FR)
7. DRIE VOORBEELDEN VAN PASSAGES UIT DE 19de EEUW  
INT-HUBERTUSGALERIEN - BORTIERGALERIJ - NOORDDOORGANG (NL - FR - ESP - GB)
8. ANDERLECHT DE COLLEGIALE - HET BEGIJNHOF - HET ERASMUSHUIS (NL - FR)
9. DE ZAVEL DE WIJK EN DE KERK (NL - FR - ESP - GB)
10. DE VIJVERS VAN ELSENE EN OMGEVING (NL - FR)
11. DE SINT-KATELIJNEWIJK EN DE OUDE HAVENDOKKEN (NL - FR)
12. HET LEOPOLDSPARK  
ARCHITECTUUR EN NATUUR (NL - FR - ESP - GB)
13. DE SQUARESWIJK MARGARETA, AMBIORIX, MARIA-LOUIZA EN GUTENBERG (NL - FR - ESP - GB)
14. DE ARMAND STEURSSQUARE TE SINT-JOOST-TEN-NODE (NL - FR)
15. HET KONINGSPLEIN EN DE WARANDEWIJK (NL - FR - ESP - GB)
16. DE OBSERVATORIUMWIJK IN UKKEL (NL - FR)
17. DE TERVURENLAAN (NL - FR)
18. HET WOLUWEDAL (NL - FR)
19. DE LOUIZALAAN (NL - FR)
20. DE CENTRALE LANEN (NL - FR)
21. SINT-GILLIS  
VAN DE HALLEPOORT TOT DE GEVANGENIS (NL - FR)
22. DE RINGLANEN  
VAN HET ROGIERPLEIN TOT DE HALLEPOORT (NL - FR)
23. DE SINT-BONIFATIUSWIJK (NL - FR)
24. DE ONZE-LIEVE-VROUW-TER-SNEEUWWIJK (NL - FR)
25. DE BRUSSELSE KANALEN (NL - FR)
26. DE MARKTPLAATSEN VAN DE VIJFHOEK (NL - FR)
27. GANGEN IN BRUSSEL (NL - FR)
28. UKKEL, HUIZEN EN VILLA'S (NL - FR)
29. DE EERSTE OMWALLING (NL - FR)
30. HET TER KAMERENBOS (NL - FR)
31. HET JUSTITIEPALEIS (NL - FR)
32. DE TER KAMERENABDIJ (NL - FR)
33. DE MOLIÈRELAAN EN DE BERKENDAALWIJK (NL - FR)
34. DE TUIWIKJEN LE LOGIS EN FLORÉAL (NL - FR)
35. BRUSSELSE BIOSCOPEN (NL - FR)
36. DE WOLSTRAAT  
EN HAAR HISTORISCHE GEBOUWEN (NL - FR)
37. HET KONINKLIJK DOMEIN VAN LAEKEN (NL - FR)
38. KERKHOVEN EN BEGRAAFPLAATSEN (NL - FR)
39. GESCHIEDENIS VAN DE BRUSSELSE SCHOLEN (NL - FR)
40. DE RINGLANEN  
VAN DE HALLEPOORT TOT HET ROGIERPLEIN (NL - FR)
41. DE ABDIJ VAN DIELEGEM (NL - FR)
42. HET VOORMALIGE COUDENBERGPALEIS (NL - FR - GB)
43. DE APPARTEMENTSGBOUWEN  
UIT HET INTERBELLUM (NL - FR)
44. HET RIJKSADMINISTRATIEF CENTRUM (NL - FR)
45. HET GEMEENTEHUIS VAN SCHAARBEEK  
EN HET COLIGNONPLEIN (NL - FR)
46. DE MAROLLEN (NL - FR)
47. IN HET HART VAN VORST  
SINT-DENIJSKERK, ABDIJ, GEMEENTEHUIS (NL - FR)
48. DE CAFÉS VAN BRUSSEL (NL - FR)
49. HET RURALE ERFGOED (NL - FR)
50. HET MILITAIRE ERFGOED (NL - FR)
51. BRUGMANN  
HET PARKZIEKENHUIS VAN VICTOR HORTA (NL - FR)
52. GANSHOREN  
TUSSEN STAD EN NATUUR (NL - FR)
53. DE WIJK HOOGTE HONDERD (NL - FR)
54. ZWEMBADEN EN OPENBARE BADHUIZEN VAN BRUSSEL (NL - FR)
55. THURN & TAXIS (NL - FR)
56. DE GROTE MARKT (NL - FR - GB)
57. HET NEOCLASSICISTISCHE ERFGOED (NL - FR)
58. HET PARK VAN WOLUWE (NL - FR)
59. DE KASTELEN (NL - FR)

**B**innen haar opdracht om de rijkdom en de diversiteit van het erfgoed in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest te ontsluiten, wil Urban via de collectie Brussel, Stad van Kunst en Geschiedenis tegemoet komen aan de nieuwsgierigheid van het publiek naar de historische plaatsen in de stad en hun boeiende achtergrond. Elk nummer is bovendien een uitnodiging om zelf op ontdekking te gaan naar de vele bekende en minder bekende sites.

Het paviljoen van de Menselijke Driften, ontworpen door Victor Horta, is een ietwat verborgen parel van het Jubelpark. Het klassiek geïnspireerde tempeltje herbergt het indrukwekkende marmeren reliëf van Jef Lambeaux, waar het ook zijn naam aan ontleent. Het geheel is het resultaat van een unieke, maar moeizame samenwerking tussen twee grootmeesters van de Belgische beeldhouwkunst en architectuur.

*De Menselijke Driften* was van bij aanvang in een sfeer van schandaal gehuld. Na de opening, in 1910, raakte het paviljoen jarenlang in de vergetelheid. Even leek het gebouw – en zijn inhoud – eenzelfde lot beschoren als enkele van Horta's andere bouwwerken. Toch werd het, aan het einde van de 20ste eeuw, behoed voor een onomkeerbare transformatie. Een geslaagde restauratie in 2012-2014 heeft het paviljoen en het reliëf in volle glorie hersteld.

**Bety Wagnine,**  
Directeur-generaal