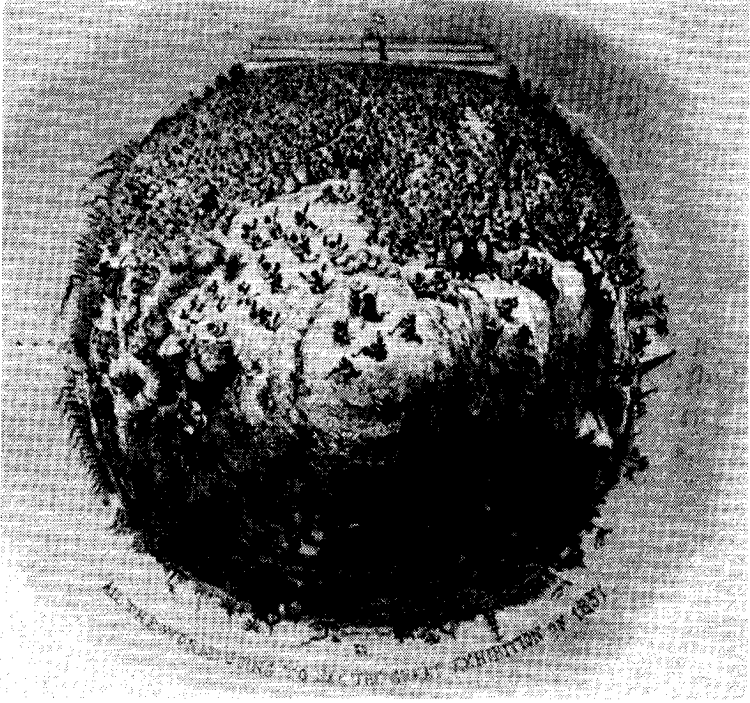


TR 2930

523312
523312
TR 2930 2930

Architectuur van instructie en vermaak



Architectuur van instructie en vermaak

Een maatschappijhistorische analyse
van de wereldtentoonstelling
als didactisch verschijnsel
(1798-1851-1970)

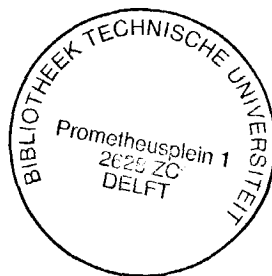
Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Technische Universiteit Delft,
op gezag van de Rector Magnificus Prof. dr. ir. J. Blaauwendraad,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan van een commissie,
door het College van Dekanen aangewezen,
op donderdag 17 april 1997 te 10.30 uur

door Pieter Johan Victor VAN WESEMAEL

bouwkundig ingenieur

geboren te Goirle



Dit proefschrift is goedgekeurd door de promotoren:

Prof. ir. C.J.M. Weeber, hoogleraar architectuur aan de Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft

Prof. dr. C.P. Bertels, hoogleraar wijsgerige en theoretische sociologie aan de Faculteit Sociale Wetenschappen, Rijksuniversiteit Leiden

Samenstelling promotiecommissie:

Rector Magnificus, voorzitter

Prof. ir. C.J.M. Weeber (Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft), promotor

Prof. dr. C.P. Bertels (Faculteit Sociale Wetenschappen, Rijksuniversiteit Leiden), promotor

Prof. ir. L. van Duin (Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft)

Prof. Dr. F. Bollerey (Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft)

Prof. dr. E.R.M. Taverne (Faculteit der Letteren, Rijksuniversiteit Groningen)

Prof. dr. H.W. Lintsen (Faculteit Wijsbegeerte en Technische Maatschappijwetenschappen, Technische Universiteit Delft)

Ir. H.J. Engel (Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft)

De volgende instanties hebben de totstandkoming van dit proefschrift financieel of anderszins mogelijk gemaakt: het Universiteitsfonds van de Technische Universiteit Delft, de Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (N.W.O.) en het ministerie van Welzijn, Volkshuisvesting en Cultuur (W.V.C.).



Uitgave Publicatiebureau Bouwkunde

Faculteit der Bouwkunde, Technische Universiteit Delft

Berlageweg 1, 2628 CR Delft

Telefoon: 015 278 47 37 / Fax 015 278 30 30

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Wesemael, Pieter van

Architectuur van instructie en vermaak. Een maatschappijhistorische analyse van de wereldtentoonstelling als didactisch verschijnsel (1798-1851-1970) / Pieter van Wesemael / Faculteit der Bouwkunde / Technische Universiteit Delft - Publicatiebureau Bouwkunde - Proefschrift TU Delft met ill., met lit. opg, met samenvatting in het Engels

ISBN 90-5269-229-7

Trefwoorden: tentoonstelling, wereldtentoonstelling, tentoonstellingsarchitectuur, museumdidactiek, voorlichtingskunde, organisatiekunde, sociale-economie, ruimtelijke ordening, design

Copyright © 1997 Pieter van Wesemael

All rights reserved. Niets uit deze uitgave mag verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever

Inhoudsopgave

Voorwoord

1. Inleiding

1.1 Onderzoeksubject: het verschijnsel wereldexpositie	18
1.1.1 <i>Typering van het onderzoeksobject</i>	18
1.1.2 <i>Bij wijze van conclusie: een 'rijke' definitie van het onderzoeksobject</i>	25
1.2 Historisch-wetenschappelijke verantwoording	25
1.2.1 <i>Onderzoekstraditie</i>	25
Generale overzichtswerken	
Monografische studies	
Specialistische studies	
1.2.2 <i>Implementatie van de historische methode</i>	31
Het belang van periodisering en selectie voor deze studie	
Het belang voor deze studie van tekstmateriaal en visueel materiaal uit primaire bronnen	
Het belang voor deze studie van een analytisch multi-dimensioneel raamwerk	
1.3 Vraagstelling	45
1.4 Opbouw van het boek	47

2. Vijftig jaar 'Exposition des produits de l'industrie Française' (1798-1849)

De genese van het concept industrietentoonstelling

2.1 De historische genese van het concept industrietentoonstelling	49
2.1.1 <i>Het hortende ontstaan van een drieledig didactisch concept</i>	49
2.1.2 <i>Didactische precedënten en politieke omstandigheden bepalen de voortgang van het geneseproces</i>	52
2.2 Een structurele analyse van het concept industrietentoonstelling	55
2.2.1 <i>Organisatie en financiering van de exposities</i>	55
2.2.2 <i>De tentoonstellingsideologie: doelstellingen en doelgroepen</i>	65
De didactische functie van de expositie	
De didactisch-ideologische lading van de expositie	
2.2.3 <i>De drieledige didaxis van wedstrijd, tentoonstelling en ceremoniën</i>	72
De wedstrijd: departementale voorrondes en nationale wedkamp	
De tentoonstelling: presentatiewijze, tentoonstellingsarchitectuur en locatie	
De staatsceremoniën, werkbezoeken en feestelijkheden	
2.2.4 <i>Succes, afbraak en didactische erfenis van de exposities</i>	86
2.3 Van nationale naar internationale industrietentoonstellingen	89
2.3.1 <i>Aanzetten tot internationalisering</i>	89
2.3.2 <i>Kritiek als bron van innovatie</i>	90

3. De 'Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations' (1849-1851-1852)

De eerste internationale industrietentoonstelling

3.1 Een Angelsaksische draai aan een Frans concept	93
3.1.1 <i>Mondiaal organiseren in een niet-etatistische samenleving</i>	93
3.1.2 <i>Zes motieven: van economie-stimulering tot maatschappelijke hervorming en verzoening</i>	96
3.2 Plannen voor een kosmopolitisch vergelijk van de industrieën	101
3.2.1 <i>Britse verbreding van tentoonstellingsideologie en doelgroepen</i>	101
3.2.2 <i>Uitbreiding en popularisering van de traditionele 'object-didaxis'</i>	105
3.2.3 <i>Een ruimtelijke didaxis op basis van didactische en praktische precedentes</i>	109
3.2.4 <i>De expositieplannen zo breed mogelijk gedragen en gefinancierd</i>	118
3.3 Het project gered, en toch een totaal ander resultaat	118
3.3.1 <i>Afgelasten of doorgaan? Nieuw financierings- en bouwstelsel</i>	118
3.3.2 <i>Werving van een breed en mondiaal deelnemersveld</i>	122
3.3.3 <i>Werving van een massaal bezoekerspubliek en beduchtheid voor hun gedrag</i>	124
3.3.4 <i>De transformatie van Paxtons kas in een adequaat expositiepaleis</i>	127
3.3.5 <i>Bouw van paleis en expositie-inrichting onder tijdsdruk</i>	132
3.4 De 'Great Exhibition' als wereldomvattend populair-industrieel museum	144
3.4.1 <i>De opening als ideologisch-symbolische duiding van de expositie</i>	144
3.4.2 <i>De expositie voor dagjesmensen</i>	148
<i>Ten prooi aan tentoonstellingskoorts of leergierigheid?</i>	
<i>Het educatieve tegengif van de object-didaxis</i>	
<i>Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis</i>	
3.4.3 <i>De expositie voor professionals</i>	156
3.4.4 <i>De expositie als wedstrijd voor juryleden en exposanten</i>	159
3.4.5 <i>Praktische, instructieve en gemakkelijke voorzieningen voor experts, exposanten en publiek</i>	162
3.4.6 <i>Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten</i>	163
3.5 Waardering voor en invloed van de 'Great Exhibition'	170
3.5.1 <i>Waardering van tijdgenoten</i>	170
3.5.2 <i>De Great Exhibition als innovatie van het tentoonstellingsconcept</i>	172
3.5.3 <i>Invloed Great Exhibition op de volgende wereldexposities</i>	174

4. De 'Exposition universelle et internationale' in Parijs (1863-1867-1872)

Een nieuw soort industrie-expositie: arbeid en haar producten, geplaatst in hun natuurlijke en sociale milieu, en getoond als cultuuruitingen

4.1 Een expositie van reformistische staatsraden en politici	177
4.1.1 <i>De administratie van de expositie in schijn op Britse maar in feite op keizerlijke leest geschoeid</i>	178
4.1.2 <i>De ideologische en politieke achtergronden van de expositie</i>	180
De staatsraden en wetenschappers LePlay en Chevalier	
De keizer, prins Jérôme en de keizerlijke regering	
4.2 Plannen voor een universeel cultuurvergelijk	188
4.2.1 <i>LePlay's plannen met de expositie; een microcosmos van 's mensen culturen</i>	189
Het tentoonstellingsprogramma als een monstersurvey naar de menselijke culturen en hun vermogen zich aan te passen aan de veranderingen die industrialisatie, modernisering en globalisering vereisen	
Het tentoonstellingscomplex als een verkleinde reconstructie en systematisch tableau van 's mensen culturele kosmos	
4.2.2 <i>Chevaliers plannen met de expositie: de 'Association Universelle'</i>	196
4.2.3 <i>De plannen van het regime met de expositie: keizerlijk Monument en Openbaar Werk</i>	197
4.3 Hoe LePlay's ideaalproject toch verwaterde	204
4.3.1 <i>LePlay in de ideale uitgangspositie voor de verwezenlijking van zijn ideaalproject ?</i>	204
4.3.2 <i>Het deelnemersveld als een LePlayiaans wetenschappelijk survey van culturen</i>	206
4.3.3 <i>Inrichting en vormgeving van de inzendingen naar habitat</i>	212
4.3.4 <i>Het 'Colisée' verandert in een ijzeren Keizersmonument voor industrie en ingenieurs</i>	215
4.3.5 <i>Entreebeleid tussen inkomstenbron en arbeiderspolitiek</i>	218
4.3.6 <i>De opbouw onder druk van tijd- en geldgebrek: vercommercialisering van de expositie</i>	219
4.4 De 'Exposition' als populair museum van 's mensen arbeid	236
4.4.1 <i>De opening: ideologisch-symbolische duiding van de expositie door het keizerlijk regime</i>	236
4.4.2 <i>De expositie voor dagjesmensen</i>	238
Ten prooi aan tentoonstellingskoofts of leergierigheid?	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de systematische en narratieve ordening	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de habitat-vormgeving	
Het educatieve tegengif van de object-didaxis	
4.4.3 <i>De tentoonstelling voor vaklui en leergierigen</i>	253
4.4.4 <i>De expositie als wedstrijd voor exposanten en juryleden</i>	258
4.4.5 <i>Praktische, instructieve en gemakkelijke voorzieningen voor experts, diplomaten, exposanten en publiek</i>	263
4.4.6 <i>Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten</i>	266
4.5 Waardering voor en invloed van de 'Exposition Universelle et Internationale'	274
4.5.1 <i>Waardering van tijdgenoten</i>	274
4.5.2 <i>De universele expositie als innovatie van het tentoonstellingsconcept</i>	276
4.5.3 <i>Invloed van de universele expositie op haar opvolgers</i>	277

5. De 'Exposition universelle et internationale de 1900' in Parijs (1892-1900-1903)

Een wereldexpositie op het breukvlak van twee eeuwen

5.1 De expositie als een republikeins 'Fête de travail'	281
5.1.1 Een staatsexpositie door het republikeinse ambtenarenkorps	282
5.1.2 Een hoofdmotief en twee nevenmotieven: propaganda van de Republiek, bevordering van de 'industrie parisienne' en stadsverbetering en -verfraaiing	284
5.2 Plannen voor een republikeins 'Fête de travail'	287
5.2.1 De republikeinse machtsbasis noodzaakt de popularisering van de expositie	287
5.2.2 Programma voor een nieuw republikeins Fête de travail	290
5.2.3 Locatiekeuze in het teken van bezoekerscijfers en stadsvernieuwing	296
5.2.4 Didactisch tableau, representatief stadsgezicht en nieuwe clou	299
Een ruimtelijke didaxis met stedelijke proporties en allures	
Een ruimtelijke didaxis Frankrijk en de Republiek waardig	
Een ruimtelijke didaxis die 1889 in de schaduw stelt	
5.2.5 De expositie bij voorbaat een succes dankzij de financiering met de 'bons-tickets'	306
5.3 Hoe het republikeins 'Fête de travail' toch meer een populistisch 'Fête de consommation et de plaisir' werd	307
5.3.1 Breed maatschappelijk verzet tegen plannen en expositie	307
5.3.2 Exponenten en concessiehouders veranderen de expositie in een populistisch 'Fête de consommation et plaisir'	313
5.3.3 Organisatoren en private partijen versterken echter tegelijk ook haar instructieve functie	317
5.3.4 Het instructieve tableau verstoord en voorzien van een attractief, representatief en bovenal nieuw schilderachtig decor	318
5.3.5 Werving van bezoekers onder de republikeinse machtsbasis	321
5.3.6 Veel voorbereidingstijd en toch nijpend tijdgebrek	322
5.4 De 'Exposition' als mondiale pronkrevue van de warenrijkdom	340
5.4.1 De opening: ideologisch-symbolische duiding van de expositie als sciëntistisch en republikeins 'Fête de travail'	340
5.4.2 De expositie voor dagjesmensen	342
Ten prooi aan tentoonstellingskoorts of leergierigheid ?	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de cognitieve ordening en narratieve routing	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: een nationale stijl voor de stedelijke middenklasse	
Het educatieve tegengif van de object-didaxis	
5.4.3 De tentoonstelling voor vaklui en geïnteresseerde leken	362
5.4.4 De expositie voor exposanten, juryleden, diplomaten en de republikeinse machtsbasis	368
De internationale wedstrijd	
De internationale congressen	
De feestelijke vieringen van de Republiek	
5.4.5 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten	374
5.5 Waardering voor en invloed van de Exposition universelle	382
5.5.1 Waardering van tijdgenoten	382
5.5.2 De 'Exposition' als innovatie van het tentoonstellingsconcept	384
5.5.3 Invloed van de Exposition op de volgende wereldexposities	385

6. New York World's Fair, of 'Building the World of Tomorrow' (1935-1939/40-1941)

Van industrietentoonstelling tot 'citizen and consumer education'

6.1 De genese van een Amerikaans twintigste-eeuws tentoonstellingsconcept	387
6.1.1 <i>De organisatie naar Amerikaans model</i>	391
6.1.2 <i>Steun van stedelijke-, staats- en federale overheden</i>	393
De steun van New Deal-politici	
De steun van Moses' Park Department en het ambtelijk apparaat	
6.1.3 <i>Oprichting van de Fair Corporation</i>	396
6.1.4 <i>Het Fair of the Future Committee</i>	397
6.2 Drie voorstellen voor de Fair van 1939 en een compromis	401
6.2.1 <i>De Fair Corp: een 'all American' herdenkingsexpositie</i>	401
6.2.2 <i>Park Department: een Fair als instrument van het ruimtelijke-orderingbeleid</i>	405
6.2.3 <i>Fair of the Future: 'citizen and consumer education'</i>	406
De Fair of the Future als 'citizen education' à la de sociale musea uit Europa	
De Fair of the Future als 'consumer education'	
6.2.4 <i>Het monsterverbond: alle partijen samen in de Fair Corporation</i>	412
6.2.5 <i>Het compromis tussen de ideologie en didaxis van het Fair of the Future Comité én de stadsidealen van McAneny en Moses</i>	415
6.3 Hoe het accent verschoof van maatschappijles naar sociale reclame	424
6.3.1 <i>Commerciële belangen van de exposanten ondergroeven de Fair als sociaal museum</i>	424
6.3.2 <i>Verdere verschuiving van 'citizen' naar 'consumer education' door het industrieel design</i>	427
Het ontwerp van voorbeeldige thema-exposities: 'sociological exhibit' of 'sociale reclame'?	
Het ontwerp van voorbeeldige paviljoens: architectuur in dienst van de ideale stadsethiek of de inhoud?	
6.3.3 <i>Uitholling van de sociale thematiek door geldgebrek</i>	434
6.3.4 <i>Publiekswerwing minder in het teken van 'citizen' dan van 'consumer education'</i>	435
6.3.5 <i>De bouw van de Fair als New Deal-werkgelegenheidsproject en media-event</i>	439
6.4 De 'Fair' als Amerikaans recept voor een betere 'Wereld van Morgen' op kapitalistisch-democratische leest	439
6.4.1 <i>De lancering van de Fair als massa-evenement</i>	439
6.4.2 <i>De Fair voor dagjesmensen</i>	456
Ten prooi aan tentoonstellingskoofts of leergierigheid?	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis	
Het educatieve tegengif van symbolische 'Civic' en 'Commercial architecture'	
Het educatieve tegengif van een visuele didaxis in dramatische showachtige vormgeving	
6.4.3 <i>Voorlichting over maatschappij- en staatsinrichting maar vooral over consumptie en dienstverlening</i>	476
6.4.4 <i>Praktische, instructieve en vooral gemakkelijke voorzieningen voor publiek met diplomatieke pompa</i>	482
6.4.5 <i>Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten</i>	487
6.5 Waardering voor en invloed van de World's Fair	489
6.5.1 <i>Waardering van tijdgenoten</i>	489
6.5.2 <i>De Fair als innovatie van het tentoonstellingsconcept</i>	492
6.5.3 <i>Invloed van de Fair op de naoorlogse wereldexposities</i>	494

7. Expo'70 in Osaka, of 'Progress and Harmony for Mankind' (1964-1970-1972)

Van citizen education naar beeldvorming

7.1 Een westers concept in een Japans gewaad	497
7.1.1 <i>De Associatie: kruising van Anglo-Amerikaanse en Franse bestuurstradities</i>	498
7.1.2 <i>De verborgen agenda's van de Japanse regering en lokale overheden</i>	500
7.1.3 <i>De agenda's van de modernistische westers-georiënteerde plannenmakers</i>	502
7.2 Plannen voor nieuwe beeldvorming over Japan, de wereld en de toekomst	503
7.2.1 <i>De Expo als Mondiaal Festival van Culturen: plaats van ontmoeting, communicatie en bezinning</i>	503
7.2.2 <i>Expo als communicatiemiddel, modelstad en technologisch monument</i>	510
7.2.3 <i>De Expo als openbaar werk en haar financiering</i>	515
7.3 Meer landenexpositie, minder ideologie en meer beeldvorming	520
7.3.1 <i>Gebrek aan interesse bij het bedrijfsleven in deelname versterkt de omschakeling van consumentenvoorlichting naar 'wereldbeeldvorming'</i>	520
7.3.2 <i>De Expo als multimediaal 'environment' voor een festival van 'happenings' en 'events'</i>	523
7.3.3 <i>De werving van zoveel mogelijk bezoekers</i>	529
7.3.4 <i>De opbouw en inrichting van de expositie</i>	531
7.4 De 'Expo' als multimediaal imago-spektakel	531
7.4.1 <i>De opening: mix van traditionele ideologische parolen en rites met moderne multimediale happeningsvormen in een space-age decor</i>	531
7.4.2 <i>De expositie voor dagjesmensen</i>	543
Ten prooi aan tentoonstellingskoofts of leergierigheid?	
Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: thematisatie en classificatie van de inzendingen	
Het educatieve tegengif van de symbolische didaxis: toekomstgerichte architectuur uit de space-age	
Het educatieve tegengif van de 'ride'-, 'happening'- en 'event'-didaxis	
7.4.3 <i>Nieuwe impressies, beelden en belevenissen van Japan, de wereld en de toekomst</i>	558
7.4.4 <i>Praktische, instructieve en vooral gemakkelijke voorzieningen voor publiek met diplomatieke pompa</i>	560
7.4.5 <i>Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten</i>	562
7.5 Waardering voor en invloed van Expo'70	566
7.5.1 <i>Waardering van tijdgenoten</i>	567
7.5.2 <i>Expo'70 als innovatie van het tentoonstellingsconcept</i>	568
7.5.3 <i>Invloed van Osaka op de volgende wereldexpositie(s)</i>	568

8. Uitleiding

8.1 De Wereldtentoonstelling: een uitgeput genre?	571
8.2 Historische trends en aanstaande ontwikkelingen	572
8.2.1 <i>Trends in de historische ontwikkeling van de wereldexpositie</i>	572
Organisatie	
Publiek	
Ideologie	
Didaxis	
8.2.2 <i>(Aan)staande wereldtentoonstellingen</i>	582
8.2.3 <i>Bij wijze van conclusie: de didactische wereldexpositie van morgen</i>	584
8.3 Mogelijk vervolgonderzoek	590

Gebruikte afkortingen

Londen, 1851	598
Parijs, 1798 - 1849, 1867 en 1900	598
New York, 1939	599
Osaka, 1970	599

Noten

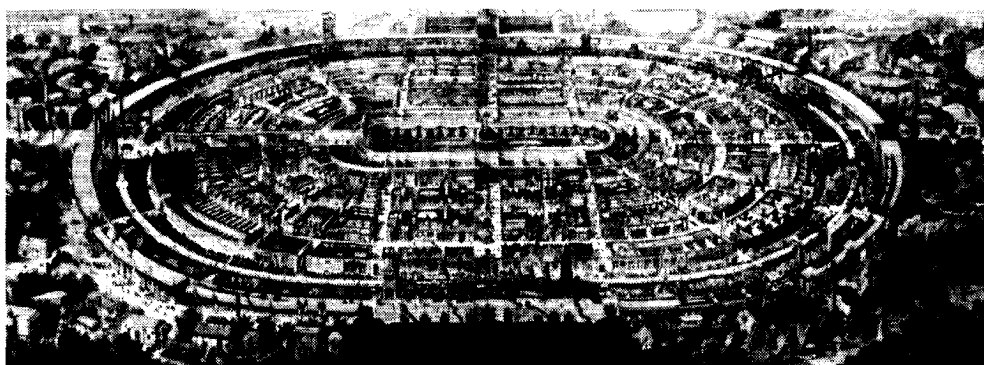
1. Inleiding	600
2. De 'Exposition des produits de l'industrie national'	600
3. De 'Great Exhibition' in Londen	604
4. De 'Exposition International et Universelle de 1867'	623
5. De 'Exposition International et Universelle de 1900'	644
6. De 'New York World's Fair 1939/1940'	655
7. De 'Expo'70' in Osaka	670
8. Uitleiding	679

Geraadpleegde archieven en literatuur

Archieven	680
Literatuur	681
<i>Algemeen</i>	681
<i>Parijs, 1798-1849</i>	683
<i>Londen, 1851</i>	685
<i>Parijs, 1867</i>	687
<i>Parijs, 1900</i>	690
<i>New York, 1939</i>	692
<i>Osaka, 1970</i>	695

Herkomst afbeeldingen

Curriculum Vitae



1. 'All the world going to the Great Exhibition of 1851', een spotprent van de beroemde Engelse caricaturist George Cruikshank (binnenzijde kaft).
2. Axonometrie van het tentoonstellingspaleis voor de wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs.

Voorwoord

Zoals zoveel anderen die voor het eerst in aanraking komen met het wetenschappelijk bedrijf had ik dit promotie-onderzoek aanvankelijk breder opgezet dan nu het geval is. Het onderwerp zou niet alleen de werelttentoonstellingen omvatten maar alle maatschappelijke verschijnselen, gericht op het geordend verzamelen en instructief vertonen van voorwerpen, kennis en ideeën aan een leergierig publiek in speciaal daartoe ingerichte behuizingen. Zo behelsde het programma bijvoorbeeld ook nog musea, botanische tuinen en educatieve themaparken. Op dat moment was ik niet zozeer gericht op historische analyse als wel op het aantonen van didactisch-ideologische drijfveren achter dit systematisch-instructieve verzamelen en tonen én achter het ontwerp of bouwwerk waarin dit plaatsvond. Vaag vermoedde ik dat er zoiets bestond als een architectuur en stedenbouw met een primair instructieve en opvoedende functie: didactische architectuur. Al snel bleken de onderwerpen te divers voor zinvolle vergelijking; bovendien dreigde het geheel veel te omvangrijk te worden. Hierop keerde ik terug tot een oude liefde, waarmee het eigenlijk ook allemaal begonnen was. In 1987 was ik na het lezen van een verslag over de werelttentoonstelling in Vancouver (1986) gestart met mijn afstudeerontwerp voor het bouwkundig-ingenieursexamen aan de afdeling Bouwkunde van de Technische Universiteit in Delft. Intuïtief begreep ik dat een wereldexpositie het geëigende raamwerk vormde om een aantal van mijn analyses en ideeën over de toenmalige 'state of the art' binnen mijn vakgebied op een indringende en prikkelende wijze te verbeelden. Zo ontstond onder de titel 'Sign-o-Times' - naar een nummer van de artiest (voorheen) Prince - een ontwerp voor een werelttentoonstelling in Amsterdam voor het jaar 1999. Eenmaal afgestudeerd en aangenomen als assistent in opleiding (aio) vormde de gewekte interesse voor het verschijnsel werelttentoonstelling een haast vanzelfsprekend uitgangspunt voor mijn dissertatie. Onvoorzien was de verwarring over taakstelling, begeleiding en onderzoeksverantwoordelijkheid die de onbekendheid binnen de universitaire wereld met de toendertijd nieuwe figuur van de aio aanvankelijk met zich meebracht, en die bijgevolg de marsroute verlengde.

Wie vertrouwd is met onderzoekswerk zal begrijpen dat een veelzijdig en veelomvattend onderwerp als de werelttentoonstelling gevoegd bij de gekozen opzet van deze studie, waarin generale geschiedschrijving gecombineerd wordt met monografische en specialistische, een enorme hoeveelheid tijd, werk en doorzettingsvermogen van de onderzoeker vergt. Ik ben dan ook blij dat ik hieraan in alle onwetendheid begonnen ben én het beginnersgeluk had veel steun en medewerking te krijgen van een groot aantal mensen en instanties. Onderzoeksprojecten als het onderhavige zijn nu eenmaal slechts mogelijk dankzij de niet aflatende materiële, morele en intellectuele steun en noeste arbeid van velen. Zonder ook maar de schijn van volledigheid te willen wekken zou ik hier toch graag een aantal van hen willen bedanken.

Materiële steun voor het verrichten van het benodigde onderzoekswerk in archieven en bibliotheken in Londen, New York en Parijs ontving ik behalve van mijn werkgever de faculteit Bouwkunde ook van het Universiteitsfonds van de Technische Universiteit Delft en de Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (N.W.O.), terwijl het ministerie van Welzijn, Volkshuisvesting en Cultuur (W.V.C.) zo vriendelijk was mij voor mijn verblijf in New York onderdak te bieden. Hiervoor ben ik hen allen veel dank verschuldigd.

Intellectueel weerwerk en steun kreeg ik anders dan van mijn promotoren onder meer van Henk Engel en Leen van Duin, beiden lid van de wetenschappelijke begeleidingscommissie. Henk Engel ben ik met name erkentelijk voor zijn enthousiasme en wijsheid gedurende de aanvangsfase van mijn onderzoeksproject; zonder hem was ik nooit aan dit onderzoek begonnen. Leen van Duin wil ik vooral bedanken voor zijn nuchtere en kritische commentaar op het con-

ceptproefschrift en de organisatie van de mankracht en financiën om deze studie tot een goed einde te brengen; zonder hem was deze promotie nooit afgekomen. Niet aflatend was de steun van mijn beide promotoren Carel Weeber en Kees Bertels. Aan Carel Weeber dank ik vooral de bij gebrek aan eigen bronnenonderzoek zo noodzakelijke verheldering van de inzet en uitleg van de Expo'70 in Osaka waar hijzelf als jonge architect van het Nederlandse paviljoen intensief bij betrokken was geweest. Jegens Kees Bertels wil ik hier mijn grote erkentelijkheid en achting betuigen over zijn niet te onderschatten bijdrage aan dit proefschrift. In ieder stadium en te allen tijde was hij bereid tot een goed gesprek, discussie en kritiek; nooit liet hij een stuk van mij ongelezen en onveranderlijk voorzag hij dit bijzonder nauwgezet van commentaar. Of het nu de methodische opzet en afbakening van deze studie, het archiefonderzoek, de eerste synopsis of het conceptproefschrift betrof, overall stelde hij vragen, zette aan tot heroverweging en leverde bruikbare raad. Dankbaar ben ik hem ook voor zijn morele steun op die momenten dat het allemaal te veel dreigde te worden en voor de vele uren die we in een vriendschappelijke atmosfeer doorbrachten; zonder zijn hulp was dit proefschrift nooit tot stand gekomen.

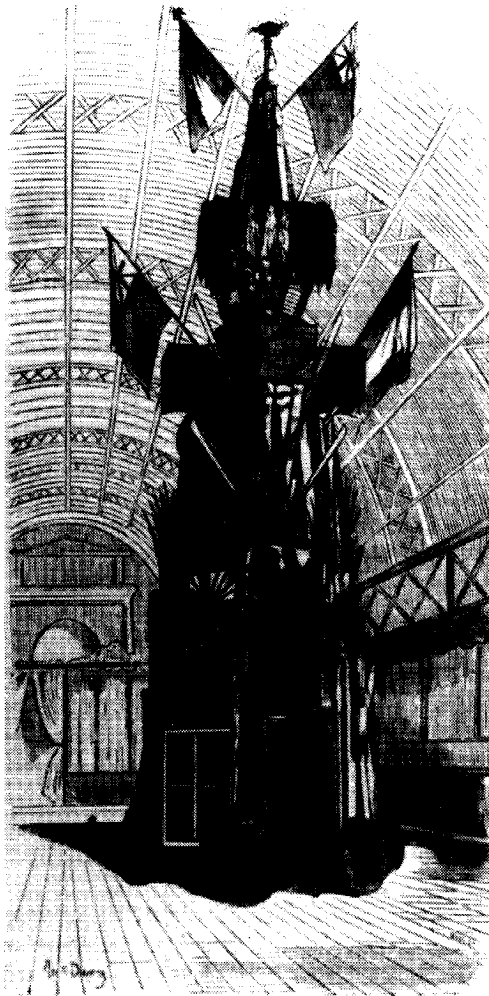
Morele steun ondervond ik gedurende al die jaren gelukkig ook bij mijn collega's binnen het werkverband 'Vorm en Functie' en meer algemeen de vakgroep 'Architectuur' van de afdeling Bouwkunde aan de Technische Universiteit in Delft. Hoewel de architect die er voor kiest om zich behalve als ontwerper ook tot wetenschapper verder te ontwikkelen, in dit milieu toch een beetje als een vreemde eend in de bijt wordt gezien en men er vaak - in bedekte termen - blijk van gaf zich af te vragen wat men onder wetenschappelijke arbeid op ons vakgebied moet verstaan of welk nut dit dient, ontmoette ik er desalniettemin nieuwsgierigheid en allengs zelfs enig enthousiasme voor mijn werk. Dit gold ook buiten de universiteit bij collega's binnen de Academie van Bouwkunst in Amsterdam, de redactie van het tijdschrift OASE en de architectuurpraktijk. In dit verband wil ik speciaal Marcus van Aalderen, François Claessens, Willemijn Wilms Floet, Christoph Grafe en Jurjen Zeinstra bedanken.

Een studie als deze vergt behalve het zweet van de promovendus ook de nodige noeste arbeid van anderen. Zeer erkentelijk ben ik de archivarissen en bibliothecarissen van de Columbia University Libraries, Museum of the City of New York, New York Historical Society, New York Public Library, Princeton University Library en Queens Museum in Amerika; de British Library, het British Museum, de Royal Commission for the Exhibition of 1851, Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce en het Victoria and Albert Museum in Engeland; de Archives Nationales, de Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, de Bibliothèque de l'Institut de France, de Bibliothèque Nationale, de Bibliothèque Sainte-Geneviève en het Musée Carnavalet in Frankrijk; de Koninklijke Bibliotheek en het Rijksarchief in Den Haag, de centrale bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam alsmede de bibliotheken van de vakgroepen geschiedenis en kunstgeschiedenis en de centrale bibliotheek van de Technische Universiteit Delft en die van de afdeling Bouwkunde in Nederland voor hun vriendelijke hulp bij mijn onderzoekswerk. De tekstredactie, een niet geringe opgave wanneer het de geschriften van een ingenieur betreft, was goeddeels in handen van mijn zus Sabine van Wesemael. Voor al haar met genegenheid bestede tijd, energie en geduld ben ik haar bijzonder dankbaar. Ook Joep Brederode en Tijn Boon wil ik hierbij bedanken voor hun bijdragen aan het corrigeren van de tekst. De beeldredactie, de opmaak van de afbeeldingenpagina's en het tekenen van de analyseschema's van de behandelde tentoonstellingen was toevertrouwd aan Holger Büttner. Hem ben ik bijzonder erkentelijk voor al het werk dat hij hiervoor verricht heeft en voor de plezierige atmosfeer waarin wij hieraan gewerkt hebben. Vanzelfsprekend ben ik tenslotte ook uitgeverij 010 - met name Hans Oldewarris en Piet Gerards - dankbaar voor het enthousiasme waarmee zij mijn proefschrift verwelkomde en hun ijveren voor een toekomstige handelseditie ervan, zo mogelijk een vertaling.

Mijn vrienden en vriendinnen als ook mijn huisgenoten René, Els, Scott en Kiki ben ik zeer erkentelijk voor hun geduld, steun en warme belangstelling gedurende al die jaren. Tot slot wil ik bovenal mijn vriendin Cobien Heuff en mijn dochter Mirre bedanken voor de vele jaren van geduld en steun, ook als ik weer eens tijden lang dag en nacht monomaan en vol twijfels en zorgen met dit proefschrift in de weer was. Voorwaar, geen kleinigheid om mee te leven! Aan hen beiden wil ik dit proefschrift dan ook opdragen.

Pieter van Wesemael

Augustus 1996, Afdeling Bouwkunde, Technische Universiteit Delft



3. De Canadese trofee op de wereldtentoonstelling van 1855 in Parijs. Deze trofee had het formaat van een heuse uitkijktoren aangenomen - binnenin voerde een spiltrap naar twee platforms - terwijl ze verder de traditionele symbolisch-instructieve functies vervulde: als eye-catcher en merkteken voor de locatie van de Canadese inzending, als symbolische allegorie van de Canadese nijverheid - hout, pelzen en kano's - en als instructieve explicatie van de mogelijke bewerkingen en toepassingen - van gefrijnd tot gelakt hout en van timmerhout tot stoelen - van de verschillende houtsoorten die Canada rijk was.

1. Inleiding

'We gaan naar Parijs om de wereldtentoonstelling te zien! Nou, we zijn er al! Het was een razendsnelle reis, en dat helemaal zonder toernavigatie; wij stoomden op per boot en trein. (...) Een nieuw wereldwonder trok de mensen naar Parijs. Wat was dit nieuwe wonder? "Een schitterende bloem van kunst en nijverheid," zei men, "is opgebloeid op het onvruchtbare zand van het Marsveld. Het is een reuzen zonnebloem, op wier bloemblaadjes men aardrijkskunde, statistieken en techniek kan bestuderen, of zo wijs worden als een raadsman, inspiratie vinden in kunst en poëzie of dingen leren over de voortbrengselen en grootsheid van ieder land." (...) Het Marsveld (...) is een uitgestrekte vlakte zonder een sprietje gras of kruid, alsof het uitgesneden is uit de Saharawoestijn, daar waar de luchtspiegelingen haar wonderlijke luchtkastelen en hangende tuinen te voorschijn toveren. Op het Marsveld stonden deze nu veel mooier, veel wonderlijker, want ze waren door menselijk vernuft tot werkelijkheid geworden. (...) Aan het paleis van Aladdin wordt dag en nacht gewerkt; uur na uur ontvouwt het meer van zijn kostbare pracht. De onafzienbare zalen heeft men gedecoreerd met kleurrijk marmer. 'Meester Bloedeloos' beweegt hier zijn ledematen van staal en ijzer in de grote, cirkelvormige machinegalerij. Kunstwerken van steen, van metaal, van geweven stof illustreren de verscheidenheid aan denken en bezieling van alle volkeren ter wereld. Zalen vol schilderijen, vol bloemen, vol van alles dat de menselijke vaardigheid en intelligentie heeft voortgebracht, vanaf de oudheid tot het heden, is hier bijeen gebracht. (...) Het Marsveld is veranderd in een grote kersttafel vol cadeaus, gedekt met allerlei snuisterijen van overal ter wereld en ieder land toont wat hem eigen is. Er staat een Egyptisch koninklijk paleis, bevolkt en bewaakt door bedoeïenen op kamelen uit het land van de brandende zon. Russische stallen waren er, met de prachtige, vorige paarden van de grote steppen. En zelfs een klein met riet bedekt boerenhuisje, met de deense vlag in top, trof je er naast het geboortehuis van Gustav Wasa, met het houtsnijwerk van ambachtslui uit Dalarna. Dwars door elkaar stonden een Amerikaanse blokhut, Engelse cottages, Franse paviljoens, kiosken, theaters en kerken in een vreemde en wonderlijke chaos. Tussen al deze gebouwen liggen groene grasperken, vind je bloeiende heesters, zeldzame bomen en kleine stroompjes met helder water. In de grote kassen waande men zich in een tropisch woud of in de rozentuinen van Damascus. Wat een kleuren, wat een geuren! Kunstmatige grotten met stalagactieten en gevuld met zoet en zout water boden een blik op het rijk der vissen. Het was alsof men zich op de bodem van de zee bevond, tussen de vissen en poliepen in. (...) Op deze feestelijk gedekte tafel beweegt zich onophoudelijk een grote mensenmassa, als wemelende mieren, te voet of voortgetrokken in kleine wagentjes, want menselijke benen raken snel vermoeid. (...) Alle ingangen zijn versierd met de Franse vlag en rond het gebouw wapperen de vlaggen van alle deelnemende landen. Uit de machinegalerij klinkt het stampen, sissen en rammelen van de machines. Carillons laten hun melodieën uit de torens horen en orgels galmen in de kerken. Deze geluiden mengen zich met het vreemde, nasale en hese gezang uit oeroude cafés. Het lijkt de toren van Babylon wel, een Babylonische spraakverwarring: een wereldwonder! (...) Dit alles gebeurde, ik zag het met eigen ogen, tijdens de wereldtentoonstelling van Parijs, in het jaar 1867, in onze wonderlijke tijd, het tijdperk waarin sprookjes werkelijkheid worden' (Andersen, 1867).

Zelden is de fatale attractie van het verschijnsel wereldtentoonstellingen raker neergezet dan in het sprookje *De Dryade* van de schrijver Hans Christian Andersen uit 1867. Treffend schildert hij de koortsachtige behoefte die iedere expositie weer onder brede lagen van de bevolking weet op te wekken om haar met eigen ogen te zien, te horen en zelfs te ruiken. Zich kunnen verliezen in een schijnwereld, waarvan men maar niet kan uitmaken of ze nu vooral leerzaam, fascinerend, vermakelijk of alleen maar fabelachtig en zinsbegoochelend is. Een ambiguïteit, die de mesmeristische uitwerking van de exposities op haar bezoekers nog versterkt; steevast doen ze een beroep op zowel het intellect van de toeschouwer als op zijn behoefte aan dromen, aan schoonheid en zelfs aan vermaak en illusies. Ervaringen die - of ze nu vooral leerzaam of vermakelijk zijn - alleen maar kunnen overtuigen dankzij het vermogen van de architectuur om de expositie tot een in zichzelf besloten universum om te toveren; als ordenend tableau en route vertelt ze een instructief exposé over de wereld, als decor vormt ze vermakelijke illustraties hiervan én als monument fungeert ze als symbool van de belangrijkste waarden en noties van een samenleving. Een wereld van aanschouwelijk onderwijs en vermaak, die ondanks haar materialiteit ook tegelijkertijd steevast bijzonder illusoir is, al is het maar omdat ze - alle geïnvesteerde tijd, inspanningen, gelden en materialen ten spijt - slechts tijdelijk is. Als in een fata morgana waant men zich nog het ene moment in verre werelden of tijden om het volgende moment wreed wakker te wor-

den te midden van de desolate vlakten en ruïnes waar ooit de expositie had gestaan.

Wat maakt het verschijnsel wereldtentoonstelling nu behalve tot een spannend ook tot een interessant object van wetenschappelijk onderzoek? In essentie is dat haar maatschappelijke rol als intermediair tussen high- en lowculture, tussen high- middle- en lower class én tussen de wereld van enerzijds handel, industrie, techniek, wetenschap, kunst en anderzijds de belevingswereld van de leek; in de snel veranderende wereld - zowel in materieel, economisch als sociaal-cultureel opzicht - van de negentiende en twintigste eeuw leverden zij een fundamentele bijdrage aan de creatie van nieuw klasse- of groepsbewustzijn, met hun eigen zelfbeeld en cultuur én aan het ontstaan van de moderne kapitalistische, democratische samenleving met haar massacultuur. De wereldexposities als volksoopvoedingsinstrument in handen van een kleine nationale elite, die haar machtsbasis tracht uit te leggen dat bepaalde veranderingen op technisch-economisch en sociaal-cultureel vlak noodzakelijk zijn om verdere groei en bloei van de samenleving in de nabije toekomst mogelijk te maken. De expositie als uitputtend en allesomvattend encyclopedisch exposé over de wereld en actualiteit van vandaag, voorzien van uitweidingen over ons verleden dan wel onze directe toekomst. Ideologisch gezien mikken exposities onveranderlijk op verzoening of aanpassing in plaats van op radicale veranderingen. Niet een blind geloof in techniek, wetenschap en vooruitgang drijft hen, maar een organisch wereldbeeld waarin deze worden aangepast aan plaatselijke natuurlijke, sociale en culturele omstandigheden. Iets dat alleen al noodzakelijk is omwille van de brede - meestentijds tamelijk conservatief ingestelde - middenklassen van de bevolking, die men wenst te overtuigen. Precies dit creëren van een moderne identiteit en cultuur voor de opkomende middenklassen door een kleine elite maakt haar ook in didactisch opzicht zo interessant. Vanuit deze optiek laten de wereldexposities zien hoe men in deze kringen dacht met een mengsel van instructie en vermaak brede lagen van de bevolking te trekken en te overtuigen én hoe deze ideeën in de loop der tijd onder invloed van nieuwe didactische methoden en mediatechnologische ontwikkelingen veranderden. Een populaire didactiek waarvan de kern onveranderlijk gevormd werd door snelle en primair visuele informatie-overdracht. In deze zin weerspiegelen de exposities ook de omschakeling van een boeken- naar een visuele cultuur in de westerse wereld. Ze reflecteren echter ook de veranderende opvattingen over volksoopvoeding; van door het publiek tamelijk passief ondergaan schools aanschouwelijk onderwijs, via speelse bezoekersparticipatie naar zelfverwerkelijking en beeldvorming, waarin het publiek zelf de actieve rol speelt. Ook de mediarevolutie vinden we hier terug: de negentiende-eeuwse specimina maakten in de twintigste eeuw plaats voor grafische voorstellingen en collages, gevolgd door de modernste computergestuurde multimediale en multisensorische shows en avantgardistische events. Een populaire didactiek veronderstelt ook een attractieve en gemakkelijke verpakking van de lering; vandaar de grote invloed vanuit de wereld van theater en educatief pretpark maar ook van reclame en industriële vormgeving. Ook vanuit architectonisch en stedenbouwkundig opzicht zijn de exposities bijzonder interessant als zoektocht naar een populaire architectuur van instructie, vermaak en verbeelding, die de brede burgerlijke middenklassen aanspreekt en behaagt, onderwijst en verheft als ook met trots en burgerzin vervult. Een architectuur die het grote publiek de wereld verklaart waarin men leeft, hun verleden tot leven brengt en hun een glimp van hun eigen toekomst toont. Een architectuur die hun bovendien een eigen burgerlijke identiteit, eigenwaarde, trots en gemeenschapszin verschaft.

1.1 Onderzoeksobject: het verschijnsel wereldexpositie

1.1.1 Typering van het onderzoeksobject

De aanspraak op allesomvattendheid die de wereldexpositie of universele tentoonstelling - het tonen van zaken uit alle landen van de wereld en over een breed spectrum aan onderwerpen - nu

eenmaal eigen is maakt dat zij zich bijna per definitie onttrekt aan een adequate of sluitende typering: hoe omschrijf je immers een encyclopedisch universum? De opgave wordt nog verder bemoeilijkt doordat het historisch gezien niet een statisch maar zeer dynamisch verschijnsel betreft: zelfs haar meest structurele karakteristieken zijn aan verandering onderhevig. Zozeer zelfs dat bij wijze van spreken een bezoeker van de eerste 'Great Exhibition of the Industry of all Nations' die in 1851 in Londen gehouden was vermoedelijk de 'Expo' die in 1970 in Osaka werd gehouden niet meer als een wereldtentoonstelling herkend zou hebben.

Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de meeste auteurs en vakhistorici die zich met de wereldtentoonstellingen bezighouden, zich niet wagen aan een adequate typering van hun onderzoeksobject. Sommige volstaan in plaats daarvan met een sterk simplificerende, zelfs karikaturale descriptie - "een tijdelijk gebouw met een tentoonstelling van objecten erin" -, anderen reconstrueren een historische genealogie - waarin de exposities het vanzelfsprekende vervolg zouden zijn op de middeleeuwse jaarmarkten of feesten en op de achttiende-eeuwse kunsttentoonstellingen. Weer anderen verkiezen een thematische benadering, waarin de expositie beurtelings verschijnt als propaganda-instrument van koloniaalimperialisme, industrialisatie of vrouwenemancipatie.¹ Zonder uitzondering leiden deze benaderingswijzen tot een onvolledige, eenzijdige en niet zelden ronduit onjuiste interpretatie van het verschijnsel, die de schrijvers het zicht ontnemt op de doeleinden die de tentoonstellingen dienden te vervullen, hoe zij daartoe georganiseerd en ingericht werden, op de maatschappelijke achtergronden van hun ontstaan en veranderen (waarom in die samenleving en op dat moment?), en op de belangrijkste gedaanteverwisselingen die zij in de loop van de geschiedenis doormaakten. De wereldexposities zijn nu eenmaal niet zo maar pronketalages, jaarmarkten, industriële musea dan wel kunstsalons.

Iedere poging om een rijkere typering van het verschijnsel te geven in al zijn veelzijdigheid en complexiteit (zonder pretentie van volledigheid) zou moeten openen met de constatering dat de wereldexpositie, zeker naar negentiende-eeuwse maatstaven gemeten, een megaproject was, waarvoor toenmaals geen precedentes bestonden.

Inhoudelijk pretenderen de initiatiefnemers ermee aan een miljoenenpubliek een internationaal en uitputtend overzicht te geven van de beste, de nieuwste en meest belovende innovaties en ontwikkelingen uit een zo groot mogelijk aantal landen én bovendien op ieder denkbaar gebied van menselijke activiteit. Hiertoe brengen zij in opeenvolgende exposities steeds grotere aantallen exponaten en bezoekers van over de gehele wereld samen op één centrale locatie, welke speciaal voor de gelegenheid, maar weliswaar tijdelijk, zo is ingericht dat het publiek de objecten optimaal kan bekijken, bestuderen en genieten.

Organisatorisch betekent dit een langjarig en veelzijdig organisatieproject, waarbij een groot internationaal gezelschap van partijen op mondiale schaal en onder toenemende tijdsdruk moet samenwerken, wil de expositie een succes kunnen worden. Voorbereidingstijden van vijf à acht jaar vormen de regel, terwijl men, wanneer men ook de afbraak en financiële afhandeling van de expositie meerekent, niet zelden op termijnen van acht à tien jaar uitkomt. Afgezet tegen de opningsduur van de exposities - meestal zo'n zes tot acht maanden - betekent dat dus dat het proces van organisatie een tijdsbestek beslaat dat vele malen langer duurt dan de tijd dat de expositie effectief functioneert. Het tot stand brengen van een wereldtentoonstelling behelst eigenlijk een aantal tamelijk onafhankelijke organisatietaken: allereerst het regelen van inzendingen, het organiseren van de tentoonstelling ervan en het werven van bezoekers. In de negentiende eeuw betekende de organisatie van inzendingen het opzetten van een selectieproces waarin specimina van de beste, nieuwste en voor het land meest karakteristieke innovaties werden uitgekozen om als exponaten naar de expositie te worden afgevaardigd. In veel landen werd hiertoe een systeem van getrapte selectieronden op regionaal en landelijk niveau ingesteld, waarna de internationale wedstrijd, parallel aan de eigenlijke wereldtentoonstelling gehouden, als de laatste en hoogste ronde

van de wedkamp fungeerde. In de twintigste eeuw betekende het organiseren van inzendingen niet langer selectie van de beste en nieuwste maar werving van exposanten die nodig zijn om een representatief beeld te kunnen geven van contemporaine ontwikkelingen. De organisatie van de tentoonstelling van deze inzendingen behelst: het regelen van een locatie, aantrekken van financiën, creëren van transportfaciliteiten voor de aan- en afvoer van exponaten en bezoekers (tenminste op nationale schaal), het ontwerp en de realisatie van tentoonstellingsterreinen, -gebouwen en -installaties, de exploitatie van de expositie en de organisatie van de bijbehorende congressen, lezingen, feesten en ceremoniën, en ten slotte de afbraak van de tentoonstelling, het terugverscheppen van de inzendingen, waarna de organisatoren over het algemeen hun activiteiten besluiten met een politieke en financiële verantwoording. Het organiseren van de bezoekers impliceerde in de negentiende eeuw met name het bedingen van gereduceerde vervoerstarieven bij de private spoorwegmaatschappijen, speciale maatregelen om met name het 'toplaagje' van de arbeidersklasse naar de expositie te krijgen (subsidie van vervoers- en toegangsprijzen, vergoeding van gederfd loon en overnachtingsmogelijkheden) en slechts in zeer beperkte mate op het ontketenen van een publicitair offensief. In de twintigste eeuw kwam juist op dit laatste steeds meer het accent te liggen; naast publiciteit via straatposters, kranten, radio en televisie werd steeds meer aandacht besteed aan de marketing van de expositie. Een speciale rol hierin was weggelegd voor het zogenaamde logo - een direct herkenbaar aansprekend merkteken - dat, aangebracht op een keur aan consumptieproducten, al maanden voor de opening het publiek de komst van de expositie inprentte.

De organisatiestructuur van een wereldtentoonstelling voorziet altijd in één centraal coördinerend lichaam in het land waar de expositie gehouden wordt, met daaronder een wereldomvattend netwerk van nationale organisaties in ieder deelnemend land (in de negentiende eeuw meestal gecompleteerd door een systeem van lokale organisatiecomités) die de aspirantexposanten benaderden, organiseerden en afvaardigden naar de expositie. Het functioneren van deze organisatie is eigenlijk steeds bemoeilijkt door belangentegenstellingen, gebrek aan ervaring en de enorme geografische spreiding. Niet alleen streven de verschillende partijen uit de verschillende niveaus van de organisatie dikwijls andere doeleinden na, ook binnen ieder van deze niveaus spelen tegenstellingen in ideeën en belangen vaak een grote rol. Zo is het centrale coördinerende lichaam meestal een broze samenwerking tussen verschillende private partijen en belangenorganisaties, de overheid en de regerende politici, vol botsende opvattingen en bijbehorende conflicten. Evengoed zijn belangenconflicten tussen verschillenden landen of exposanten bijna onvermijdelijk. Een ander probleem vormt het gebrek aan ervaring met dergelijke complexe, langdurige en internationale organisatieprojecten. Voor iedere expositie moet telkens weer opnieuw een mondiaal organisatorisch netwerk worden opgezet, waarbij de persoonlijke ervaring van mensen die bij eerdere exposities betrokken zijn eigenlijk de enige vorm van continuïteit vormt. Bijgevolg is het organiseren van een expositie over het algemeen in handen van een tijdelijke adhoc organisatie van partijen, die nooit eerder hebben samengewerkt en die slechts een zeer onvolledig beeld van de problematiek hebben. Een problematiek die verder gecompliceerd wordt door de communicatieproblemen, inherent aan de mondiale schaal van de samenwerking, en door de toenemende tijdsdruk waaronder het project komt te staan met de nadering van de jaren eerder vastgestelde openingsdatum.

De leiding van de organisatie is in handen van diegenen die in het opkomende kapitalisme de nieuwe machtselite zullen gaan vormen: ambtenaren en politici, technici, wetenschappers (zowel uit de exacte als sociale wetenschappen afkomstig), bankiers, industriëlen, ondernemers, ontwerpers (van de traditionele beeldend kunstenaars en architecten tot de modernere industrieel vormgevers en filmregisseurs). Vrij algemeen hebben zij persoonlijk belang bij het veranderen van de maatschappelijke status quo en zien zij de expositie als een instrument daartoe. De meesten van

hen zijn dan ook maatschappelijk geëngageerd, waarbij zij overwegend niet gedreven werden door emancipatoire idealen van revolutionaire aard maar door een reformistische ideologie van conservatieve signatuur.

Hoofddoel van de exposities is de modernisering van de westerse samenlevingen in tenminste een drietal opzichten: in de sfeer van productie, in die van handel en consumptie, en in sociaal-cultureel opzicht. Tot aan het einde van de negentiende eeuw werd de wereldtentoonstellingsideologie gedomineerd door de wens om de meest recente innovaties op het gebied van de industrie en de daarvoor relevante ontwikkelingen op de terreinen van techniek, wetenschap en schone kunst snel ingang te doen vinden in de vakwereld. Met het exposeren beoogden de organisatoren niet alleen de kennis over deze innovaties te verspreiden maar ook de (inter)nationale handelsmogelijkheden ervan te verbeteren, zodat de vakgemeenschap ook een zakelijke stimulans kreeg om de vernieuwingen zo snel mogelijk over te nemen. In het verlengde hiervan beijverden de initiatiefnemers zich in de negentiende eeuw voor het doorvoeren van tal van maatregelen die een vrij (handels-)verkeer van goederen, kennis en vaardigheden moesten bevorderen. Na 1900 geraakte de verspreiding van vakkennis en nieuwe ontwikkelingen binnen de diverse vakgebieden geleidelijk op de achtergrond, ten gunste van informatie over gebruiksmogelijkheden, kwaliteit en mode, bedoeld voor de consument die tot dan toe een meer ondergeschikte rol had gespeeld. Na de Tweede Wereldoorlog ten slotte begon men de exposities meer en meer te zien als een mogelijkheid om de beeldvorming onder het grote publiek over bepaalde landen, multinationals en bedrijfstakken te beïnvloeden.

Over het algemeen begrepen de organisatoren heel goed, dat de door hen gewenste modernisering in industrieel en commercieel opzicht ook maatschappelijke veranderingen veronderstelden dan wel tot gevolg zouden hebben. Zij zagen de exposities als een middel om het individu bewust te maken van zijn veranderende en globaliserende leefwereld en hiermee te verzoenen door deze als evolutionaire verbeteringen van zijn oude vertrouwde habitat af te schilderen. En passant zou men zodoende het individu ook een set van vernieuwde collectieve normen en waarden in kunnen prenten om zo een nieuw gemeenschapsgevoel of nationale identiteit te kweken. Sociaal-cultureel gezien ligt aan de wereldtentoonstellingen een wezenlijk organische maatschappijopvatting ten grondslag. Een wereldbeeld waarin de exposities in de negentiende eeuw vooral dienden om de burger te verzoenen met verandering door deze niet voor te stellen als vernietiging van de lokale habitat en tradities maar als verbeteringen ervan; terwijl in de twintigste eeuw het perspectief weliswaar verschoven is van verleden naar toekomst maar de boodschap nog steeds luidt dat verandering niets anders is dan verbetering van de hedendaagse status quo, met respect voor lokale omstandigheden en gewoonten. De exposities tonen steeds een kosmologie, waarin de tentoonstelling van alle zaken uit alle landen niet zal leiden tot één wereldcultuur, maar tot een verduidelijking en waardering van de eigenaardigheden en kwaliteiten van iedere onderscheiden cultuur. Het publiek zou er vertrouwd kunnen worden met een organische verdeling van eigenschappen over de beschavingen, die ieder op zich weliswaar evolutionair kunnen verbeteren, maar nooit verdwijnen, zodat er geen reden was om veranderingen te vrezen. Bovendien zou zo iedere cultuur altijd haar eigen kleine of grote inbreng hebben in de welvaart en het geluk van de wereldgemeenschap, zodat het publiek zou begrijpen dat wereldwijde samenwerking, verbreding en vrede alleen al vanuit een gezond soort welbegrepen eigenbelang vanzelfsprekende zaken waren. Echter niet alleen in historisch of mondiaal perspectief fungeerden de exposities als de grote verzoener, ook voor het organiserend land zelf vervulden ze stevast een dergelijke rol. Niet alleen dient een expositie keer op keer de onderdanen te committeren aan het politieke bewind van het moment, maar ze dient ook om de burgers met elkaar te verzoenen door ze een beeld van hun eigen samenleving voor te houden, gebaseerd op (gefingeerde) nationale karakteristieken - een collectieve identiteit - met daarbinnen (idealiter) harmonische verhoudingen tussen

verschillende bevolkingsgroepen, die natuurlijk ieder hun eigen rol hadden maar ook al niet zonder elkaar konden. In de negentiende eeuw gold dan een sociale stratificatie naar klasse, om in het Interbellum langzaam te vervagen, en na de Tweede Wereldoorlog definitief plaats te maken voor een massacultuur, die ten hoogste op basis van leeftijd nog in verschillende generaties is geleed.

Andere belangrijke motieven om een wereldtentoonstelling te organiseren waren de mogelijkheid om 's lands internationale aanzien als een moderne toonaangevende natie in het buitenland te vergroten of om directe economische en 'planologische' injecties te geven aan de regio en stad waar de expositie gehouden werd. Naarmate de omvang van de exposities toenam veranderde dit laatste zelfs van een bijkomend motief in één van de hoofdmotieven voor een expositie.

Hoezeer de wereldtentoonstellingsideologie ook veranderde, steevast zagen de organisatoren de expositie bovenal als een instrument om een groot publiek bekend te maken met nieuwe ontwikkelingen, ideeën en kennis. Door hen er de materiële en morele voordelen van te tonen hoopte men het publiek ermee te verzoenen en zo de acceptatie te bevorderen, zodat de expositie niet alleen een periodiek verslag vormde van de modernisering van de samenlevingen maar daaraan ook daadwerkelijk concreet bijdroeg. Ergo, wat de expositie ook diende uit te dragen, maatschappelijk gezien vervulde ze structureel een instructieve of zelfs opvoedende functie. Men zou haar dan ook primair moeten interpreteren als een didactisch fenomeen op megaschaal, met een encyclopedische inzet, bestemd voor een groot publiek (en bijgevolg behept met een reusachtige organisatorische problematiek).²

Didactisch gezien bestaat een wereldtentoonstelling eigenlijk nooit louter uit tentoonstellingen maar altijd uit een heel scala van op elkaar afgestemde instructieve strategieën, variërend van tentoonstellingen, wedstrijden, ceremoniën en congressen in de negentiende eeuw tot exposities, culturele feesten en uitvoeringen in de twintigste eeuw.

Op de tentoonstelling zelf worden voorwerpen, gegevens, kennis, ideeën en zelfs mensen en dieren door de exposanten en organisatoren getoond, in functioneel en esthetisch geordende en vormgegeven installaties, zodanig dat de bezoeker verleid wordt ze te bekijken, te begrijpen, in zich op te nemen en er zich een oordeel over te vormen. Dit gebeurt meestal multi-sensorisch door verschillende presentatie-, weergave-, en communicatiemethoden en -middelen te combineren tot één inhoudelijk en formeel samenhangende presentatie. Toch ligt het accent bij deze tentoonstellingsinstallaties zonder uitzondering op het visualiseren van de gegevens of verhalen die men wil overdragen. Schriftelijke, verbale en demonstratieve vormen van overdracht spelen altijd slechts een aanvullende rol op de visualisaties. Een belangrijke rol is steevast weggelegd voor de systematisering van alle exponaten en installaties in een meta-ordening, die de gehele tentoonstelling omvat. In de negentiende eeuw werd deze gewaarborgd door een classificatie, die aan het publiek zowel het maatschappelijk nut van de productsoorten of bedrijfstakken verduidelijkte als de nationale of culturele eigenaardigheid ervan. Na 1900 maakte de classificatie meer en meer plaats voor een ordening door een netwerk van thema-exposities, die de bonte verscheidenheid van shows van een zingevend kader moesten voorzien. Meer algemeen gesproken veranderden de opeenvolgende exposities in didactisch opzicht nadrukkelijk van karakter. Van invloed hierop was de wijziging in de tentoonstellingsideologie en -programma, de ontwikkeling van nieuwe didactische theoriën (met name met betrekking tot de educatie van grote massa's waarvan de voorkennis onbekend is), in samenhang hiermee het geleidelijke massaler worden van het tentoonstellingspubliek, en de ontwikkeling van nieuwe visualiseringstechnieken (met name van de weergavetechnieken). Veel ervaring werd er doorgaans ontleend aan de exposities die er direct aan vooraf gingen; de meeste vernieuwingen ontleende men aan de aanverwante werelden van educatie en opvoeding enerzijds en aan de praktijk van vermaak en consumptie anderzijds. In de negentiende eeuw is de invloed vanuit musea en technisch onderwijs, de ideologisch zwaarbelaa-

den konings- en staatsfeesten en zelfs vanuit de religieuze wereld het sterkst, terwijl in de twintigste eeuw de invloed vanuit de populaire cultuur van theater, film en themapark overheerst. Concreet betekende dit dat aanvankelijk vooral specialistische kennis veraanschouwelijkt werd door materiële specimina ten toon te stellen. Later probeert men deze kennis middels zogenaamde habitatpresentaties - reconstructies van leef- en werkomgevingen waarin de exponaten in hun economische, technische en etnografisch verband getoond worden - voor een groter publiek toegankelijker te maken door deze in een verhalende vorm te gieten en de sociaal-culturele eigenaardigheid van de producten te benadrukken. Meer recent hebben de materiële tentoonstellingsinstallaties plaatsgemaakt voor niet-materiële audiovisuele multimediashows, niet zozeer bedoeld om kennis over de verschillende nationale culturen over te dragen als wel om de beeldvorming te veranderen. De eerste exposities waren rationeel geordend naar productie-proces of volgens een hiërarchie van menselijke faculteiten; later werden ze vaak narratief geordend in een denkbeeldige reis, een geschiedenis of een tableau vivant; de laatste zijn meer associatief geordend in een collage van visuele, akoestische en soms tactiele impressies.

Vormgeving, architectuur en ruimtelijke ordening van de presentaties van de exponaten, van de ensembles of installaties, en van de tentoonstellingsgebouwen en -terreinen, vormen een integraal onderdeel van de instructieve strategieën, die de organisatoren inzetten om het publiek op een gemakkelijke wijze te onderrichten en op te voeden. De ruimtelijke ordening van de exposities, de routing van de bezoekers, constructie en materialisatie, de stijl en het symbolisch programma aan decoraties dragen stuk voor stuk bij aan de educatie van het publiek door de exhibits. Menigmaal laten instructieve strategieën en architectuur - zoals bij de habitatpresentaties en de multimediashows - zich niet eens meer van elkaar onderscheiden. Zonder overdrijving kan men dan ook spreken van het ontstaan en de ontwikkeling van een in essentie didactische architectuur. Parallel hieraan maakte de oorspronkelijk gebruikelijke arbeidsdeling van de ontwerpopgave in apart te ontwerpen presentaties, ensembles en gebouwen door afzonderlijke ontwerp-specialisten, steeds meer plaats voor een geïntegreerde benadering, waarin de verschillende sub-disciplines in nauwe samenwerking één samenhangende 'totaal-presentatie' trachtten te realiseren, waarin architectuur, multimedia-presentaties en de voortgang en beleving van de bezoekers optimaal op elkaar zijn afgestemd. Vanaf het begin is het de organisatoren duidelijk dat men met de exposities onmogelijk het grote publiek kan bereiken wanneer men de 'lering' niet in een toegankelijke, nooit eerder geziene en gemakkelijke of oogstrelende vorm giet. Zowel qua inhoud als qua presentatietechniek zal men moeten appelleren aan het begrip, de interesses en de verbeelding van het grote publiek. De presentaties, ensembles, gebouwen en terreinen zijn dan ook altijd gemakkelijke vormen van instructie, waarin informatie en sensationeel nieuws elkaar afwisselen, gebracht met de nieuwste en meest spectaculaire media-technieken, zo verteld dat ze eenvoudig en onmiddellijk te begrijpen zijn en zo vorm gegeven dat ze oogstrelend, bizar, of exotisch eruitzien, terwijl ze tegelijkertijd vol symboliek en betekenis zijn. Wel neemt deze popularisering van de educatie in de opeenvolgende exposities geleidelijk een ander karakter aan. Aanvankelijk betekende popularisering vooral de introductie van uitlegvormen, die het tentoongestelde ook voor de meest eenvoudige van geest toegankelijk maakten. Gemakkelijk waren de eerste exposities vooral onbedoeld; veel van de tentoongestelde technieken en buitenlandse producten waren het grote publiek zo vreemd dat zij hen vooral prikkelden tot fantasieën en lustbeleving. Pas later ging popularisering vooral de introductie van vermaaksprogramma's en gemakkelijke presentatietechnieken inhouden. Waren de expo's in de negentiende eeuw in didactisch opzicht gebaseerd op de instructie van vaklui, in de twintigste is dit vervangen voor de info-entertainment van de consument, waarbij de presentatievorm niet zelden belangrijker is geworden dan de boodschap.

Tot de doelgroep die de organisatoren met hun expositie trachten te vormen moeten in de negentiende eeuw behalve de bezoekers ook de exposanten gerekend worden. Middels het proces van selectie en jurering in de nationale en internationale wedstrijdronnen maken de juryleden

(toonaangevende specialisten op de respectievelijke vakgebieden die zij beoordelen) hen vertrouwd met de nieuwste ontwikkelingen, die voor de innovatie van hun bedrijf van belang zouden kunnen zijn. De organisatoren trachten bovendien met de bijbehorende prijsverdeling en plechtige uitreiking hiervan de exposanten tot rolmodellen voor de ondernemerswereld te maken: navolgenswaardige voorbeelden van een mentaliteit, gebaseerd op initiatief, vernuft, innovativiteit en competitie. Hoewel het wedstrijdement uit de twintigste-eeuwse exposities verdween, mikten de organisatoren met hun ideologische thematiek niet alleen op een mentaliteitsverandering onder het publiek maar ook bij de exposanten. Tot aan de Eerste Wereldoorlog bestond het deelnemersveld hoofdzakelijk uit industriëlen, aangevuld met enkele overheidsbedrijven (onder meer de 'manufactures royal') en -diensten. In het Interbellum versmalde dit voor de industriële wereld tot de consumptieindustrie, terwijl de individuele presentaties van overheidsdiensten gebundeld werden tot grote landenshows, aangevuld met meer en meer thema-exposities van de organisatoren zelf. Na de Tweede Wereldoorlog kregen deze thema-exposities en vooral de nationale presentaties een steeds belangrijkere rol doordat nu ook de consumentenindustrie van de exposities verdween. Hoewel de deelname van de exposanten in essentie altijd economisch gemotiveerd is, nam zij in de loop van de tijd toch andere gedaanten aan. In de negentiende eeuw zagen de bedrijven de exposities vooral als een middel om hun marktaandeel en afzetgebied (met name in het buitenland) te vergroten. Tegelijkertijd betekende de uitverkiezing tot de nationale afvaardiging en vooral het winnen van een prijs in de internationale wedstrijd voor hen niet alleen een verbetering van de marktpositie, maar ook een verhoging van professioneel en maatschappelijk aanzien. In de twintigste eeuw gaan ondernemers de expositie vooral zien als een mogelijkheid om dankzij de ideologische thematiek van de organisatoren ook de beeldvorming van hun bedrijf of producten bij het grote publiek in positieve zin bij te stellen.

Het bezoekende publiek is niet de enige maar uiteraard wel de belangrijkste doelgroep van de exposities. Aanvankelijk bestond dit vooral uit de hogere en burgerlijke middenklassen, aangevuld middels subsidiëring met relatief geringe aantallen bezoekers uit de kleine burgerij en de arbeidersklassen. Slechts zeer traag werden de opeenvolgende exposities ook metterdaad toegankelijk voor deze klassen - nog in 1900 beijverden de organisatoren zich intensief voor een democratisering van de expositie, maar het zou nog tot het Interbellum duren voordat de organisatoren het publiek niet langer klassegewijs benaderde maar als massa. Een massa waarin men, in elk geval na de Tweede Wereldoorlog, hoogstens nog generaties onderscheidde. In de negentiende eeuw kwam een aanzienlijk deel van het publiek uit professionele motieven naar de expositie; men nam er kennis van de 'state of the art' in de eigen of aanverwante vakgebieden. Maar ook toen al kwam het grote publiek vooral uit nieuwsgierigheid en sensatiezucht naar de expositie: benieuwd naar de nieuwe en exotische technieken, producten en vormgeving, die bovendien mogelijk al iets verraadden van hoe hun leven en de wereld van morgen eruit zouden zien, of gefascineerd door de vreemde culturen waarmee men in de buitenlandse afdelingen in aanraking kon komen. Vanaf het Interbellum werd dit zelfs het hoofdmotief voor een tentoonstellingsbezoek; de vaklui hadden allang hun eigen communicatiekanalen gekregen.

Paradoxaal genoeg dankt de werelddtentoonstelling haar ontstaan, historische ontwikkeling, maar ook de hedendaagse bedreiging van haar voortbestaan aan dezelfde drie factoren. Zij dankt haar ontstaan aan de overtuiging dat de mensheid in haar geheel beter zal worden van internationale samenwerking en uitwisseling: de 'association universelle'. Uit de internationale samenwerkingen in het kader van de werelddtentoonstellingen ontstaat ook metterdaad een groot aantal internationale instituten, verenigingen en maatregelen; permanente kanalen en podia voor een ontluikende internationale gemeenschap, die de expo's rond de Eerste Wereldoorlog overbodig maken voor het internationale verkeer van professionals, diplomaten en regeringen. Zonder een niet-aflatende

stroom van nieuwe praktische toepassingen, gedreven door een continue stroom van technisch-wetenschappelijke ontwikkelingen, zouden de negentiende-eeuwse industrietoonstellingen nooit hebben kunnen bestaan. Meer specifiek en concreet dankten zij hun ontstaan aan de ontwikkeling van moderne communicatienetwerken zoals de stoomvaart en de spoorwegen, waarmee grote hoeveelheden goederen en personen relatief snel en goedkoop konden worden aan- en afgevoerd. Tegelijkertijd dreigen een eeuw later de modernste ontwikkelingen op dit gebied hen overbodig te maken: door middel van televisie en recent Internet kan men in principe op ieder moment, wereldwijd de meest up-to-date informatie opzoeken of uitwisselen, waarbij men dankzij het combineren van visuele, auditieve, grafische en andere technieken de boodschap toegankelijker en aantrekkelijker kan presenteren, tegen een fractie van de manjaren en kosten die het organiseren van een expositie vergt. Exposities danken hun ontstaan aan de maatschappelijke behoefte aan een medium om een groot publiek bekend en vertrouwd te maken met veranderingen in techniek, economie en samenleving. Opeenvolgende exposities verspreidden telkens weer geactualiseerde beelden van een moderne, technische en globale samenleving onder een almaar groeiend publiek. In deze zin droegen zij direct bij aan de massificatie van de westerse samenlevingen. Echter, diezelfde massificatie dwong geleidelijk de specialistische kennis en informatieve verhalen van weleer te verruilen voor generaliserende, oppervlakkige en populistische presentaties, zonder veel informatieve waarde en met des te meer spectaculair media-gebruik en show.

1.1.2 Bij wijze van conclusie: een 'rijke' definitie van het onderzoeksobject

Een werelddoortoonstelling is dus allesbehalve een onsamenhangende reeks van spectaculaire shows en evenementen in een opzichtig gebouw, maar een veelzijdig verschijnsel met een opmerkelijke historische dynamiek. Een 'rijke' definitie van een werelddoortoonstelling zou dan ook eerder als volgt moeten luiden: *met een werelddoortoonstelling scheidt een kleine elite van reformistische organisatoren een ideologisch, didactisch en ruimtelijk kader: een kansel voor hun eigen programma maar ook voor een mondiale representatie van exposanten die er hun eigen agenda's op na houden. Met behulp van een samenhangend geheel van leerzaam, aantrekkelijk en gemakkelijk vormgegeven media trachten zij op multi-sensorische wijze de beste en nieuwste producten, prestaties, kennis, ideeën, opvattingen, normen en waarden uit ieder denkbare levenssfeer, over te dragen op een groot publiek. Dit doortoonstellingsbezoek komt uit een mengeling van praktische interesse, nieuwsgierigheid en 'vermaakzucht' naar de expositie.*

1.2 Historisch-wetenschappelijke verantwoording

1.2.1 Onderzoekstraditie

Pogingen tot een serieuze wetenschappelijk verantwoorde geschiedschrijving van de exposities zijn in de negentiende eeuw nog uitermate schaars, de receptie van de doortoonstellingen wordt eigenlijk nog geheel bepaald door de mythologiserende verslagen van de organisatoren.³ Vanaf 1900 komt hierin langzaam verandering, historici beginnen zich te interesseren voor het verschijnsel en met name in de jaren dertig verschijnen er op bescheiden schaal geschiedschrijvingen over de exposities. Vrijwel zonder uitzondering waren dit echter nog tamelijk vluchtige, weinig diepgravende en weinig serieuze studies. In zekere zin leek het populaire karakter van de exposities fataliter te moeten leiden tot dito studies. Dit werd pas na de Tweede Wereldoorlog doorbroken toen historici de waarde van populaire massaverschijnselen als werelddoortoonstellingen voor een beter inzicht in de maatschappij- en cultuurgeschiedenis onderkenden, hetgeen resulteerde in meer, diepgravender en serieuzere studies.⁴ Welnu, binnen deze studies laten zich grofweg een drietal categorieën onderscheiden: het generaal overzichtswerk waarin gepoogd

wordt de integrale ontwikkelingsgeschiedenis van de wereldtentoonstellingen te schetsen, de monografie waarin men de geschiedenis van één tentoonstelling beschrijft, en de specialistische studie waarin men vanuit één van de historische subdisciplines de tentoonstellingsgeschiedenis bestudeert vanuit één welomschreven aspect.

Generale overzichtswerken

Deze studies worden over het algemeen gekenmerkt door een evenementiële geschiedopvatting en een descriptieve aanpak: de 150-jarige geschiedenis van de wereldtentoonstellingen is hierin dan synoniem met de beschrijving (een nauwelijks beredeneerde selectie) van de meest in het oog springende gebeurtenissen en gebouwen van alle tentoonstellingen die er plaatsgevonden hebben en wel in een strikt chronologische volgorde. Niet zelden vormt een nieuwe expositie en de 'noodzaak' die dat met zich meebrengt om de chronologische volledigheid aan te vullen, dan ook de aanleiding voor nieuwe uitgaven.⁵ Deze descriptieve evenementiële geschiedschrijving kent een aantal immanente problemen en gebreken.

Voor de hand ligt dat de poging om de geschiedenis van een verschijnsel te reconstrueren door het allemaal te beschrijven het onmogelijk maakt om volwaardig bronnenonderzoek te verrichten. Immers, dit zou veronderstellen dat men in staat zou zijn om de honderden archieven te bezoeken, de duizenden rapporten en catalogi te bestuderen en de tienduizenden journalistieke verslagen te lezen die een honderdtal wereldtentoonstellingen verspreid over de hele wereld hebben achtergelaten. Een dergelijk onderzoek van de primaire bronnen zou de onderzoeker voor zulke financiële en organisatorische problemen plaatsen en bovendien zoveel doorzettingsvermogen vereisen dat het tot het onmogelijke moet worden gerekend. De generale overzichtswerken zijn dan ook zonder uitzondering gebaseerd op een beperkt aantal bronnen, waarbij te sterk geleund wordt op secundair bronnenmateriaal - monografische, generale en specialistische studies van collega-historici - en de enkele primaire bron die men gebruikt ten hoogste een aanvullende rol speelt. Niet zelden baseert men zich vooral op de officiële rapportages van de organisatoren, die dankzij hun beschikbaarheid (in bibliotheken overal ter wereld treft men er exemplaren van aan) en hun schijnbare volledigheid voor historici een rijke en belangrijke bron van primaire informatie lijken te vormen. Schijn bedriegt echter; in plaats van een kritische reconstructie van het ontstaan en verdwijnen van de expositie met al haar tegenslagen en compromissen grijpen de organisatoren deze gelegenheid steevast aan om de expositie en hun eigen functioneren als één groot succes voor te stellen. Ironisch genoeg betekent dit dat de mythologiserende succesverhalen die de organisatoren zelf de wereld in hadden geholpen niet ontzenuwd worden maar gecanoniseerd tot een wetenschappelijke weergave van de tentoonstellingsgeschiedenis. Een ander probleem ontstaat doordat het focussen op de totale geschiedenis van alle wereldtentoonstellingen er toe leidt, dat in deze overzichtswerken nauwelijks of geen aandacht besteed wordt aan de genese van de individuele tentoonstellingen of aan de sociaal-historische context waarin zij ontstaan. Steevast begint men de beschrijving van een individuele expositie pas met de opening van de tentoonstelling, om daarna de gerealiseerde expositie, de spectaculairste gebeurtenissen en evenementen die er gedurende de openingsduur plaatshadden en de tentoonstellingsgebouwen te schilderen. Hierdoor blijft onduidelijk welk deel van het eindresultaat nu zo bedoeld was door de organisatoren of wat domweg ongewilde concessies waren, én verklaart men dit onvoldoende tegen de contemporaine maatschappelijke achtergronden, nodig voor een begrip van de ideologische dimensie van de expositie. De auteurs slagen er dan ook niet in om een helder inzicht in de doel- en taakstellingen die ten grondslag liggen aan de respectievelijke tentoonstellingen te verschaffen, hun ontwikkeling en transformatie te reconstrueren van plan tot realiteit, laat staan deze te vergelijken met de feitelijke werking om het succes of de effectiviteit van het eindresultaat zinvol te kunnen evalueren. Uit deze verhalen over het eindresultaat krijgt men ten onrechte de indruk dat de exposities nooit meer waren dan puur commerciële aangelegenheden die door de

organisatoren verhuld werden achter hoogdravende idealen als broederschap en wereldvrede. Dat brengt ons bij een aanverwant probleem: met de beschrijvende aanpak ontslaat de auteur zich van de noodzaak tot analyse van wat een tentoonstelling nu eigenlijk inhoudt, wat haar onderscheidt van andere contemporaine verschijnselen, en wat nu eigenlijk de belangrijkste ontwikkelingen zijn die ze in de loop van haar geschiedenis doormaakt. Zelden wordt er in dergelijke werken dan ook een conceptuele analyse van de tentoonstelling gegeven, of de ontwikkelingslogica van haar geschiedenis geschetst.

Tot de beste generale historische overzichtswerken moet men de werken van Raymond Isay (1937), Kenneth Luckhurst (1951), John Allwood (1971), Paul Greenhalgh (1988), en John E. Findling (1990) rekenen. Hierbinnen neemt het boek *Ephemeral vistas* van Paul Greenhalgh een uitzonderingspositie in. Als enige doet hij een poging de expositie en haar sociaal-historische veranderingen niet evenementieel te beschrijven maar te analyseren aan de hand van een aantal thema's. Echter, tot een rijpe conceptuele analyse van de karakteristieken van het fenomeen of zijn geschiedenis komt ook hij niet. Allereerst omdat zijn thematische benadering niet resulteert in een scherpe analyse. Zo is hij weliswaar één van de weinige historici die serieus aandacht vraagt voor de didactische functie van de exposities, maar daarbij haalt hij wel ideologie en maatschappelijke functies door elkaar als hij educatie (in het bijzonder van de massa), wereldvrede, handel, vooruitgang als de belangrijkste doelstellingen van de exposities opsomt.⁶ Educatie is niet alleen een doelstelling, het is haar meest wezenlijke maatschappelijke functie: ze is een mondiaal overdrachtsmiddel waarmee in principe iedere boodschap of ideologie onder een zeer breed publiek verspreid kan worden. Overigens ook een veel rijker gamma aan sociale en economische doelstellingen dan Greenhalgh opsomt, één dat bovendien veel minder arbitrair is dan ze in zijn versie lijkt: hij signaleert niet dat de motieven telkens paarsgewijs de twee zijden van één sociaal-economisch idee zijn. Zo horen vrijhandel en wereldvrede bij elkaar, of arbeidzaamheid en maatschappelijke stabiliteit. Doordat Greenhalgh educatie slechts als een doelstelling en niet als een functie beschouwt onderzoekt hij ook niet hoe dit in zijn werk ging, laat staan hoe dit in de loop van de geschiedenis veranderde. Vermoedelijk wreekt zich hier dat ook Greenhalgh de tentoonstellingsgeschiedenis uitputtend wil beschrijven door haar van tentoonstelling tot tentoonstelling te volgen. Hierdoor kan hij onmogelijk ook primaire bronnen raadplegen, en verhindert de stortvloed van gebeurtenissen dat hij een helder beeld van de belangrijkste karakteristieken en meest wezenlijke veranderingen hieruit kan destilleren.

Monografische studies

Ook de meeste monografieën worden gekarakteriseerd door een evenementiële geschiedopvatting en een descriptieve aanpak, maar beperken zich daarbij tot de chronologische beschrijving van de gebeurtenissen die leiden tot het ontstaan, draaien en verdwijnen van één enkele tentoonstelling. Dankzij deze beperking slagen zij er over het algemeen in een aantal manco's die de overzichtswerken aankleven te vermijden. Zo blinken de meeste monografische studies juist uit in een uitvoerig onderzoek van niet alleen secundaire maar juist ook primaire bronnen zoals lokale archieven, officiële catalogi en rapporten en contemporaine persverslagen. Bovendien ontlenen zij nu juist hun bestaansrecht aan een zorgvuldige reconstructie van de genese van de individuele expositie, waarbij veelal uitgebreid wordt ingegaan op de doel- en taakstellingen die de organisatoren met de geplande expositie in kwestie beogen, plaatsen zij dit uitdrukkelijk in het sociaal-historische kader, vergelijken de geplande met de gerealiseerde expositie en evalueren meestal in het verlengde hiervan ook kort haar succes en effectiviteit. Aan één gebrek ontsnappen zij echter ook niet: ook uit deze studies spreekt eigenlijk nooit een goed doordachte en rijke voorstelling van wat een tentoonstelling nu eigenlijk inhoudt. Ten dele is dit eigen aan de monografische opzet van deze studies: de beperking tot één manifestatie van het verschijnsel ontnemt de auteurs het

zicht op de verschillen tussen eerdere en latere exposities, waardoor hen de gedifferentieerde rijkdom van het fenomeen ontgaat. Deels is de evenementiële, descriptieve geschiedopvatting hieraan schuldig; al te gemakkelijk reduceert men het verschijnsel expositie tot een reeks van spectaculaire gebeurtenissen en attracties in een adembenemend gebouw, en beperkt men de ontwikkelingslogica van haar genese tot die van de chronologie van elkaar opvolgende gebeurtenissen. De meest interessante monografische studies zijn dan ook diegene die, net als Paul Greenhalgh, door een thematische aanpak ontsnappen aan een pure descriptie van gebeurtenissen die als enige logica van hun ontwikkeling de chronologie kennen. Tot de meer geslaagde monografische studies moeten het werk van Utz Haltern (1971) over de wereldexpositie van 1851, Jutta Pemsel (1988) over de Weense expositie van 1873 en Reid Badger (1979) over de Columbian Exposition die in 1893 in Chicago werd gehouden worden gerekend.⁷

Behalve Halterns voorbeeldige monografie over de Great Exhibition zijn ook aan de meeste andere exposities die in dit boek behandeld worden, al monografische studies en artikelen gewijd. Een aantal van deze studies - de op primaire bronnen gebaseerde - waren bijzonder behulpzaam bij het verrichten van het vooronderzoek voor mijn studie. Naar de geschiedenis van de nationale industrietentoonstellingen is tot op heden nauwelijks historisch onderzoek verricht. Het beste op dit gebied is een studie van Bouin en Chanut (1980). Aan de eerste echte wereldtentoonstelling in 1851 zijn daarentegen talloze studies gewijd, waarvan de meeste echter Henry Cole's ooggetuigenverslag wel bijzonder getrouw navolgen. Een monumentale uitzondering hierop vormt de studie van Utz Haltern (1971). Deze is zonder meer de beste monografische studie die er tot op heden over één bepaalde expositie verschenen is: gebaseerd op primaire bronnen en geïnterpreteerd vanuit een vrij volledige thematische analyse. Over de wereldtentoonstelling van 1867 zijn tot nu toe vreemd genoeg nauwelijks historische studies verschenen. Wel bieden het overzichtswerk van Raymond Isay (1937) en het essay van Madeleine Rebérioux (1989) een zeker inzicht in de ideeënhistorische achtergrond waar uit deze expositie voortkwam. Het promotieonderzoek van de architect Fritz Walch (1967) concentreert zich zo sterk op het gebouw - met verwaarlozing van het omringende expositieterrein - en de bouw ervan, dat - hoewel gebaseerd op primaire bronnen - hij de tentoonstelling en haar behuizing volstrekt foutief interpreteert. Voor de ideeënhistorische context van de expositie van 1900 kan men het beste *Dreamworlds* van Rosalind H. Williams (1982) raadplegen (hoewel haar interpretatie van de expositie als hallucinatoir consumptieparadijs de lading maar half dekt), terwijl men voor de ontstaansgeschiedenis van de expositie beter het - nauwelijks op primaire bronnen gebaseerde - onderzoek van Richard D. Mandell (1967) kan raadplegen. In de catalogus, die onder redactie van de curatrice Hellen Harrison (1980) van het 'Queens Museum' in New York verscheen ter gelegenheid van een 'herdenkingstentoonstelling', gewijd aan de 'New York World Fair' van 1939, treft men een rijk panorama van goede essays aan waarin ideologie, vormgeving en zelfs de rol van verlichting en lichtreclame aan bod komen. Ten slotte, over de Japanse 'Expo' van 1970 is bij mijn weten tot op heden nog geen enkele monografische studie verschenen. Hopelijk ziet een Japanse cultuurhistoricus binnen niet al te lange tijd de expliciterende waarde van deze expositie voor Japan anno 1970 en herstelt deze lacune.

Een niet zo voor de hand liggende maar soms zeer bruikbare bron van monografische informatie wordt gevormd door de levensbeschrijvingen van de hoofdverantwoordelijken voor de organisatie van deze of gene expositie of de autobiografie en dagboeken van zijn eigen hand. Tegen de achtergrond van iemands intellectuele, professionele en maatschappelijke ontwikkelingen worden hier aan de hand van minutieus onderzoek van primaire bronnen soms zeer bruikbare reconstructies gegeven van hun bijdragen aan de desbetreffende expositie. Een goed voorbeeld hiervan is de biografie van Chadwick (1961) over Joseph Paxton. Minder informatief maar bruikbaar zijn de biografieën van Brooke (1970) over LePlay of van Caro (1974) over Robert Moses.

Met de nodige scepsis daarentegen moeten de hagiografische biografieën van Boardman (1978) over Geddes en van Hughes (1990) over Mumford worden geraadpleegd; voorvallen die afbreuk doen aan hun visionaire genialiteit worden vanzelfspreken achterwege gelaten. Eenzelfde bezwaar kleeft de autobiografieën van de hoofdorganisatoren over het algemeen aan. De weergaven van Cole (1884) of Whalen (1955) van hun eigen rol bij de organisatie moeten met het nodige wantrouwen gelezen worden. In het geval kan Cole kan men dit probleem omzeilen door de dagboeken waarop deze autobiografie gebaseerd is te raadplegen.

Specialistische studies

Van een heel andere orde dan de generale overzichtswerken en monografieën zijn de specialistische studies, waarin vanuit één van de historische subdisciplines één bepaald aspect van de wereldtentoonstellingen belicht wordt. Zo is er vanuit de economische geschiedschrijving onderzoek gedaan naar de invloed van de tentoonstellingen op de verspreiding van industriële innovaties of het ontstaan van de vrije wereldhandel; door juristen naar hun stimulans voor het ontstaan van internationale supra-gouvernementele instellingen of de internationale harmonisatie van wetgeving; door kunsthistorici naar de wederzijdse beïnvloeding van kunst en industrie; door etnografen en feministische historici naar de exploitatie van de 'primitieve' volkeren en van de vrouw in het bijzonder ten behoeve van de creatie van een koloniaal etnocentrisch bewustzijn of erotisch en exotisch vermaak.⁸ Het is evident dat voor mijn studie specialistische studies, waarin de correlatie tussen de tentoonstellingsgeschiedenis en de (sociaal-economische) ideeëngeschiedenis, de geschiedenis van de pedagogiek (met name naar de didactische inzet van visualisatietechnieken) of de museumdidactiek, alsmede ontwerp- of architectuurgeschiedenis, buitengewoon bruikbaar zouden zijn geweest. Helaas zijn enkel op het gebied van het ontwerp - en dan met name van de architectuur - dergelijke studies verricht, de overige terreinen waren goeddeels onontgonnen gebied. Wel hebben enkele auteurs met name aan negentiende-eeuwse exposities bruikbare korte essays en tijdschriftartikelen gewijd, waarin thema's zoals de participatie van de arbeidersklasse in de exposities, de aard van de attracties die de exposities opluisterden, het ontstaan en verdwijnen van congressen parallel aan de exposities of de manier waarop de Verenigde Staten zich op de exposities manifesteerden, min of meer verkennend worden behandeld.⁹

In algemene zin kan men over deze studies opmerken dat deze naarmate hun monografisch karakter sterker is (inzoomend op een beperkt aantal exposities) ook meer op bronnen onderzoek steunen, dat ze, net als de generale overzichtswerken, over het algemeen geen aandacht besteden aan de genese van individuele exposities maar slechts aan het eindresultaat, en dat het over het algemeen de exposities nauwelijks tegen hun sociaal-historische achtergrond worden afgezet. Daarentegen volgt uit de specialistische aard van zulk onderzoek, dat deze auteurs - anders dan de schrijvers van overzichtswerken en monografieën - bijna altijd blij geven van een duidelijke conceptuele voorstelling van wat een expositie naar hun mening inhoudt of welke factoren en trends haar historische ontwikkeling sturen. Desalniettemin is hun interpretatie van het verschijnsel expositie en de ontwikkelingslogica van haar geschiedenis, hun specialistische invalshoek indachtig, veelal eenzijdig en beperkt tegenover de rijkdom en complexiteit van het fenomeen.

In de architectuurgeschiedenis figureren de exposities vooral in overzichtswerken, gewijd aan het ontstaan van de moderne architectuur; als exempla van moderne infrastructurale of utilitaire opgaven en overeenkomstige ingenieursethetiek. Deze interpretatie gaat terug op de kunsthistoricus Siegfried Giedion. In zijn operationele historische kritieken *Bauen in Frankreich* (1928) en *Space, Time, and Architecture* (1941) gebruikte hij de eerste exposities als specimina om de nieuwe modernistische architectuur- en stedenbouwbenadering die hij voorstond te legitimeren en te propageren. Aardig is dat ook Giedion hiermee feitelijk de mythevorming van de organisatoren canoniseerde door aan te knopen bij een traditie, die lieden zoals Michel Chevalier in gang had-

den gezet en die via architectuurkritieken van onder meer Viollet-le-Duc, Muthesius en Meyer uiteindelijk bij Giedion was beland. De eerste wereldtentoonstellingsgebouwen werden indertijd al door de protagonisten van een moderne industriële ijzerarchitectuur afgeschilderd als belangwekkende experimenten en specimina van industriële bouwwijzen, de toepassing van industriële bouwmaterialen, de moderne bouwopgave voor de nieuwe industriële samenleving, en van de nieuwste inzichten in de constructie-wetenschappen. Wereldexposities als apotheose van de moderne wetenschappelijke en industriële ingenieurskunde, ten koste van het traditionele ambachtelijke en kunstzinnige architectuurbedrijf, welk laatste alleen zou kunnen overleven door zich aan de eerste aan te passen. In dit historische perspectief bezien doet Giedions herhaalde oproep - 80 jaar na Chevaliers waarschuwingen aan het adres van de architecten - enigszins curieus aan. Te meer omdat de 'bewijsvoering' voor deze bewering feitelijk geen steek houdt: als de exposities al de apotheose van een ingenieursarchitectuur waren, dan slechts in een klein aantal geïsoleerde gevallen (1878 en 1889).¹⁰ Vermoedelijk ontleende Giedion het idee om de exposities te gebruiken als specimina van een nieuwe modernistische, meer utilitaire, industriële en technische esthetiek direct aan het handboek van Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik* (1907).¹¹ Of Giedion nu ruimhartig ontleende of niet, belangrijker is eigenlijk dat zijn operationele geschiedschrijving hem belemmerde zich los te maken van zijn beperkte technische (en daarvan afgeleide esthetische) interpretatie van de wereldtentoonstellingen als propagandamateriaal voor de modernistische architectuuropvatting die hij voorstond. Het verrast toch dat Giedion als apologet van het functionalisme bij uitstek, de gebouwen in het geheel niet interpreteert als de behuizingen van een maatschappelijke functie: namelijk het tentoonstellen. Had hij daarvoor wel geopteerd, dan had hij de expositie-architectuur kunnen afschilderen als een eigentijds antwoord op een maatschappelijke vraag, waarbij de architectuur behalve als instrument om de tentoonstelling te ordenen en uit te leggen overigens nog steeds had kunnen verschijnen als experimenteel exponaat van bouwtechnische en stilistische innovaties, met een voorbeeldfunctie voor het vakgebied.

Desalniettemin was Giedions operationele kritiek bijzonder succesvol in het propageren van de utilitaire ingenieursethetiek en de modernistische architectuur- en stedenbouwopvattingen onder tijdgenoten. Belangrijker nog voor de architectuurgeschiedenis: zijn operationele geschiedschrijving en de daarbij behorende interpretatie van de wereldexposities ondervonden brede navolging. In overzichtswerken, gewijd aan de ontstaansgeschiedenis van de modernistische architectuur, figureren de exposities sindsdien als de eerste manifestaties van een modernistische ontwerppraktijk en de (technisch-)esthetische innovaties die hiervan het product waren. Goede voorbeelden van een dergelijke interpretatie zijn te vinden in de overzichtswerken van Hans Sedlmayr (1948), Nicolas Pevsner (1968) en Leonardo Benevolo (1971). Hierin wordt minder belang gehecht aan de bouwtechnische experimenten en meer aan de symboolwaarde van de expositiegebouwen, namelijk als uitdrukking van een nieuwe moderne industriële cultuur- en geesteshouding. De bouwtechnisch(-esthetische) invalshoek overheerst, zoals vanouds - Meyers handboek indachtig - in studies die exclusief aan de wereldtentoonstellingen zijn gewijd. Goede voorbeelden hiervan zijn de boeken van Schild (1967) en Friebe (1985). Wel heeft het laatste een meer documenterend karakter: keurig boekstaaft het de belangrijkste tentoonstellingsgebouwen en vult deze aan met een evenementiële geschiedschrijving.

Toch zijn er de laatste decennia ook een aantal exclusief aan de tentoonstellingsarchitectuur gewijde boeken verschenen, waarin een afwijkende interpretatie wordt gevolgd. Deze architectuurhistorici interpreteren de geschiedenis van de expositiepaleizen niet als de opkomst van een moderne functionalistische ingenieursarchitectuur maar als de kennismaking van de architectengemeenschap en met name het grote publiek met nieuwe stijlontwikkelingen of met hen onbekende, meest exotische esthetica. Een mooi voorbeeld van het eerste is de introductie van de 'art nouveau' op de internationale exposities rond 1900, met de universele expositie van 1900 in Parijs

als vermeend hoogtepunt. Een voorstelling van zaken die schrijvers als Richard Mandell (1967) of Philippe Julian (1974) alleen kunnen volhouden door ook de meer eclectische en exotische architecturen, die deze expositie domineerden, tot exempla van de 'art nouveau' te rekenen. Als er al één expositie de titel van 'art nouveau' (of in dit geval 'Liberty')expositie toekomt, dan is het wel de 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes' uit 1902 in Turijn.¹² Een bekend voorbeeld van het tweede is de gestage beïnvloeding van de moderne westerse kunsten door de 'primitieve' culturen van Afrika, het Midden-Oosten en Azië dankzij de gebruiksvoorwerpen en etnografische artefacten die men op de exposities tentoonstelde en de habitat-reconstructies van inheemse architecturen waarin deze waren gehuisvest. Met name de studie van Zeynik Çelik (1992) naar de oosterse architecturen is in dit verband interessant.

1.2.2 Implementatie van de historische methode

Vanzelfsprekend heb ik deze studie zo proberen op te zetten dat de bezwaren die aan de bovenstaande benaderingen kleefden zoveel mogelijk vermeden worden. In zekere zin is het een poging juist de kwaliteiten van de drie benaderingswijzen te combineren. De verdienste van een algemeen overzichtswerk zou moeten schuilen in het zichtbaar maken van de veranderingen die, dankzij het gekozen ruime historische perspectief zichtbaar wordend, een rijker en vollediger begrip mogelijk maken van wat het verschijnsel nu eigenlijk inhoudt als ook in de ontwikkelingslogica die haar geschiedenis bepaalt. Door nu haar geschiedenis te periodiseren en daarbinnen een aantal tentoonstellingen te selecteren die exemplarisch zijn voor de belangrijkste veranderingen binnen het verschijnsel, tekenen deze transformaties zich niet alleen scherper af, maar kan ik ook de bezwaren die de traditionele generale overzichtsstudies aankleven omzeilen. Door mijn overzichtswerk feitelijk monografisch op te zetten kon ik wel diepgaand bronnenonderzoek doen en zodoende ook beter de genese van de individuele exposities reconstrueren. Hierdoor konden de bedoelingen van de organisatoren - neergelegd in documenten en plannen voor de expositie - onderscheiden worden van de vaak ongewilde concessies - het verschil tussen 'droom en daad' (de gerealiseerde expositie) -, maar ook verduidelijkte zich de correlatie tussen plan of gecompromitteerd eindresultaat en hun maatschappelijke en historische context. Dit alles hielp ook om een conceptueel analytisch raamwerk te ontwikkelen, waarmee aard, werking en verandering van het verschijnsel expositie geanalyseerd konden worden, zonder dat hiervoor - zoals bij de specialistische studies gebruikelijk - een reductie van haar rijkdom en complexiteit noodzakelijk werd. Tot op zekere hoogte kan men deze studie ook opvatten als een verzameling van tenminste een tweetal specialistische studies - met dien verstande dat hier nu geen disciplinaire maar een conceptuele benadering is verkozen - : een studie naar de geschiedenis van het tentoonstellen en een historische studie van expositie-architectuur (meer op de achtergrond ook naar de geschiedenis van de organisatie van dergelijk mega-evenementen en een historisch onderzoek van een soort tentoonstellingsideologie).

Periodisering, selectie, analyse en conceptualisering zijn uiteindelijk niet alleen methoden om een geschiedschrijving op voornamelijk eventueel niveau te vermijden, maar ook pogingen om een middenweg te vinden tussen architectuurgeschiedenis en wat in architectenkringen doorgaans wordt aangeduid als programmatische analyse. Een synthese die naar ik hoop voor beiden een verrijking betekent. Voor de architectuurgeschiedenis door haar contextuele benadering te verrijken met een sterk analytische en multi-dimensionele aanpak aan de hand van concrete voorbeeldige casussen, en voor de programmatische analyse door haar objectgerichte benadering te verdiepen en verbreden met maatschappelijke en historische componenten.

Naast de geschiedenissen van stijlen en ontwerpbenaderingen of architecten en hun oeuvres zou zo een geschiedenis van maatschappelijke behoeften of instituties en de (steden)bouwkundige opgaven die deze behelzen denkbaar zijn. Een geschiedschrijving die niet de op dit terrein

gebruikelijke documentatie van (steden)bouwkundige typen - zoals bijvoorbeeld stations, kleuterscholen of ziekenhuizen - tot uitgangspunt neemt, maar de historische reconstructie van hun conceptuele genese als maatschappelijke behoeften en de (steden)bouwkundige behuizingen hiervoor, van hun historische ontwikkeling en van de logica die hierin achteraf te ontwaren valt. Een historische analyse van het dominante denken over maatschappelijke verschijnselen - zogenaamde paradigma's - dat gedurende een bepaalde periode - al dan niet beconcurrerd door rivaliserende paradigma's - de praktijk, het beleid en het bouwen op het betreffende terrein bepaalde. Uit de verschuivingen hierin zou dan niet zozeer een vooruitgangs- als wel een paradigmageschiedenis gereconstrueerd kunnen worden van veranderende opvattingen en praktijken in bijvoorbeeld het spoorwezen, de kleuteropvoeding of de gezondheidszorg (zie hoofdstuk 8.3). Periodisering en selectie van voorbeeldige projecten vormen hierbij dan noodzakelijke middelen om deze paradigma's, ontwikkelingstendensen als ook de ratio hierachter in de opvolgende tijdvakken scherper tegen elkaar af te kunnen zetten. Dankzij de monografische opzet kan deze analyse nog aan precisie winnen; want daardoor kan behalve aan het immer gecompromitteerde eindresultaat ook uitgebreid worden ingegaan op de intenties en 'ideaal-plannen' van opdrachtgevers en ontwerpers. De conceptuele analytische werkwijze ten slotte maakt een meer-dimensionele benadering van opgave, ontwerp en bouwwerk mogelijk. Architectuur en stedenbouw worden hierbinnen niet alleen als technisch, esthetisch of functioneel object bestudeerd maar bijvoorbeeld ook als materiële uitdrukking van een wereldbeeld, uitkomst van een langdurig en complex organisatieproces met veel partijen, dilemma's, compromissen en echecs, óf als een veelzijdig gebruiksvoorwerp waarvan het gebruik voor iedere gebruikersgroep anders gezien, beleefd en gewaardeerd wordt.

Dezelfde conceptuele benaderingswijze van het (steden)bouwkundig object kan ook een vruchtbare verdieping en verbreding vormen voor de programmatische of functionele analyse - i.e. een systematische verkenning van de vereisten die een bepaalde bestemming aan een bouwwerk stellen én de wijze waarop het bouwwerk hieraan probeert te voldoen. Architectuur en stedenbouw worden dan niet langer alleen als uitdrukking van een eigentijds bouwtechnische, programmatische of esthetische denktrant en vaardigheid binnen de bouwwereld geanalyseerd maar daarnaast ook als een min of meer adequate manifestatie van contemporaine maatschappelijke opvattingen, behoeften, processen en instituties. Door maatschappelijke opgave en context zorgvuldig te reconstrueren zou bovendien een rationeler evaluatie van de ontwikkelde (steden)bouwkundige oplossing mogelijk moeten zijn. De historiserende analytische werkwijze met paradigma's, gebaseerd op een weloverwogen periodisering en selectie zou dit inzicht in de aard van de maatschappelijke behoeften, opvattingen of instituties en hun (steden)bouwkundige uitdrukking kunnen vergroten door de overeenkomsten en verschillen met voorafgaande en opvolgende tijdvakken c.q. paradigma's te reconstrueren. Bovendien kunnen zo ontwikkelingstendensen, -factoren en -logica gereconstrueerd worden, zodat veelal ook meer actuele of aanstaande ontwikkelingen beter begrepen kunnen worden. Ten slotte zou een dergelijke benadering een beredeneerde keuze van te bestuderen projecten kunnen vergemakkelijken.

Samengevat, een dergelijke multidimensionele en analytische paradigmageschiedenis van maatschappelijke verschijnselen en hun (steden)bouwkundige manifestaties zal, zo meen ik, een bijdrage leveren tot dieper inzicht in de aard van deze verschijnselen als organisatorische en ontwerp-opgaven, in hun historische dynamiek (met de logica die hieraan ten grondslag ligt) én zal bovendien een rationeler evaluatie van architectonische of stedenbouwkundige oplossingsmogelijkheden mogelijk maken. Behalve voor architectuur- en cultuurhistorici acht ik een dergelijk breed en gedifferentieerd begrip ook bruikbaar voor bestuurders, opdrachtgevers en ontwerpers. Zonder prescriptieve pretenties zouden dergelijke studies hun kennis, precedenten en ervaring kunnen aanleveren, hen aanzetten tot nadenken over de meest recente ontwikkelingen en inspireren om hun eigen verbeelding en creativiteit aan te wenden om deze nieuwe uitdagingen op een

eigentijdse wijze te pareren. Zo zouden dergelijke studies zowel bij de formulering van de uitgangspunten tijdens de voorbereiding van een project, de tussentijdse toetsing van plan aan uitgangspunten als ook bij de kritische evaluatie van het gerealiseerde project aan deze uitgangspunten telkens weer een vruchtbare en verhelderende rol kunnen spelen.

Het belang van periodisering en selectie voor deze studie

Om de historische transformaties die het fenomeen expositie in anderhalve eeuw doormaakte, inzichtelijker te maken, is in deze studie in plaats van voor een beschrijving van de talloze gebeurtenissen in en veranderingen tussen de opeenvolgende exposities, gekozen voor een analyse van de meest ingrijpende veranderingen in het denken over de maatschappelijke taken van de wereltentoonstellingen en van de wijze waarop men meende dat zij deze het beste zouden kunnen vervullen. Met behulp van deze paradigma's is de tentoonstellingsgeschiedenis ingedeeld in een aantal tijdvakken, waarbinnen de expositie in organisatorische, ideologische, didactische en architectonische zin *grosso modo* ongewijzigd bleef. Direct of indirect werden de doeleinden en de vorm van de exposities bepaald door de opbouw - eerst op nationale en later op internationale schaal - van een kapitalistisch systeem van productie en consumptie, door het ontstaan van mondiale communicatienetwerken en de ontwikkeling van nieuwe krachtbronnen, productietechnieken, producten en ook van nieuwe media, maar ook door de transformatie van een pre-industriële standensamenleving gebaseerd op handarbeid binnen de horizon van de eigen plaatselijke gemeenschap en eeuwenoude tradities, in de moderne postindustriële massacultuur drijvend op de consumptie van goederen, diensten en informatie, waarin tradities en een lokale oriëntatie verruild zijn voor een mondiaal toekomstgericht perspectief. Als gevolg van al deze ontwikkelingen en hun veranderende maatschappelijke inbedding wijzigen zich de ideologische programma's van de exposities, hun organisatievorm, de aard van de exposanten en de samenstelling van hun publiek, dat almaar massaler opkomt. Een paradigmageschiedenis van het fenomeen wereltentoonstelling waarin men continuïteit en transformatie over een lange periode wil blootleggen vergt dus periodisering. Ik onderscheid een zestal perioden: de eerste loopt van 1798 tot 1849; de tweede van 1849 tot 1863; de derde van 1863 tot 1893; de vierde van 1893 tot aan het moment dat ook de Verenigde Staten bij de eerste Wereld Oorlog betrokken raakt; de vijfde bestrijkt het Interbellum; en de zesde beslaat de periode na de Tweede Wereldoorlog. Binnen iedere van deze paradigma-perioden heb ik vervolgens één expositie geselecteerd, die als exemplarisch voorbeeld voor de 'didaxis' uit dat tijdvak kan gelden. Zodoende kon ik door middel van een macro-analyse van een beperkt aantal duidelijk verschillende didaxeis in een discontinu ontwikkelingsverhaal de belangrijkste transformaties tegen elkaar afzetten, waarbij de door de organisatoren begeerde popularisering van de exposities de hoofdmotor van de ontwikkelingen vormt.

De macro-analyse opent met een korte schets van de voorgeschiedenis van de eigenlijke wereltentoonstellingen: de traditie(s) van de Franse *Exposition des produits de l'industrie Française* die loopt van 1798 tot 1849. Immers, deze leverden behalve het concept van de industrietentoonstelling ook een schat aan ervaringen en voorbeelden op in organisatorisch, ideologisch, didactisch en zelfs architectonisch opzicht, waarop de organisatoren van de eerste wereltentoonstellingen hun plannen baseerden.

De eigenlijke analyse opent met de eerste echte wereltentoonstelling, ooit gehouden: de Londense *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*. De keuze voor deze expositie in plaats van de kleinere wereltentoonstellingen van 1853 in Dublin, München en New York of de grotere wereldexposities in Parijs (1855) of Londen (1862) spreekt eigenlijk voor zich. Niet alleen was de *Great Exhibition* de eerste, ook vormde zij voor al deze opvolgende exposities het lichtende voorbeeld. Hoewel zij gemodelleerd was naar de Franse nationale industrietentoonstel-

lingen, kon de bezoeker hier op de Great Exhibition voor het eerst aan de hand van specimina de ontwikkelingsstand per tak van nijverheid op een mondiale in plaats van een nationale schaal bestuderen. Bovendien populariseerden de organisatoren de didactiek van de exposities in een poging de nieuwste en beste prestaties van de industrie toegankelijker te maken voor het grote middenklasse-publiek en de laagopgeleide arbeidersklasse.

Conceptwijzigingen die het begin van de tweede periode inluiden manifesteerden zich het duidelijkst in de tweede Franse *Exposition universelle et internationale* van 1867 in Parijs. Immers, deze betekende, in een poging burgerij en industrieproletariaat te verzoenen met de maatschappelijke veranderingen ten gevolge van een voortschrijdende industrialisatie en expanderende vrije wereldhandel, een belangrijke programmatische verruiming van de sfeer van economie en techniek naar het sociale en etnografische. Een verschuiving van een louter op techniek en (groot)handel georiënteerde industrietoonstelling naar een 'cultuur-' en 'maatschappijtentoonstelling' waarin niet alleen producten en informatie maar ook artefacten, ideeën en kennis getoond werden en bovendien de sociale en etnografische dimensie van het getoonde gearticuleerd werd. Dit concept van de expositie als manifestatie van maatschappijen en culturen vond navolging in de grote werelddentoonstellingen van 1873 in Wenen, 1876 in Philadelphia en 1878 en 1889 te Parijs.

Betekende dit impliciet ook al een heroriëntatie van de doelgroepen van de exposities - van vaklui en hogere burgerij naar het grote publiek -, met de vijfde Franse *Exposition universelle et internationale* van de eeuwwende van 1900 in Parijs zette deze tendens pas echt door. Anders dan bijvoorbeeld de *Columbia's World Fair* van 1893 in Chicago was dit de eerste expositie waarin de organisatoren willens en wetens probeerden door middel van meer vermaak en show het schoolse karakter van de expositie te verruilen voor dat van leerzaam vermaak. Bovendien was ze de eerste expositie die behalve in het teken van de productie ook nadrukkelijk en openlijk in het teken van de consumptie stond. Hoewel de organisatoren hun expositie nog vooral in het negentiende-eeuwse perspectief van de arbeidende mens zagen, onderkenden de exposanten reeds de mogelijkheid om het publiek tot consument "op te voeden". Zo ontstond een expositie waarin het publiek niet alleen op een gemakkelijke wijze de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van industrie, techniek, kunst en wetenschap kregen ingeprint, als ook de sociale en culturele vooruitgang die deze mogelijk maakten, maar ook een consumptieve mentaliteit kregen bijgebracht. Het zou nog lang duren voordat ook de organisatoren deze primaatverschuiving van productie naar consumptie officieel accepteerden en tot uitgangspunt namen van hun expositie. Grote exposities als de *Louisiana Purchase Exposition* van 1904 in Saint Louis, de *Panama Pacific Exposition* in San Francisco van 1915 of de *Exposición Internacional de Barcelona* van 1929 werden allen nog gekenmerkt door de ambivalentie tussen het officiële primaat op arbeid en productie van de organisatoren en de feitelijke op consumptie gerichte ideologie, die de inzendingen van de meeste exposanten doordrenkte.

Pas met de *New York World's Fair* van 1939 kwam hieraan een einde. Deze betekende het definitieve afscheid van de professionals als doelgroep van de expositie, en een adieu aan de vernieuwing van arbeid of productie als haar programmatische essentie. Voor het eerst werden modernisering en vooruitgang van cultuur en samenleving gelegitimeerd vanuit de consumptie in plaats van de productie. Hier benaderde men voor het eerst de consument als koning, maakte het perspectief op het verleden plaats voor dat op de toekomst en werd de explicatie van arbeidsprestaties vervuld voor de uitleg van het maatschappelijk nut en gebruikswaarde van consumptiegoederen en (overheids)diensten.

Na de oorlog maakte consumenten- en burgervoorlichting in toenemende mate plaats voor 'imago-building', verschoof het accent in didactisch opzicht nog meer van schoolse belering naar speelse exploratie en (zelf)bewustwording, én betekenden nieuwe mediatechnologieën het einde

van het traditionele tentoonstellen met een overmaat aan specimina of met theatrale demonstraties en het begin van de multi-mediale en multi-sensorische environments waarin het publiek psychedelische totaalervaringen onderging. Apotheose van deze ontwikkeling lijkt vooralsnog de *Expo'70* te zijn geweest die in 1970 in het Japanse Osaka werd gehouden. Geen van de exposities daarvoor - onder meer de werelddtentoonstelling van 1958 in Brussel en die van 1967 in Montreal - of daarna - eigenlijk alleen de *Expo'92* in het Spaanse Sevilla - weerspiegelen zo onomwonden deze laatste innovaties van het concept werelddtentoonstelling.

Het belang voor deze studie van tekstmateriaal en visueel materiaal uit primaire bronnen

Dit onderzoek berust goedgeels op primair bronnenmateriaal uit buitenlandse archieven en contemporaine publicaties. Het secundaire bronnenmateriaal speelde een meer ondergeschikte rol.

Tot de primaire bronnen wordt hier dan al het geschreven en gedrukte materiaal gerekend dat tijdens de voorbereidingen tot de expositie en de duur van de tentoonstelling zelf werd vastgelegd of gepubliceerd. Voor de reconstructie van de voorbereidingen op de uiteindelijke tentoonstelling vormen de archieven die de initiatiefnemers hebben achtergelaten, zonder twijfel de rijkste bron van informatie. Zonder uitzondering bestaat deze uit tonnen papier, die de organisatie gedurende de jarenlange voorbereidingen produceerden, en die na afloop grotendeels of zelfs in hun geheel werden ondergebracht bij een of ander plaatselijk archief. Materiaal dat daarna niet of nauwelijks gearchiveerd is, bijgevolg nog steeds alle mogelijke onderwerpen bevat - van correspondentie en rekeningen tot beleidsstukken - en nog steeds geordend is zoals de organisatoren ermee werkten. Behalve over doorzettingsvermogen om de talloze (vaak in kriebelige handschriften) geschreven stukken door te worstelen om deze op hun informatieve waarde te kunnen schatten, inzicht in de ordeningslogica van het materiaal, dient een onderzoeker ook over het nodige geluk te beschikken om tussen de honderdduizenden pagina's notulen van jaren vergaderen door uiteenlopende commissies, beleidsstukken, en tekeningen juist datgene te vinden wat weer een stapje in de wordingsgeschiedenis van de expositie verheldert. In dit opzicht maakt deze studie dan ook nader monografisch onderzoek van de hier onderzochte exposities niet overbodig; zij vormt er eerder het voorbereidende werk voor (een conceptueel raamwerk presenterend dat behulpzaam kan zijn bij een adequate interpretatie van de tentoonstelling).

Voor een authentieke weergave van de uiteindelijk gerealiseerde expositie zelf kan men het beste te rade bij de getuigenverslagen van tijdgenoten. Vooral de talloze verslagen in kranten, populaire bladen en vaktijdschriften geven bij elkaar een tamelijk getrouw beeld hoe journalisten en critici de tentoonstelling zagen en waardeerden. Een meer feitelijke opsomming van wie er tentoonstelden en wat men er exposeerde kan men ontlennen aan de officiële catalogi die initiatiefnemers, deelnemende landen en exposanten uitgaven als handleiding en achtergrondinformatie bij hun exposities. De geïllustreerde tijdschriften bieden ten slotte vooral inzicht in de tentoonstellingswijzen en de rol van de architectuur hierin.

Behalve manuscripten en drukwerk uit primaire bronnen is ook het visuele materiaal hieruit van kardinaal belang voor deze studie. Juist omdat men in de negentiende eeuw slechts een beperkt inzicht had in de didactische aard en werking van de tentoonstellingen werden zij slechts zelden door organisatoren of journalisten vanuit deze invalshoek systematisch beschreven. Afbeeldingen geven veelal onmisbare aanwijzingen over de wijze van tentoonstellen, de vormgeving ervan en de rol van de architectuur hierin. Ook de tentoonstellingsarchitectuur laat zich eigenlijk alleen reconstrueren aan de hand van bouwkundige schetsen of tekeningen, perspectief-tekeningen van de ontwerpers, of de gravures en (na 1880) foto's uit de geïllustreerde pers en andere tentoonstellingsverslagen.

Ten behoeve van deze studie is dan ook intensief onderzoek verricht in de respectievelijke archieven en bibliotheken in Londen, Parijs en New York. Alleen de 'Expo' van 1970 in Osaka is niet op dezelfde diepgaande wijze onderzocht. De taalbarrière maakte dit eenvoudigweg onmogelijk.

lijk. Voor een westerse onderzoeker zijn in Frans, Duits en Engels gestelde archiefstukken misschien een lastig maar geen onoverkomelijk probleem; dat geldt echter niet voor in Japans gesteld archiefmateriaal. Het onderzoek naar 'Expo'70' is dan ook geheel gebaseerd op het secundaire bronnenmateriaal dat in Nederland voorhanden is, aangevuld met een enkel hoofdstuk uit één van de historische overzichtswerken van collega-historici.

Tot het secundaire bronnenmateriaal worden hier alle publicaties gerekend die na afloop van de onderhavige tentoonstellingen verschenen. Behalve de studies van historici reken ik ook de officiële rapporten (maar niet de officiële catalogi) van de organisatoren tot het secundaire bronnenmateriaal. Niet alleen omdat ze pas na afloop van de expositie geschreven werden, maar vooral omdat ze begrepen moeten worden als de eerste pogingen tot een 'schijn-legitimatie' achteraf van de onderhavige tentoonstelling. De organisatoren hoopten met deze 'auto-monografie' de historische perceptie van hun expositie door tijdgenoten en latere generaties te bepalen. Deze praktijk werd door de initiatiefnemers van opvolgende tentoonstellingen nagevolgd - meestal voorafgegaan door een introductie op de voorgaande exposities - waardoor, vooral in de 19e eeuw, een rijke door ingewijden zelf geschreven literatuur ontstond over de genealogie van de respectievelijke exposities. Uiteraard presenteerden deze auteurs hun expositie en het ontstaan ervan als één groot succesverhaal; door de omstandigheden afgedwongen opportunisten, compromissen - laat staan mislukkingen - kwamen in dit verhaal niet of nauwelijks voor. Door elkaar min of meer over te schrijven creëerden de initiatiefnemers van de opvolgende exposities aldus een geschiedschrijving van de tentoonstellingen, die leest als één groot mythisch epos van heldhaftige genieën en welwillende staatshoofden, die met grote wilskracht en uiterste krachtsinspanning er telkens weer in slaagden een bijzonder succesvolle expositie te organiseren. De mythologiserende beeldvorming die de organisatoren met deze officiële rapporten nastreefden was effectief, want ze vormt het basis-ingrediënt van de meeste studies die historici nadien aan de wereldtentoonstellingen wijdden. Zelfs in menige monografische studie wordt klakkeloos de officiële lezing van de gebeurtenissen herhaald. Om deze valkuil te vermijden is er in deze studie weinig en dan nog kritisch gebruik gemaakt van secundair bronnenmateriaal en des te meer van het primaire.

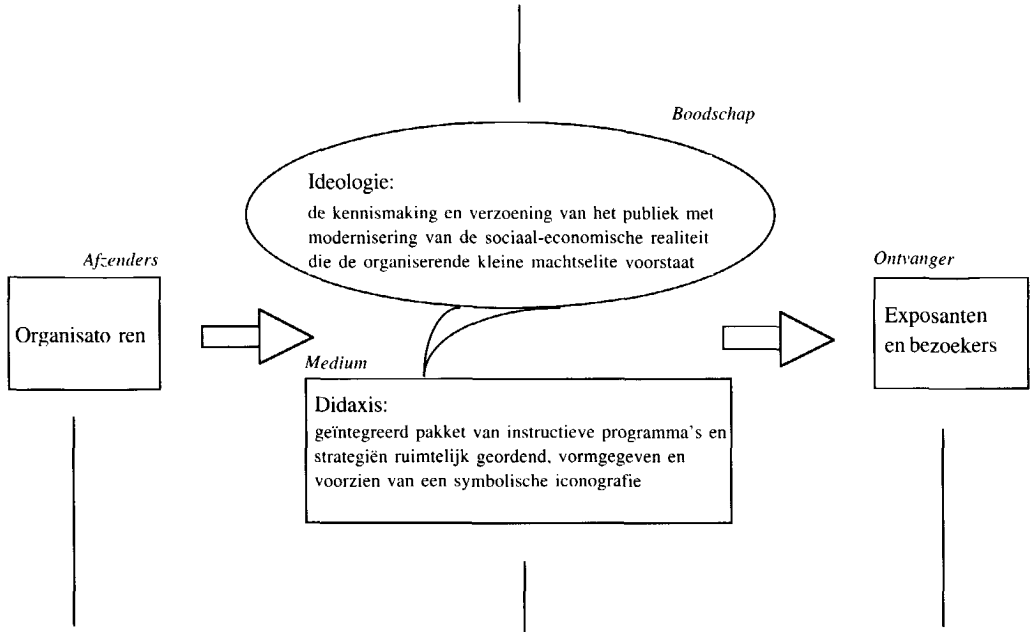
Intensieve bestudering van met name primaire bronnen maakt het mogelijk om voor elk van de exemplarische expositie het ontstaans- en veranderingsproces te volgen van drijfveren, vroege conceptplannen en programma's, via een traject van uitvoering en aanpassing naar de daadwerkelijke expositie en ten slotte haar afbraak. De reconstructie van dit proces verheldert waarom de uiteindelijk gerealiseerde exposities altijd zulke bevreedende mengsels van hoogdravende idealen, platte pragmatiek en commercie vormen. Oog voor de ontwikkelingslogica voorkomt dat men de prealabele idealen eenvoudig afdoet als schijnlegitimaties, die de werkelijke platte doelstellingen zouden moeten verhullen. In plaats daarvan maakt het de toevallige chemie duidelijk van een meerjarig mega-project, waarin in een monsterverbond van een groot aantal partijen men probeert om zo goed en kwaad als mogelijk in de gegeven omstandigheden de hoogdravende idealen van de één en plat eigenbelang van de ander tot een realiseerbare synthese te brengen.

Het belang voor deze studie van een analytisch multi-dimensioneel raamwerk

Om in deze zee aan feiten en gebeurtenissen structuur te kunnen aanbrengen heb ik een conceptueel raamwerk of interpretatiekader ontwikkeld, dat recht doet aan de belangrijkste karakteristieken van het verschijnsel wereldtentoonstelling: een reusachtig didactisch fenomeen, bedoeld om een miljoenenpubliek een breed spectrum aan nieuwe kennis, ideeën en waarden in te prenten, met een enorme organisatorische problematiek. Het raamwerk, gebaseerd op een aan de pedagogiek en communicatiewetenschappen ontleend schema, omvat een vijftal concepten of onderzoeksperspectieven: *organisatie*, *ideologie*, *'didaxis'* - waaronder *architectuur* - en *publiek*.

Bezien vanuit een negentiende-eeuws perspectief betekent dit dat ik doelbewust twintigste-

De tentoonstellingsideologie werd onveranderlijk gevoeld door organische maatschappij en architectuuropvattinge waarin een evolutionaire in- en aanpassing van moderniserings- en globaliserings-tendensen aan lokale tradities, sociale structuren en gebruiken en klimaat voorop stonden



In de initiatiefase:

1. Belanghebbende burgers en verenigingen (de lokale Nijverheidsbeweging)
2. Nationale en lokale Overheden
3. Plannenmakers

In de uitvoerings- en aanpassingsfase

1. Exposanten
2. Concessiehouders
3. Ontwerpers en inrichters
4. Aannemers en Ingenieurs
5. Geldschietters
6. Politici en Publieke Opinie

Instructieve programma's

1. (a) Tentoonstelling, (b) Wedstrijd en (c) Ceremoniën
2. Lezingen, Congressen en Conferenties
3. Staatsbezoeken, recepties en feesten
4. Leerzame Attracties, Culturele Optredens, en Avondfeesten

Instructieve strategieën

- 1a. Tentoonstelling:
 - a. Classificatie en thematisatie
 - b. Visualisatie in specimina of reproducties
 - c. Explicatie middels tekst en tekens
- 1b. Wedstrijd:
 - a. Jurering door internationale autoriteiten in bijzijn exposanten
 - b. Juryrapport
- 1c. Ceremoniën:
 - a. Rituele intocht en inspectie van de expositie door (inter)nationale machtselites
 - b. Explicaties v.e. deel v.d. ideologische doelen
 - c. Creatie van een 'élite' - of 'armée industrielle' door tijdens prijsuitreikingsplechtigheid de beste industriëlen te onderscheiden

1798 - 1849

- Deelnemers:**
Fabrikanten
Uitvinders

- Bezoekers:**
Dito
Hogere burgerij

1849 - Eerste Wereldoorlog

- Deelnemers:**
Dito
Landbouwers
Kunstenaars
Wetenschappers
Diplomaten

- Bezoekers:**
Dito
Kleine burgerij
Arbeiders (select)

Eerste Wereldoorlog - Heden

- Deelnemers:**
Landen
Grote Concerns

- Bezoekers:**
Grote Massa's

eeuwse anachronistisch gekozen interpretatieconcepten inzet om uit de tamelijk onsamenhangende toespelingen van initiatiefnemers, exposanten en critici op organisatorische problemen of op didactische processen een min of meer samenhangend twintigste-eeuws beeld te reconstrueren van het denken over en het functioneren van de tentoonstellingsorganisatie of de tentoonstellingsdidactiek. Immers, in de negentiende eeuw werden zaken als organisatie en educatie (maar ook communicatie, werving en reclame) nog niet wetenschappelijk bestudeerd of geconceptualiseerd. Men kon bijgevolg zonder zulke terminologie en bijbehorende theorieën en modellen de exposities en hun genese eenvoudigweg niet systematisch analyseren en begrijpen als organisatorisch of didactisch verschijnsel. De initiatiefnemers zagen in de negentiende eeuw de uitvoering van een wereldtentoonstelling dan ook niet als een modelmatige verdeling van taken, macht, mankracht in een proces met een strikt begrensde tijdsduur, maar als een zaak van nationaal belang die men het beste kon aanpakken zoals het landsbestuur openbare werken uitvoerde. Evenzo beschouwden zij de tentoonstellingen weliswaar als een 'schools' of 'opvoedkundig' verschijnsel waarvoor men precedenten zocht in de aanverwante sferen van musea, scholen, en religie, maar miste men de benodigde inzicht en kennis om modelmatige, rationele afwegingen te maken van de meest adequate combinatie van leermiddelen en -methoden om specifieke boodschappen over te dragen aan bepaalde doelgroepen. Hierin komt rond 1900 verandering wanneer organisatie, educatie en reclame voor het eerst onderwerp van wetenschappelijke studie worden en vervolgens in de twintigste eeuw uitgroeien tot zelfstandige wetenschapsterreinen.

Organisatie

Met behulp van het concept organisatie worden hier zowel de structuur, de taak- en machtsverdeling van de organisatie die de expositie voorbereidde gereconstrueerd, de aard en veelzijdigheid van de problematiek waarmee zij geconfronteerd werden, als ook het ontwikkelingsproces van de tentoonstelling (initiatief, conceptie, opbouw en exploitatie, tot aan de afbraak). Aldus wordt duidelijk, welke sleutelfiguren en -partijen hun stempel trachtten te drukken op plan en uitvoering van de expositie, welke besluitvorming en taken dat met zich meebracht, en hoezeer hun denken en handelen geconditioneerd werd door een maatschappij-historisch spanningsveld van sociaal-politieke, economische, bestuurlijke en infrastructurele randvoorwaarden en conflicten. Vanuit deze organisatorische optiek lijkt iedere gerealiseerde expositie zowel een godswonder als een bastaard. Want hoewel de organisatoren door een gebrek aan inzicht in de aard van de problematiek, ontbrekende precedenten en ervaring, uitbarstende belangenconflicten en delegeringsproblemen zich altijd dreigden te verslikken in de organisatie van de expositie, slaagden zij er meestal toch in om het publiek binnen de gestelde tijd een expositie voor te toveren, die weliswaar niet overeenkwam met hun oorspronkelijke bedoelingen maar dankzij tal van pragmatische concessies en nieuwe vondsten toch boeide.

De problematiek waarvoor organisatoren van exposities zich geplaatst zagen is in ieder opzicht kolossaal: men moet een enorme hoeveelheid en diversiteit aan taken uitvoeren, op een mondiale schaal en binnen een strikte tijdsplanning. Men moet behalve een centraal apparaat in het organiserend land ook een wereldomvattend netwerk van decentrale organisaties opzetten, die de nationale of lokale inzendingen naar de expositie samenstellen, opsturen, inrichten en weer terugvershippen. Dit verklaart waarom het ontstaan van het verschijnsel wereldexpositie direct samenhangt met de opkomst van mondiale infrastructuur en communicatienetwerken. Tot aan de Tweede Wereldoorlog plaatste de traagheid en onbetrouwbaarheid van deze wereldwijde communicatie- en transportsystemen de organisatoren echter steevast voor enorme problemen.

Kan het centrale leidinggevende lichaam de samenstelling van de inzendingen nog aan andere delegeren, de tentoonstelling moet het toch zelf organiseren. Dat betekent de voorbereiding van een breed scala aan zaken, te beginnen met het afbakenen van de onderwerpen die de expositie zal behandelen in een programma - het tentoonstellingsreglement -, het verwerven van een

grote goed bereikbare locatie, het opstellen van ruimtelijke plannen voor haar representatieve en functionele behuizing, het veiligstellen van fondsen voor haar financiering; dan het aanwerven van collecties en bezoekers, het toezien op de bouw van de tentoonstellingspaleizen en de inrichting ervan door respectievelijk aannemers en (de ontwerpers in dienst van de) exposanten, het organiseren van de ceremoniën waarmee het evenement omlijst wordt; vervolgens het beheren van de gereedgekomen expositie; ten slotte, na afloop van de expositie, het toezien op haar afbraak, het opmaken van de financiële balans en uiteindelijk het publiekelijk verslag doen van zijn werk en het succes ervan. Dit alles binnen een strikt tijdsschema, gedictieerd door lang van tevoren vast te stellen openings- en sluitingsdata. Naarmate de openingsdatum nadert betekent dit dan ook steevast dat de beslissingsprocedures en werkzaamheden onder een steeds grotere tijdsdruk komen te staan, en dat de noodzaak om concessies te doen en te improviseren toeneemt.

De organisatie van een expositie werd in de negentiende eeuw bemoeilijkt door een gebrek aan institutionalisering. Ondanks een zekere regelmaat waarmee de exposities gehouden werden, kon door de wisseling van land en locatie hieruit niet een praktijktheorie van tradities, ervaringen en precedënten ontstaan, die het voorbereidingswerk aan een nieuwe expositie had kunnen verlichten. De organisatoren trachtten dit te ondervangen door zoveel mogelijk kader aan te trekken dat reeds eerder bij een eigen wereltentoonstelling of bij de nationale inzending aan een expositie elders in de wereld betrokken was geweest, als ook door bestudering van de rapporten en tekeningen die men van eerdere exposities bezat. Hierin kwam pas echt verandering toen in 1928 binnen de oude Volkerenbond een supranationaal overlegorgaan ontstond dat de toewijzing van exposities coördineerde. Dit 'Bureau International d'Expositions' (kortweg B.I.E.) levert sindsdien landen die een expositie willen houden een schat aan ervaring, modelreglementen, organisatiemodellen, en dicteert het tijdsschema.

De organisatie van een wereltentoonstelling wordt ook telkens weer gecompliceerd door het onvermijdelijke belangen- en machtsconflict tussen het amalgame van partijen dat de expositie organiseert. Het grote aantal partijen maakt van de samenwerking haast per definitie een monsterverbond van behalve convergerende ook zeer divergerende (of zelfs ronduit tegengestelde) belangen en doelstellingen. Zo bestaat het centrale bestuurslichaam steevast uit een kongsi tussen overheid en private partijen. De mobilisatie van financiers en exposanten, het opbouwen en inrichten van de exposities is onmogelijk zonder de hulp van belangrijke vertegenwoordigers van bedrijfsleven, de culturele wereld, beroepsgroepen en belangenverenigingen. Tegelijkertijd noodzaakt de diplomatieke gevoeligheid van de internationale participatie, de behoefte aan een grote centraal gelegen en goed ontsloten locatie en de financiële en planologische problematiek die de reusachtige schaal van deze evenementen altijd met zich meebrengt, de medewerking van diverse overheden. Natuurlijk stroken regeringsbeleid, of het beleid van het stadsbestuur en de opinies van de private partijen lang niet altijd met elkaar, zodat de plannen voor de expositie meestal al van aanvang af een compromiskarakter vertonen. Dit wordt nog versterkt door de politieke spanningen tussen regering en volksvertegenwoordiging, die toestemming moet geven voor het gebruik van een locatie, en vaak ook grote budgetten moet vrijmaken in de rijksbegroting. Pas echt gecompromitteerd raken de plannen doordat de organisatoren de uitvoering altijd aan derden moeten delegeren. Voor het samenstellen van de inzendingen of exposities is men steevast afhankelijk van de medewerking van lokale en buitenlandse overheden, zodat men eigenlijk nooit echt greep heeft op de omvang van de deelname en men dus ook nooit de benodigde hoeveelheid tentoonstellingsruimte kan beheersen. Bovendien bleef men voor de inhoud, kwaliteit en vormgeving van de exposities afhankelijk van de medewerking van de exposanten en hun vormgevers. Gezien dit alles is het dan ook niet zo verwonderlijk dat de exposities nooit op tijd gereed waren en altijd kampten met een ernstig ruimte- en geldtekort.

Organisatorisch is een wereltentoonstelling dus eigenlijk een tamelijk megalomane onderne-

ming. Met een ongelooflijke inzet aan mankracht, arbeidstijd en financiële middelen wordt steeds opnieuw een wereldomvattende organisatiestructuur opgezet voor de organisatie van een reusachtig evenement om haar vervolgens al na zes tot negen maanden bijna even voortvarend weer (grotendeels) te vernietigen. De discrepantie tussen de jarenlange voorbereidingstijden, de bevolgen inzet van duizenden, en de enorme investeringen enerzijds, én het efemere karakter van dit tijdelijke evenement anderzijds is schokkend.

Ideologie

Onder het ideologieconcept worden hier alle meta-doelstellingen en wereldbeschouwingen verstaan die het denken en handelen van respectievelijk initiatiefnemers, deelnemende regeringen, exposanten, architecten en ontwerpers richting en vorm gaven. Meestal laten zich hierin een aantal gemeenschappelijke drijfveren onderscheiden, op grond waarvan de partijen samenwerken; maar ook belangentegenstellingen die steevast een flink aantal conflicten opleverden wanneer tijdens de opbouw van de tentoonstelling vanwege schaarste aan ruimte, middelen of tijd echte keuzes gemaakt moesten worden. Enigzins chargerend kan men dus stellen dat er onveranderlijk sprake is van een monsterverbond van tot elkaar veroordeelde partijen, die behalve een beperkte gemeenschappelijke agenda ieder hun eigen agenda's trachten te realiseren. Bijgevolg draagt de geplande maar vooral de gerealiseerde expositie immer een sterk compromiskarakter.

Wat de organisatoren over het algemeen bindt is dat zij de nieuwe machtselite in de opkomende kapitalistische, industriële en globale samenleving vertegenwoordigen die, uit een menigeling van economisch eigenbelang en sociale bewogenheid, door middel van de expositie het publiek pogen te verzoenen met de sociale en economische veranderingen van traditionele leef-, consumptie-, en arbeidsomstandigheden die een verdere benutting van techniek, vrije concurrentie en wereldwijde uitwisseling, onvermijdelijk teweeg zullen brengen, door hun te beloven dat deze nieuwe wereld ook sociaal gezien superieur zal zijn aan de oude. De organisatie is steevast in handen van technici, exacte en sociale wetenschappers, bankiers, industriëlen, ontwerpers, bureaucraten en politici. De organisatoren mikken altijd op de modernisering van traditionele voorstellingen over economie en maatschappij door deze met een aantal nieuwe sleutelideeën te verknopen. Zo verbindt men het stimuleren van de industriële organisatie van arbeid en productie, van de toepassing van de laatste inzichten uit de wetenschappen in de industriële productie, meer algemeen van ondernemerszin, innovativiteit, concurrentiedrift, en praktische inventiviteit van industriëlen, techneuten, wetenschappers en ontwerpers, en van het ontstaan van een globale markt voor producten en kennis, aan de belofte van een ordelijkere, comfortabelere, en welvarendere samenleving voor iedereen en alle volkeren. Uit welbegrepen eigenbelang - "zonder economische vooruitgang geen welvaart" en vice versa - zal de expositie, zo veronderstelden de organisatoren, ook bijdragen aan het ontstaan van vrede, vrijheid en broederschap tussen de verschillende klassen en landen. Paradoxaal genoeg mikken de organisatoren met de sociale harmonie tussen de verschillende klassen of de universele associatie tussen de volkeren nooit op algehele gelijkheid of homogeniteit, maar juist op het uitkristalliseren van sociale en culturele differenties. De tentoonstellingen spelen een belangrijke rol in het creëren of vernieuwen van groeps- of klassenbewustzijn en van nationale identiteiten.

De organisatoren proberen deze modernisering van economie en samenleving te bereiken door enerzijds concrete hervormingen te tonen en de kennis hierover te verspreiden, en anderzijds de maatschappelijke acceptatie ervan te vergroten. Zo bezien zijn exposities dus educatieve fenomenen met zowel een schools als een meer opvoedend karakter. Deze dualiteit vindt men ook terug in de didactische methoden en ideeën die ten grondslag liggen aan de exposities. Tot aan de Tweede Wereldoorlog bestonden deze ten minste uit een drietal complementaire instructieve strategieën, namelijk de ceremoniën met een meer opvoedend karakter, en de wedstrijd en eigenlijke tentoonstelling met een meer schools karakter.

Didaxis

Met dit begrip wordt gepoogd om uit de talloze losse didactisch getinte uitspraken en maatregelen van organisatoren, exposanten en ontwerpers een samenhangend beeld te reconstrueren van didactische theorieën, middelen en methoden. Bewust is hier gekozen voor de introductie van een nieuwe term in plaats van een (variatie op een) bestaande zoals bijvoorbeeld tentoonstellingsdidactiek (naar analogie van de museum-didactiek). Dit om te onderstrepen dat het om een anachronistisch analyse-instrument gaat, waarmee een wezenlijk facet van de exposities wordt gearticuleerd dat voor de tijdgenoten goeddeels non-existent was. Bovendien beklemtoont deze term niet eenzijdig het tentoonstellen, zodat het meerledige karakter van het fenomeen goed tot zijn recht kan komen. Immers, de tentoonstelling vormt in wisselende combinaties met wedstrijden, ceremoniën, lezingen, congressen en conferenties, optredens en feesten onderling sterk samenhangende meerledige 'didaxeis'. Onder de 'didaxis' van het evenement wordt in deze studie dan ook verstaan: *het samenhangend geheel van instructieve strategieën bedoeld om de bezoekers op een leerzame, aantrekkelijke en plezierige manier nieuwe kennis, informatie, opvattingen, normen en waarden bij te brengen*. Ook laat de term ruimte om het multi-mediale karakter van de tentoonstellingen zelf tot zijn recht te laten komen. In de tentoonstellingen worden de nieuwste visualisatie-technieken, aangevuld met audio- en lichteffecten, symbooltalen, geïntegreerd in een architectonisch kader om de bezoekers op een sensationele wijze te onderrichten. Vanwege hun integrerend vermogen spelen architectuur, stedenbouw en meer algemeen vormgeving dan ook een cruciale rol in de 'didaxis'. Zij moeten dus uitdrukkelijk worden begrepen als één van de instructieve strategieën. Om dezelfde reden oefenen nieuwe ideeën over massa-educatie of nieuwe media-technieken en -technologieën altijd een directe en grote invloed uit op de architectuur en op de ruimtelijke opzet van de tentoonstelling. In zekere zin kan men de tentoonstellingsgeschiedenis dan ook opvatten als de ontstaansgeschiedenis van een 'didactische tentoonstellingsarchitectuur' voor de steeds massaler en globaler wordende 'westerse' industriële samenlevingen.

Didactisch gezien vertegenwoordigde de drie-eenheid van wedstrijd, tentoonstelling en ceremonie ook een drietal complementaire educatieve mechanismen: competitie of proefondervindelijke vergelijking, vergelijkende zelfstudie en sociale stratificatie. Cruciaal hierin was lange tijd de ordening van de producten en presentaties binnen een cognitief of narratief tableau van klassen of thema's. In de negentiende eeuw betekende dit, dat de geëxposeerde producten in een classificatie naar productsoort of bedrijfstak werden ondergebracht. Zo konden binnen het kader van de wedstrijd jury's van internationaal erkende deskundigen soortgelijke producten met elkaar vergelijken of eventueel beproeven en hieruit de meest innovatieve en beste voordragen voor een onderscheiding. Dezelfde ordening maakte ook voor de tentoonstellingsbezoekers een dergelijke vergelijkende kennismaking mogelijk. Het belangrijkste medium om de innovaties inzichtelijk te maken was het specimen - een materieel voorbeeld van de innovatie uit de dagelijkse productiepraktijk, vaak nader toegelicht met andere media zoals catalogi, labels, tekeningen, mondelinge explicatie en demonstratie. Om te kunnen beoordelen welke innovaties nu de meest waardevolle waren moest men ze onderling kunnen vergelijken; daarom waren deze ook ruimtelijk overeenkomstig de klassificatie tentoongesteld. Klaarblijkelijk waren de organisatoren van mening, dat niet het traditionele onderwijs met boeken, theoretische verhandelingen en het voorkauwen van kennis de meest aangewezen manier was om mensen iets te leren. Men hing 'modernere' didactische ideeën aan, waarin het zelf verwerven van kennis aan de hand van representatieve voorbeelden uit de dagelijkse praktijk werd bepleit. De popularisering van de tentoonstellingen, de verschuiving van de overdracht van vaktechnische gegevens naar sociaal-culturele verhalen, en de ontwikkeling van nieuwe (multi-)mediatechnieken gaven dit empirische zelfonderzoek in de loop van de tijd een radicaal ander aanzicht. Materieële objecten en toelichtingen werden al in de

negentiende eeuw geleidelijk aan vervangen door habitat-presentaties, waarin objecten steeds in de zichzelf verklarende of narratieve samenhang van hun 'bio-', 'socio-', of 'etnotoop' getoond werden. In de twintigste eeuw worden vervolgens deze verhalen ook niet langer in klassen geordend afgestemd op de beroepspraktijk, maar thematisch gestructureerd in sociaal-culturele verhalen, die aan de dagelijkse belevingswereld van de leken raken. Narratieve presentaties die bovendien met de ontwikkeling van moderne weergavetechnieken in de loop van de twintigste eeuw ook in toenemende mate dematerialiseerden. Het visualiseren van de verhalen over het object was voor leken en laagopgeleiden nu eenmaal toegankelijker, en de omschakeling van materiële reconstructies van deze verhalen naar immateriële weergaven bleek eenvoudigweg goedkoper, qua organisatie minder complex, en vooral meer spectaculair. Het gebruik van nieuwe mediatechnieken zoals elektrisch licht of elektrische aandrijving, film, bandopnamen, en computersimulaties, gaf de presentaties alleen al dankzij hun mediumkeuze en vormgeving een extra nieuwwaarde boven op de inhoudelijke. Het illusoire van deze multi-mediale en -sensorische presentaties en het nadrukkelijk artificiële en technologische karakter van deze werkelijkheidsbelevingen maakten de shows extra aantrekkelijk voor het publiek.

Didactische architectuur en stedenbouw

De keuze voor een bepaalde locatie, de ruimtelijke inrichting ervan en de architectuur spelen in de 'didaxis' altijd een cruciale rol. De locatie moet zo goed bereikbaar zijn dat specimina en bezoekers massaal en binnen een kort tijdsbestek kunnen worden aan- en afgevoerd. Ze moet groot genoeg zijn om honderdduizenden exponaten en miljoenen bezoekers op één plaats bij elkaar te kunnen brengen. Vooral in de negentiende eeuw moet ze ook een zekere monumentale representativiteit bezitten, zodat het (inter)nationale belang van het evenement een waardige uitdrukking kan krijgen. Bovendien wordt de locatiekeuze naarmate de tentoonstellingen groter en groter worden ook steeds sterker bepaald door het verlangen om deze ook voor stadsvernieuwingen en -uitbreidingsplannen in te zetten. De meest recente wereldtentoonstellingen lijken zelfs hoofdzakelijk geïnitieerd om planologisch beleid (versneld) gerealiseerd te krijgen.

De inrichting en vormgeving van de tentoonstellingsterreinen en de expositiepaleizen zijn steeds sterk verweven met de presentatiewijze van de producten en verhalen, zodanig zelfs dat men zou kunnen spreken van een 'didactische tentoonstellingsarchitectuur'. Ze is altijd de ruimtelijke vertaling van het educatieve tableau of thematische verhaal volgens welk de specimina of shows geordend zijn. De ruimtelijke ordening van de tentoonstellingen, de routing van de bezoekers, zichtlijnen en oriëntatiepunten, een heel stelsel van verklarende inscripties en bewegwijzeringen, dat alles dient om het publiek te helpen een overzicht te krijgen van wat er allemaal tentoongesteld staat, om zich te kunnen oriënteren op wat men al gehad heeft en om het tentoongestelde en de samenhang ertussen beter te kunnen begrijpen. Zo bezien is er onveranderlijk sprake van een schoolse educatieve ruimte. Ze vormt echter ook altijd een representatief decor voor de tentoonstelling. De keuze voor stijl en materiaal, een heel iconografisch programma aan decoraties, inscripties en beelden moet de tentoongestelde specimina van een representatief kader voorzien, zodat het geheel - behuizing en tentoongestelde specimina - in tekens van de nieuwe waarden en normen verandert, waarop de moderne geïndustrialiseerde globale samenleving is gegrondvest. Vanuit dit perspectief gezien is er minder sprake van een museale schoolse ruimte die de scholing van het publiek vereenvoudigt, dan van een symbolische ruimte, waarin aan het publiek op een soms bijna religieuze manier de nieuwe normen en zeden openbaard worden. Meestal zijn de architectuur en de terreininrichting van de tentoonstellingen echter ook zelf nog specimen van een nieuwe stedenbouw, constructiewijze, materiaaltoepassing, architectuurtaal of stadsesthetiek.

De architectuur staat ook nog op een meer praktische wijze in dienst van de 'didaxis'. Men kiest veelal voor een bouwsysteem met een zekere flexibiliteit, zodat een onverwacht grote toe-

stroom van exponenten of de verandering van een presentatie met niet al te veel moeite opgelost kunnen worden door het gebouw uit te breiden of de inbouw te veranderen. Vanwege het tijdelijke karakter van het evenement is het gekozen bouwsysteem vaak ook bijzonder snel op te trekken en af te breken, goedkoop en herbruikbaar. De constructie wordt zo uitgedacht, dat lichttoetreding, temperatuur en ventilatie in de tentoonstellingsruimten zo goed mogelijk afgestemd kunnen worden op de vereisten van de tentoonstellingen en het comfort van de bezoekers. Uit het oogpunt van veiligheid zijn ten slotte constructie, materialisatie, ruimtelijke ordening en routing steevast zo opgezet, dat adequaat toezicht mogelijk is op bezoek en tentoonstellingen, er zich nergens opstoppingen hoeven voor te doen, in geval van calamiteiten het publiek snel de gebouwen en terreinen kan verlaten en hulpverleners onmiddellijk toegang hebben tot de plek des onheils.

De belangrijkste veranderingen die de tentoonstellingsarchitectuur in de loop van de tijd ondergaat, zijn enerzijds het gevolg van veranderende opvattingen binnen de architectonische cultuur, maar anderzijds evenzeer van de transformaties die de tentoonstellingen in didactisch opzicht ondergaan. Arbeidsdeling en nieuwe technologieën doen nieuwe ontwerpdisciplines als industrieel ontwerpers, PR, filmregisseurs en dergelijke ontstaan. De stijgende welvaart - gevolg van de industrialisatie en globalisering van de economie - had een massa-samenleving doen ontstaan, waarvoor de ontwerpers een nieuwe passende esthetische taal trachten te creëren. Zo komt ook de vormgeving van de expositie steeds meer in het teken te staan van een zoektocht naar een "esthetica voor de massa's". Veranderende denkbeelden over educatie en nieuwe media-technieken transformeren de didaxis van de tentoonstellingen en stellen bijgevolg ook andere eisen aan haar architectuur en ruimtelijke opzet.

Publiek

Met het publieksconcept probeer ik de verschillende doelgroepen van het evenement in kaart te brengen en de afstemming van de didaxis op deze doelgroepen.

Tot de doelgroepen van de expositie moet men behalve de tentoonstellingsbezoekers ook de exposanten rekenen. Binnen deze laatste categorie kan men zo duidelijk maken hoe nadat aanvankelijk de industriële wereld zo breed mogelijk vertegenwoordigd was, deze na 1900 afkalft tot een expositie van de consumentenindustrie, aangevuld met landenshows, om na de Tweede Wereldoorlog te veranderen in een landenexpositie met nog slechts een enkel mondiaal opererend consumentenconcern. Het maakt duidelijk hoe de expositie aanvankelijk een zeer belangrijke functie vervulde in het genereren van rolmodellen, het verspreiden van innovaties, en het creëren van nieuwe markten voor de respectievelijke tak van nijverheid, om uiteindelijk eigenlijk nauwelijks meer een rol van betekenis te spelen voor de industriële wereld. Binnen de eerste categorie kan men synchroon hieraan laten zien hoe aanvankelijk een belangrijk deel van het bezoek uit professionals bestond, en hoe gaandeweg dit deel aan belang verloor in vergelijking met de almaar grotere aantallen nieuwsgierigen die de exposities trokken. Na 1900 maken de professionals definitief plaats voor een lekenpubliek, dat bovendien niet langer uitsluitend uit de burgerlijke klassen afkomstig is maar ook uit de arbeidersklassen. Ten slotte maakt dit ook begrijpelijk waarom parallel aan deze democratisering de exposities ook populariseerden. Voor de leken voldeed de saaie educatieve tentoonstellingstrant uit de wereld van musea en beroepsscholing niet meer; zij verlangden meer theatrale amusant-informatieve presentatiewijzen uit de meer populaire wereld van theater, film, en reclame.

Over het algemeen stemde men de instructieve strategieën ook tamelijk zorgvuldig af op de verschillende doelgroepen. De wedstrijd was bedoeld voor de industriële wereld zelf en bestond uit twee ronden. Eerst een nationale ronde waarin de beste en meest innovatieve prestaties van de lokale industrie geselecteerd werden om ingezonden te worden naar de internationale ronde. Hier vond dan een volgende schifting aan de hand van een internationaal vergelijk plaats. Hierbij

waren de fabrikanten dan zowel deelnemers aan als toeschouwers van de wedstrijden, terwijl de rest van de vakwereld louter als toeschouwers fungeerde. Zo leerden ze de technuten en wetenschappers, de laatste technische ontwikkelingen kennen of de jongste praktische toepassingen van wetenschappelijk inzicht. Vormgevers ontdekten er de nieuwste en meest succesvolle modes en trends. De tussenhandel kon er eenvoudig bepalen waar men de beste en nieuwste producten tegen de laagst mogelijke kostprijs kon inkopen. En ten slotte konden de industriëlen zelf als winnaars van de wedstrijden hun professionele en sociale status verhogen, alsmede het marktaandeel van hun producten vergroten, terwijl zij als toeschouwers van de wedstrijd de innovaties konden bestuderen, navolgen, of zelfs verbeteren. Voor de vakwereld waren de tentoonstellingen dan ook vooral de visualisering van de wedstrijd. De tentoonstelling was evenwel niet alleen voor de profi's bedoeld maar ook voor het massale lekenpubliek. Zonder de professionele voorkennis was het tentoongestelde voor de leek veelal lastig of totaal niet te begrijpen. Voor hen was de tentoonstelling dan ook minder een kwestie van scholing dan van opvoeding en vermaak. Het publiek vergaapte zich aan de wonderen der techniek en aan de exotica uit verre landen, terwijl het tegelijkertijd zich bewust werd van de rijkdom van de nationale industrie en van de sociale potenties van techniek- en productinnovaties, die in de nabije toekomst het dagelijks leven concreet konden veraangenamen. Het opvoedende karakter van het evenement kwam altijd het duidelijkst tot uitdrukking in de officiële ceremoniën die tentoonstelling en wedstrijd omlijstten. Steeds weer greep de overheid deze plechtigheden aan om het publiek de boodschap in te prenten dat slechts industrialisatie en globalisering, welvaartsstijging en sociale harmonie het vaderland bijeen konden houden, en dat het regime in kwestie daarvoor de beste voorwaarden schiepte. Met de staatsopening van de tentoonstelling mikte men dan meer op het committeren van het grote publiek aan het regime, terwijl men met uitreikingsplechtigheid van de prijzen aan de winnaars van de wedstrijden eerder de industriële wereld aan het regime probeerde te committeren.

Naarmate in de loop van de negentiende eeuw de tentoonstellingen werden afgestemd op een steeds massaler bezoekersschare van niet terzake kundige nieuwsgierige burgers en, met name in de twintigste eeuw laagopgeleide arbeiders, ontstond er naast de traditionele driedelige didactiek van wedstrijden, tentoonstellingen en ceremoniën een breed scala aan nieuwe instructieve media. Er werden in uitgebreide programma's lezingen, optredens, feesten en attracties georganiseerd, bedoeld om het tentoongestelde op een aantrekkelijkere manier nader te expliciteren voor het lekenpubliek. In antwoord op deze popularisering van de 'didaxis' vond er tegelijkertijd echter ook een professionalisering van de kennisoverdracht plaats. Congressen, conferenties en werkbezoeken boden de professionals eigen didactische media naast de exposities die steeds minder voor hen bedoeld waren. Wanneer de professionals vervolgens aan het begin van de twintigste eeuw hun buitenlandse contacten en media beginnen te institutionaliseren in internationale beroepsverenigingen, congresorganisaties en vaktijdschriften, verliezen de tentoonstellingen de professionals als doelgroep. Dan worden ook de instructieve media, die voor de professionals bedoeld waren, de een na de ander weer afgeschaft. Aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog kende de wereldtentoonstelling geen lezingen, congressen en wedstrijden meer, en werd haar didactische kern uitgemaakt door een populaire formule van ceremoniën en tentoonstellingen, aangevuld met optredens, feesten en vermaaksattracties. Het populariseren van de exposities betekende ook dat in de presentaties het accent verschoof van het inventariseren van vaktechnische gegevens naar verhalen over de sociaal-culturele gevolgen van de innovaties. Maatschappelijke verhalen, waarin niet langer getracht werd het publiek met het nieuwe heden te verzoenen door de vernieuwingen voor te stellen als verbeteringen van de eeuwenoude tradities van de verschillende culturen, zoals in de negentiende-eeuwse historische thematentoonstellingen gebeurd was, maar door het in futuristische thema-exposities een nog volmaaktere aanstaande toekomst voor te spiegelen. Ook de economische oriëntatie van de wereldtentoonstellingen verschoof van productie naar consumptie, en uiteindelijk 'image building'.

Naar mijn overtuiging is deze brede benadering essentieel om de exposities, didaxeis en architecturen te kunnen begrijpen als de onderling nauw verweven maatschappelijke en historische fenomenen die ze zijn; verschijnselen met hun eigen tradities of cultuur, door veranderingen van technische, sociale, politieke, economische of esthetische aard voortdurend tot aanpassing gedwongen. Op deze manier kunnen bovendien verschillende takken van de geschiedschrijving ingeschaald worden (van organisatie-, ideeën-, didactiek-, media-, tot architectuurgeschiedenis) om vanuit een interdisciplinaire invalshoek een vollediger begrip te krijgen van de specifieke eigenaardigheden van de tentoonstelling- of expositiearchitectuur en hun historische transformaties.

1.3 Vraagstelling

Aan deze studie liggen een aantal met elkaar samenhangende vragen ten grondslag die men als volgt zou kunnen formuleren: welke maatschappelijke doeleinden dienden de exposities, welke programmatisch-ideologische gedaanten namen zij daartoe aan, welke consequenties had dit voor tentoonstellingswijzen en -architectuur en welke veranderingen onderging dit alles in de loop van hun geschiedenis?

De eerste industrie-tentoonstellingen ontstaan aan het einde van de achttiende eeuw in een maatschappelijke context, waarin de grondslagen voor de moderne natiestaat, het kapitalistisch systeem van productie en consumptie, en de moderne democratische massa-cultuur werden gelegd. Sterker dan voorheen worden de 19e- en 20e-eeuwse westerse samenlevingen gekenmerkt door een ononderbroken moderniseringsproces. Traditionele sociale patronen en wereldbeelden, waarin eeuwenoude zeden, leef- en werkgewoonten, sterk bepaald door lokale omstandigheden, de horizons van het grootste deel van de bevolking bepaalden, moesten langzamerhand plaats maken voor een modernere samenleving, die zich voortdurend aanpaste aan nieuwe industriële ontwikkelingen en aan een globaliserende economie. Zingevingperspectief en sociale cohesie worden hierin niet langer ontleend aan een gemeenschappelijk verleden of zelfs maar heden maar in toenemende mate aan een betere toekomst voor allen (of tenminste de meeste burgers), waarmee ook de horizon verruimd is van de lokale samenleving tot de wereldgemeenschap. Het tempo van de techn(olog)ische en economische ontwikkelingen, maar ook de sociale ontworteling en psychologische onzekerheid waarmee dit gepaard gaat, maken het begrijpelijk dat er in de 19e eeuw westerse samenlevingen behoefte ontstond aan een educatief medium, waarmee de mensen op de hoogte gebracht konden worden van de 'komende dingen' en tegelijkertijd verzoend zouden kunnen worden met de sociale, psychologische en morele consequenties daarvan. In deze behoefte kon ten tijde van de eerste industrie- en wereltentoonstellingen geen van de bestaande media voorzien. Vaktijdschriften en beroepsopleidingen bestonden in de meeste landen - met uitzondering van Frankrijk - nog nauwelijks, de nieuwsgaring door kranten had nog een sterk lokale of hoogstens nationale reikwijdte en berichtte vaak met aanzienlijke vertraging (of zag er maar helemaal van af). Met uitzondering van enkele met gravures geïllustreerde tijdschriften, die vanaf 1840 verschenen, bestond er nog geen enkel visueel medium waarin aan een groot publiek praktische ontwikkelingen aan de hand van praktijk voorbeelden geïllustreerd en uitgelegd konden worden. Anders dan de tentoonstellingen misten al deze bestaande media bovendien de overtuigingskracht van het lijfelijke contact met of het empirische onderzoek van materiële specimina, en de impact van de collectieve belevenis van de bezoekers van de rijke collecties in de monumentale architectonische ruimten. Behalve een kennismaking met een overtuigende en op de dagelijkse praktijk gerichte vorm van aanschouwelijk onderwijs en nieuwsgaring was een expo-bezoek ook een verzoenings- en bekeringsritueel vol nieuwe symboliek en mythen.

Een medium dat bovendien aan belang won naarmate uit de feodale standen- en gildenmaatschappij in de loop van de negentiende eeuw een anderszins hiërarchische, meer democratische en opener samenleving ontstond, uitmondend in de twintigste-eeuwse massacultuur. Daardoor was het niet langer voldoende om kleine elites te 'bekeren' en op te voeden, maar moesten bredere lagen van de bevolking overtuigd worden. Zo kregen de exposities parallel aan het ontstaan van een massacultuur meer en meer het populaire karakter van een massamedium.

Het hypothetische antwoord op de hoofdvraag van deze studie - waarom ontstaat het verschijnsel van de (inter)nationale tentoonstelling nu juist op dat moment, welke taakstelling dient zij in die maatschappelijke context, en welke historische ontwikkelingen maken taakstelling en expositie vervolgens door - luidt dus vooralsnog, dat de wereldexposities primair een educatieve en ideologische functie te vervullen hebben. Legitimering van een primair didactische interpretatie van de wereltentoonstellingen lijkt ook ontleend te kunnen worden aan de manier waarop haar organisatoren zelf erover denken en schrijven. In de negentiende eeuw spreken zij vanuit een paternalistisch wereldbeeld over de tentoonstelling in termen van (beroeps- of praktijk-)scholing, (economische en technische) surveying of publiciteit en morele verheffing. In de twintigste eeuw omschrijven zij de exposities, vanuit een minder belerende optiek, in termen van voorlichting, werving en communicatie. De negentiende-eeuwers spraken parallel hieraan over het tentoonstellingsgebouw als museum ('Louvre' of 'Musée Industrielle'), encyclopedie, tempel van de industrie of feestelijk nationaal monument; de twintigste-eeuwers bijvoorbeeld over een communicatie-machine. Men moet hierbij echter wel bedenken dat wetenschappelijke theorievorming en onderzoek op het gebied van onderwijs, opvoeding, communicatie en werving tot aan het einde van de 19e eeuw slechts rudimentair of nog helemaal niet ontwikkeld was; de 19e-eeuwers verstonen onder scholing eigenlijk alles tussen beroepsscholing, praktijkvoorlichting, nieuwsgaring, publiciteit, reclame en morele opvoeding. Dat verklaart ook waarom de didactische principes, methoden en middelen waarvan de negentiende-eeuwse exposities zich bedienden meer waren ingegeven door praktische ervaringen uit andere onderwijs-, publiciteits-, en opvoedingspraktijken dan dat zij gebaseerd waren op een aan één of andere theorie ontleende samenhangende didactische strategie. Met name de publieke musea oefenden aanvankelijk een grote invloed uit; zij ontstonden bijna gelijktijdig én waren in aanvang eveneens bedoeld als een praktijkgerichte, aanschouwelijke en empirische vorm van beroepsonderwijs om vervolgens, net zoals de exposities in de tweede helft van de negentiende eeuw, in toenemende mate zich te heroriënteren op het grote publiek en zijn didactiek te populariseren. In de twintigste eeuw werden de exposities dan ook niet langer alleen beïnvloed vanuit de museale wereld maar vooral door ontwikkelingen in de populaire (zowel gemakkelijke als instructieve) culturen van het theater, reclame en consumenten-voorlichting, en film.

De hoofdvraag roept uiteraard ook een groot aantal daarvan afgeleide vragen op zoals: Wanneer en in welke mate - hoe geleidelijk of abrupt - veranderen de taakstelling en de exposities in de loop van de geschiedenis? Hoe denkt men de expositie te organiseren, overziet men de problematiek en tracht men deze in de tijd te ordenen? Welke invloed oefenen persoonlijke motieven, taak- en machtsverdeling binnen en buiten de organisatie en de sociaal-historische context uit op het ideologisch program en de didaxis van de tentoonstellingen? Hoe verandert het ideologisch programma van de exposities in de loop van de tijd en wat betekent dit voor de didaxis en de architectuur van de exposities? Waaruit bestaat eigenlijk de didaxis van de wereltentoonstellingen in de opeenvolgende perioden, welke rol speelt hierin het tentoonstellen en hoe wordt het exposeren beïnvloed door ontwikkelingen op het gebied van de media, massa-educatie en -vermaak en kunsten, vormgeving en architectuur? Welke rol speelt de vormgeving en de architectuur in de didaxis, met name met betrekking tot het ruimtelijk en geordend tonen of visualiseren van exponaten en verhalen? Mikken de initiatiefnemers met hun expositie vanuit hun

ideologische motivatie op bepaalde publieksgroepen en in hoeverre stemmen zij programma, didaxis, vormgeving en architectuur van hun expositie daar dan op af?

Al deze vragen zouden ongeveer als volgt kunnen worden samengevat: hoe ontwikkelt zich in de opeenvolgende perioden de maatschappelijke taakstelling van de wereldtentoonstellingen, hoe organiseert men daartoe de expositie, op welke wijze krijgt dit uitdrukking in het ideologisch programma en de didaxis van de wereldexposities, met welke gevolgen voor achtereenvolgens de inrichting, vormgeving en de behuizing van de tentoonstelling, en met welke afstemming op de samenstelling van het publiek?

1.4 Opbouw van het boek

In de opbouw van het boek zijn de benutte analytische concepten, de periodisering met de bijbehorende 'voorbeeldige' tentoonstellingen en de reconstructie van hun genese terug te vinden. De kern ervan wordt gevormd door vijf hoofdstukken, waarin steeds één exemplarische expositie (representatief voor één ontwikkelingsfase uit de tentoonstellingsgeschiedenis) monografisch geanalyseerd wordt. Deze worden voorafgegaan door een hoofdstuk gewijd aan de Franse nationale industrietentoonstellingen waarin het ontstaan van de 'didaxis' geschetst wordt, waar op de eerste echte wereldtentoonstellingen verder bouwden. Ieder van deze hoofdstukken is opgebouwd uit een vijftal elkaar min of meer chronologisch opvolgende delen. In het eerste deel wordt telkens de organisatie-structuur gereconstrueerd, om vast te kunnen stellen binnen welke sociale en historische omstandigheden de expositie tot stand kwam, welke personen welke ideeën inbrachten en in hoeverre zij erin slaagden deze overeind te houden. In een tweede gedeelte worden de doelstellingen, doelgroepen, het programma van het evenement en de 'didaxis' gereconstrueerd zoals de initiatiefnemers deze vastlegden in conceptplannen en -reglement. Een derde deel is gewijd aan de aanpassingen van deze plannen die de totale afhankelijkheid van de initiatiefnemers van exposanten, concessiehouders, ontwerpers en aannemers afdwong. Het vierde deel analyseert het eindresultaat van dit proces: de 'didaxis' van de feitelijke expositie. In een laatste deel worden ten slotte telkens weer de vernieuwingen, die deze expositie ten opzichte van haar voorgangers betekende, samengevat, en in het verlengde daarvan de invloeden geschetst van deze vernieuwingen op de tussenliggende exposities tot de volgende exemplarische expositie. Deze opdeling impliceert ook een aantal wisselingen van benaderingsperspectief. Wordt het project aanvankelijk vanuit de intenties van de initiatiefnemers geanalyseerd, bij de uitvoering verschuift dit perspectief naar de inbreng van de exposanten, ontwerpers, ingenieurs, politici, publieke opinie en geldschieters, van wie de realisatie der oorspronkelijke plannen afhankelijk is. Ten slotte wordt na de opening het project geanalyseerd vanuit de ogen van de bezoeker, die van al deze intenties maar een beperkt besef had. In de middelste drie van deze delen wordt telkens opnieuw de samenhang tussen de analytische concepten ideologie, 'didaxis' (inclusief architectuur) en doelgroepen geanalyseerd, zodat de verschillen tussen 'ideaal-plan' en praktijk zo goed mogelijk zichtbaar worden, alsmede de oorzaken van deze veranderingen.



“Imaginez, disait un journaliste anglais après avoir visité le Louvre, pendant l'exposition des produits de l'industrie française, en 1819, imaginez vingt-huit salles du plus magnifique palais de l'Europe, remplis de tout ce que peut inventer le besoin, de tout ce que peuvent perfectionner le goût et le luxe, de tout ce que le génie peut créer, de tout ce que le talent peut exécuter. C'est un véritable triomphe pour la France, triomphe plus glorieux que tous ceux qu'elle a jamais obtenus. Dans ce pays, les arts marchent à pas de géant vers la perfection. Des manufactures, encore dans l'enfance il y a cinq ans, sont déjà parvenues au plus haut point de développement: d'autres, à peine connues l'année précédente, appellent aujourd'hui les regards et l'attention publique. Dans les arts d'agrément les Français ont toujours occupé le premier rang parmi les nations industrieuses. Les voilà pour le moins au second dans les produits des choses usuelles.” L'opinion d'un Anglais sur ces matières mérite d'être citée; c'est une industrie rivale qui juge notre industrie; c'est elle qui prend la peine de justifier notre enthousiasme national par les éloges que lui arrache la vérité. Pour la première fois depuis vingt ans, nous avons vu s'ouvrir ce magnifique concours de l'industrie française. (...) De quoi s'agissait-il en effet? De consoler la nation des revers de sa fortune; de lui prouver que, dans le repos des armes, elle peut régner encore par les lois, par l'industrie et par les arts. (...) S'il est vrai que l'on voit toujours marcher d'un pas égal les besoins, l'industrie, et les connaissances; s'il est plus certain encore que le peuple le plus et le mieux occupé est en même temps le plus libre et le plus paisible; le premier devoir d'un gouvernement sage est de protéger, d'encourager, les hommes utilement industriels. (...) Les produits de l'industrie française ont été exposés dans les vastes salles du Louvre, qui jamais ne reçoivent d'hôtes plus honorables. (...) Oui, ce devait être un spectacle affligeant pour les ennemis de la gloire française, que ce palais national, ce Capitole de la France, ce Louvre, si élégant, si orné, si grave, si magnifique dans ses détails et si simple dans son ensemble, la merveille peut-être de l'architecture moderne, devenu le sanctuaire de l'industrie nationale, et le dépôt de cette foule de merveilles qu'un peuple étonnant a enfantées au milieu des ses troubles publics' (Jouy, 1819, p. 172-6).

5. 'Comme vous le voyez (...) mon instrument est d'une grande force et à jet continu (...) au besoin il peut servir à arroser les fleurs de votre jardin.' een spotprent van de indertijd beroemde Franse karikaturist Daumier uit de serie 'Les Etrangers à Paris; un épisode de l'exposition'.

2. Vijftig jaar 'Exposition des produits de l'industrie Française' (1798-1849)

De genese van het concept industrietentoonstelling

2.1 De historische genese van het concept industrietentoonstelling

Toen men zich in de loop van de jaren veertig in Engeland serieus begon te interesseren voor het houden van industrietentoonstellingen, werd men hiertoe geïnspireerd door de Franse nationale industrie-exposities die met een zekere regelmaat al bijna een halve eeuw in Parijs gehouden waren. Aanvankelijk reikten de ambities niet verder dan de introductie van dit voorbeeld in Engeland: een nationale expositie van de producten van de Britse industrie. Vanuit dit specifieke historisch perspectief lijkt de eerste echte wereldtentoonstelling, die uiteindelijk uit dit initiatief voortkwam, dan ook slechts een toevallige en simpele schaalvergroting van het Franse concept van de nationale industrietentoonstelling: een mondiale expositie van alle takken van industrie en nijverheid. De 'Exposition (publique) des produits de l'industrie française' werd de 'Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations'. Een voorstelling van zaken die de Britse organisatoren met graagte bevestigden omdat zij hen ontsloeg van de verplichting hun eigen beweegredenen te expliciteren. In werkelijkheid pasten zij echter, onder meer door de schaalvergroting, het Franse concept aan de politiek-bestuurlijke en sociaal-economische situatie in Engeland aan, en veranderden het daarmee toch tamelijk ingrijpend.¹ Een globale analyse van de structurele eigenschappen van de Franse industrietentoonstellingen zou de continuïteit en verandering tussen deze nationale industrie-exposities en de eerste wereldtentoonstelling eenvoudig kunnen verduidelijken, ware het niet dat er eigenlijk geen sprake was van één continue traditie van nationale industrietentoonstellingen volgens een vast model, maar meer van een aantal op elkaar voortbordurende korte reeksen, zodat er eerder sprake is van een geleidelijk en discontinu historisch ontstaan van een concept.

2.1.1 Het hortende ontstaan van een drieledig didactisch concept

Gezien Frankrijks etatistische traditie was het onvermijdelijk dat het initiatief tot een publieke expositie van de producten van Franse ondernemers, haar organisatie, en haar financiering, onveranderlijk bij de overheid lag. De verantwoordelijke minister werd daarbij altijd gedreven door de wens, of noodzaak, min of meer beleidsmatig de nationale economie te stimuleren - het moderniseren van de nijverheid en het scheppen van een nationale markt voor de nieuwe producten van deze moderne nijverheid -, als ook de maatschappelijke acceptatie van de sociale veranderingen die hiervan het gevolg waren te vergroten. Vanaf het begin trachtte men hiervoor een drieledige didactiek te ontwikkelen van wedstrijd, tentoonstelling en ceremoniën. Een didactiek met een tijdelijk en periodiek karakter om te garanderen dat ze een actueel overzicht gaf van de voortgang ten opzichte van voorgaande exposities. Toch slaagde men er pas gaandeweg in deze drieledige didactiek ook werkelijk te verwezelijken, en zou zij tot aan de laatste nationale industrie-expositie van 1849 aangepast worden aan de zich wijzigende sociaal-politieke en economisch-technologische omstandigheden.

De eerste 'Exposition publique des produits de l'industrie française' die in 1798 in Parijs gehouden werd was toch voor alles een propagandistische staatsceremonie, terwijl de bijbehorende wedstrijd en tentoonstelling niet meer dan symbolische evenementen waren, die het ideologische

vertoon van de ceremonie moesten rechtvaardigen. Zelden kwam de opvoedende of verheffende functie van de openingsceremonie en de afsluitings- of prijsuitreikingsplechtigheid dan ook beter uit de verf. Met veel praal en pracht trachtte de republikeinse overheid ondernemers én bevolking nieuwe ideeën, waarden en gedragsvormen in te prenten met betrekking tot de economische en sociale ordening van hun samenleving; een nieuwe en betere wereld gebaseerd op arbeid, vernieuwing en nationale samenwerking die gelijkheid, broederschap en vrijheid voor allen zou voortbrengen. Een vleugje utopie dat ook de vormgeving van parolen, rituelen en symbolen kleurde waaruit de ceremoniën bestonden, als ook de strikte regie bepaalde die hen deed uitgroeien tot een nieuwe liturgie. De collectieve ervaring door de 'sans culots' van dit nieuwe leven en haar bijbehorende ideeën uitgedrukt in deze liturgie moest dan de maatschappelijke verwerkelijking ervan bespoedigen. De prijsuitreikingsceremonie op het Champ de Mars diende verder het innovatieve gedrag van ondernemers te stimuleren door uitblinkers te belonen met een groter professioneel en maatschappelijk aanzien. Door zo een industriële elite - als leiders van een 'armée industrielle' - te creëren committeerde het regime bovendien de ondernemersklasse aan zich. Hoewel de ceremoniën in de latere exposities geleidelijk aan belang verloren ten gunste van wedstrijd en expositie, bleven zij de belangrijkste gelegenheid voor de overheid om haar sociaal-economische ideeën te expliciteren, in een poging zowel bevolking als ondernemersklassen ervoor te winnen, en zodoende de steun voor het bewind te vergroten.

De wedstrijd groeide pas in de daarop volgende Napoleontische exposities van 1801, 1802, en 1806 uit tot een volwaardig overzicht en vergelijk van 's lands industriële vermogens en de meest recente innovaties per bedrijfstak. Didactisch gezien diende de wedstrijd middels de vergelijking van de ontwikkelingsgraad van de verschillende bedrijfstakken uit alle delen van het land door een terzake kundige jury van landelijk vermaarde autoriteiten een statistisch nationaal overzicht te geven. Enerzijds van de geografische spreiding van de industrie over de departementen, de eigenaardigheid van de lokale nijverheid en de industriële ontwikkelingspotenties van ieder departement. Anderzijds diende zij binnen iedere bedrijfstak op nationale schaal de meest innovatieve fabrikanten te signaleren, én door hen te belonen de snelle verspreiding en invoering van deze innovaties door minder vooruitstrevende collegafabrikanten uit concurrentie-overwegingen te bevorderen. Immers, de beloning van innovatief gedrag bracht de betreffende ondernemer niet alleen professioneel en maatschappelijk aanzien, maar ook commercieel voordeel: de (groot)handel werd geattendeerd op de makers van de beste, fraaiste, goedkoopste en bruikbaarste producten in iedere tak van nijverheid.

In 1798 was de nationale industrie echter nog zeer onvolledig vertegenwoordigd: slechts industriëlen uit Parijs en omgeving waren er aanwezig en zij representeerden slechts een klein aantal bedrijfstakken. Ondergroef dit al de praktijkwaarde van het juryoordeel, dit werd nog verder uitgehold doordat dit 'vergelijkenderwijs beoordelen' gebeurde door een kleine jury van negen leden die onmogelijk alle deskundigheid in huis kon hebben nodig om de prestaties op hun merites te kunnen beoordelen. Bovendien vergeleek zij de producten niet per bedrijfstak maar bijvoorbeeld textiel met horloges, en beschikte zij niet over achtergrondgegevens die de innovatieve kwaliteiten van het product nader verklaarden maar moest zij afgaan op de informatie die zij zelf aan het product konden ontfutselen door het nauwkeurig te bestuderen. De instructieve waarde van het juryoordeel werd verder beperkt doordat deze op geen enkele wijze de gronden voor haar oordeel toelichtte of openbaar maakte, zodat fabrikanten en vakgemeenschappen in het ongewisse bleven over de exacte aard van de beloonde innovaties, en zij deze voorbeeldige vernieuwingen ook niet konden navolgen.

Pas in de latere exposities zouden voldoende bedrijfstakken en departementen vertegenwoordigd zijn zodat men werkelijk kan spreken van een nationale statistiek en wedstrijd van de Franse

industrie. Het zou zelfs tot 1834 duren voordat werkelijk alle departementen producten inzonden. Direct gevolg van deze volwaardigere vertegenwoordiging was ook een gestage stijging van het aantal deelnemende fabrikanten aan de wedstrijd en tentoonstelling. Ook het juryoordeel won met name vanaf 1806 gaandeweg aan praktische waarde en autoriteit doordat de jury zodanig werd uitgebreid dat zij over alle benodigde deskundigheid beschikte, zij zichzelf en de ingezonden producten per bedrijfstak of productsoort opdeelde zodat men deze onderling zinvol kon vergelijken, en zij de beschikking kreeg over de economische en technologische achtergrondgegevens nodig om de innovatieve waarde van de producten op hun waarde te kunnen schatten. Ook het instructieve effect van het juryoordeel voor fabrikanten en vakgemeenschappen werd vanaf 1806 vergroot door hen via mondelinge toelichtingen, perspublicaties en rapporten te onderwijzen over de belangrijkste en meest belovende vernieuwingen in ieder van de vakgebieden, zodat deze zo snel mogelijk door de hele bedrijfstak konden worden nagevolgd, of die zelfs konden inspireren tot nieuwe verbeteringen.

De ontwikkeling van een zodanige didactische tentoonstelling van de ingezonden producten dat ook het publiek de innovatieve kwaliteiten ervan kon bestuderen en ordelijk vergelijken verliep aanmerkelijk trager. Hoewel de tentoonstellingen onder het bewind van Napoleon en de daarop volgende Restauratie geleidelijk aan steeds instructiever werden, was er eigenlijk pas onder het bewind van de Burgerkoning Louis-Philippe sprake van werkelijk didactische exposities.

De eerste tentoonstellingen waren slechts enkele dagen geopend, zodat de industriëlen en andere professioneel geïnteresseerden en nieuwsgierigen nauwelijks de tijd hadden om de producten goed te bestuderen. De korte openingsduur gevoegd bij de gebrekkige verkeersverbindingen in het toenmalige Frankrijk maken het aannemelijk dat slechts een klein gedeelte - het Parijse deel - van de vakgemeenschappen in de gelegenheid was om de lessen van de expositie tot zich te nemen. Echter zelfs diegenen die de eerste exposities bezochten zullen de grootst mogelijke moeite hebben gehad om hun de informatie en lessen die zij belichaamden te ontfutselen. Het bestuderen van de specimina werd bemoeilijkt doordat zij eerder met het oog op een esthetisch en monumentaal effect - een trofee van de nationale economische rijkdom en industriële vermogens - dan een didactisch effect waren uitgesteld. In 1798 werd het systematisch vergelijken van producten zwaar gefrustreerd door soortgelijke producten niet bij elkaar te plaatsen maar ongeordend te tonen. Vanaf 1801 werden de producten naar departement geordend. Dit bood weliswaar informatie over de geografische spreiding en eigenaardigheid van de nijverheid, maar stond nog steeds een zinvolle vergelijking van de meest beloftevolle innovaties per vakgebied in de weg. Tijdens de eerste exposities werd het bestuderen en vergelijken van de tentoongestelde specimina ook bemoeilijkt door de tentoonstellingsarchitectuur. Net als de presentatiewijze van de specimina diende de architectuur op de eerste plaats een representatief doel; een op de klassieke geïnspireerde zuilengalerij of stoa rondom een hof creëerde een monumentaal kader of decor voor een nationale gelegenheid. De galerij beschutte de producten niet of nauwelijks tegen de invloeden van weer, wind en zon, ontoegankelijk voor de bezoekers konden deze niet dicht genoeg bij de specimina komen om hen echt te kunnen bestuderen, en de belichting van veel specimina was zo slecht dat het publiek ze nauwelijks kon onderscheiden.

Slechts stapje voor stapje kwam hierin verandering. Zo werd de tentoonstellingsduur geleidelijk aan verlengd van één week (1798, 1801, 1802), tot een maand (1806, 1819) en weer later tot twee maanden (vanaf 1823), zodat steeds meer mensen de tentoonstelling steeds uitgebreider en diepgaander konden bestuderen. Zeker toen in de loop van de jaren veertig de bereikbaarheid van Parijs met de aanleg van de spoorwegen belangrijk werd verbeterd. Het bestuderen van de specimina werd vergemakkelijkt door de introductie vanaf ongeveer 1806 van steeds didactischere presentatiewijzen - zoals lappen stof in plaats van stalen, of echte machines in plaats van de

schaalmodellen die de expositie in 1798 sierden - en toelichtingstechnieken zoals catalogi met bijbehorende labels die de achtergrondinformatie ook voor het publiek toegankelijk maakten of explicateurs en demonstrateurs die de werking of de gebruikswaarde van een product nader uitlegden. Het systematisch vergelijken van de innovatieve kwaliteiten van de producten werd voor het eerst in 1806 vergemakkelijkt toen de tentoonstelling ten bate van een betere jurering eerst een paar dagen naar productsoort geordend werd, om daarna echter weer voor de rest van de openingsduur naar departement geordend te worden. Pas vanaf 1819 werd de tentoonstelling definitief naar gebruikte grondstof, productsoort of bedrijfstak ingedeeld. Echter voor het ontstaan van een werkelijk didactische tentoonstelling was uiteindelijk de rol van de architectuur van het grootste belang. In 1806 werd voor het eerst een gedeelte van de tentoonstelling binnen in de zalen van de 'École des Ponts et Chaussées' gehouden, wat de bestudeerbaarheid van de specimina zeer ten goede kwam: beschut tegen de weersinvloeden konden delicatesere producten tentoongesteld worden, de hoge muurvlakken van de zalen maakten het mogelijk om bijvoorbeeld stoffen groots uit te hangen, terwijl de toename van het vloeroppervlak een ruimere uitstalling van de specimina mogelijk maakte, zodat de bezoekers hen van dichtbij konden bestuderen. Toen de tentoonstellingen vervolgens tijdens de Restauratie in hun geheel binnen in het Louvre werden gehouden konden de presentaties een nog musealere vorm krijgen. De bestudeerbaarheid werd verbeterd door onder meer de museale verlichtingsmogelijkheden, terwijl de vergelijkbaarheid verhoogd werd door de ruimtelijke ordening van de producten in de zalen min of meer te laten overeenstemmen met de cognitieve ordening naar productsoort, gebruikte grondstof of bedrijfstak uit de classificatie. Waarlijk didactisch werden de exposities echter pas vanaf 1834, toen het regime van de Burgerkoning besloot de tentoonstellingen niet langer onder te brengen in bestaande museale ruimten, maar voor iedere expositie een apart tijdelijk en optimaal aan de wisselende behoeften aangepast tentoonstellingsgebouw op te trekken. De ruimtelijke ordening van de producten kon nu optimaal afgestemd worden op de cognitieve ordening en op de routing van de bezoekers door de zalen, zodat het publiek de specimina zo goed en systematisch mogelijk zou kunnen vergelijken. Vloer- en wandoppervlakte en binnenklimaat (verlichting en ventilatie) konden optimaal worden afgestemd op de hoeveelheid en de meest geëigende presentatiewijze van ieder soort product, zodat het publiek de specimina zo goed mogelijk kon bestuderen. Faciliteiten voor de jury, de beheerders, en voor de beveiliging van specimina en publiek konden hun geëigende plaats krijgen. Zo kon er nu een echte didactische tentoonstellingsarchitectuur ontstaan, optimaal aangepast aan de veranderende behoeften van een tijdelijke periodieke tentoonstelling van industrieproducten. Overigens zonder dat dit betekende dat de tentoonstellingsarchitectuur nu niet langer ook een representatief monumentaal kader voor de expositie diende te scheppen die het nationale belang van de gelegenheid passend uitdrukte.

2.1.2 Didactische precedenten en politieke omstandigheden bepalen de voortgang van het geneseproces

De voortgang van het ontstaans- en ontwikkelingsproces van de industrietentoonstellingen en hun driedelige didaxis laat zich het best begrijpen als de uitkomst van een evolutionair proces waarin educatief-politieke overheidsinstellingen uit het ancien régime werden aangepast aan de behoeften van het nieuwe republikeinse bewind, en vervolgens aan die van de daarop volgende regimes.

De eerste 'Exposition publique des produits de l'industrie nationale' van 1798 was eigenlijk voor alles een vernieuwing van de revolutiefeesten.² Al tien jaar trachtte de revolutionaire republikeinse overheid haar onderdanen met de viering van een republikeinse cultus belichaamd door periodieke feesten volgens een nieuwe decimale kalender en een nieuwe liturgie op te voeden in de nieuwe zeden en gewoonten, ideeën en waarden van de nieuwe republikeinse samenleving, om zo haar ideale maatschappij te verwerkelijken.³ De eerste expositie vormde een uitbreiding

van het gebruikelijke repertoire aan feestelijkheden ter gelegenheid van het republikeinse nieuwjaar - de symbolische wedergeboorte van de Republiek -: het 'Fête de la Fondation de la République' op de eerste dag van de republikeinse jaarkalender.⁴

Traditiegetrouw werd het ideologisch hoogtepunt van deze ceremonie gevormd door de opsomming van de namen van burgers die in het afgelopen jaar de zaak van de Republiek gediend hadden met een uitzonderlijke prestatie: 'voorbeeldige republikeinen' die uitblonken in de republikeinse deugden. Tot dan toe had deze opsomming slechts burgers en soldaten geëerd die de Republiek gewapenderhand verdedigd hadden, en kunstenaars, wetenschappers en literatoren die door het 'Institut National' waren geselecteerd als de meest vernieuwende en beloftevolle genieën.⁵ Hieraan werden nu voor het eerst de prestaties van de nijverheid toegevoegd; prestaties die ongetwijfeld herkenbaarder waren voor het gewone volk dan de wetenschappelijke verhandelingen of kunstzinnige uitingen die tot dan toe beloond waren. Daar het 'Institut National des Sciences et Arts' een aparte nijverheidsafdeling ontbeerde, besloot men voor de selectie van de beste nijverheidsprestaties een nationale jury samen te stellen uit de bestaande afdelingen voor wetenschap en kunsten aangevuld met enkele industriëlen uit de praktijk.⁶ De tentoonstelling van de industrieproducten was dan ook eigenlijk niet meer dan een gelegenheid voor de jury om specimen van bijzondere nijverheidsprestaties te verzamelen en te beoordelen, én zij vormde bovendien een passend decoratief monument of trofee tegen welke achtergrond het feest van de stichting van de Republiek en de plechtige prijsuitreikingsceremonie zich konden voltrekken. Niet voor niets zou zij slechts vijf dagen duren - de zogenaamde 'jours complémentaires' die een soort tijdsvacuüm vormde tussen het ene republikeinse jaar en het volgende om het verschil met de christelijke kalender te dekken. De presentatiewijze en architectuur van de expositie waren zo vormgegeven dat zij voor alles een enorm monument van de economische rijkdom van de Republiek vormden - krachtig gesymboliseerd door de 'Temple de l'Industrie', die in het midden van de expositie was opgetrokken, en waarin de door de nationale jury uitverkoren prestaties verzameld waren.⁷

Alleen al vanuit organisatorisch perspectief gezien kan men nu begrijpen waarom de ceremoniën deze eerste keer zo goed uit de verf kwamen, terwijl de wedstrijd en tentoonstelling van de nationale nijverheid eigenlijk goeddeels mislukten. Binnen het verantwoordelijke ministerie van Binnenlandse Zaken bestond een heel ambtelijke apparaat van schrijvers, kunstenaars en architecten die al jaren geroutineerd de republikeinse cultus vorm en inhoud gaven. Voor de organisatie van de nationale industriewedstrijd en -tentoonstelling bestond een dergelijk apparaat nog niet.⁸ Voor de wedstrijd bestond slechts het precedent van de jaarlijkse prijsenslag van het 'Institut National', die dan ook onmiddellijk werd ingeschakeld om de wedstrijd te organiseren. Dit pakte om twee redenen echter niet goed uit. Om te beginnen was de didactiek van de prijsenslag van het 'Institut National' gebaseerd op een eeuwenlange traditie die terug ging op haar voorgangers onder het ancien régime: de 'Académies'. In de 17e eeuw had Lodewijk de Veertiende de 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' en de 'Académie Royale des Sciences' gesticht om de greep van de staat op het terrein van de kunsten en wetenschap institutioneel vorm te geven. Concreet kreeg dit gestalte door een selecte groep van kunstenaars en wetenschappers die de staat welgevallige werken voortbrachten, tot de Académies toe te laten. Om haar greep toch uit te breiden tot het gehele veld, alsmede jonge aspirant-kandidaten voor een toekomstig lidmaatschap van de Académie te ontdekken, organiseerde men jaarlijks een prijsenslag voor de meest opmerkelijke en waardevolle bijdragen van dat jaar. Uiteraard verhoogde het lidmaatschap van de Académie of het winnen van de jaarlijkse prijsenslag de sociale en professionele status van de wetenschapper of kunstenaar in kwestie. In het geval van de kunstenaars kwam het bovendien ook hun opdrachtenportefeuille ten goede.⁹ In 1798 volgde men feitelijk dit voorbeeld van de Académies op door via een circulaire aan de departementale besturen de Franse fabrikanten op te roepen om

net als de kunstenaars en wetenschappers hun meest opmerkelijke werk van dat jaar voor te leggen aan de jury's van het 'Institut National'.¹⁰ De kunstenaars en wetenschappers waren echter gewoon jaarlijks hun werk voor te dragen bij hun afdeling van het 'Institut National'. Dit gold niet voor de fabrikanten; die hadden geen eigen afdeling binnen het instituut. Het hoeft dan ook geen verbazing te wekken dat niet veel fabrikanten reageerden op de oproep om werken in te zenden. Een andere reden voor het mislukken van de wedstrijd was de korte voorbereidingstijd. Slechts vier weken voordat de producten in Parijs beoordeeld zouden worden werd de fabrikanten voor het eerst gevraagd hun producten in te zenden.¹¹

Voor de tentoonstelling ontbrak niet alleen een organiserend overheidsapparaat maar ook een bruikbaar precedent. Weliswaar hadden de 'Académies' vanaf 1667 hun jaarlijkse prijzenslag voor de schone kunsten vergezeld laten gaan van een tentoonstelling van de deelnemers - de zogenaamde 'Salons', vernoemd naar de grote salon in het Louvre waar zij gehouden werden - maar nadere aanwijzingen over hoe het beste industrieproducten te presenteren konden deze tentoonstellingen van schilderijen en beeldhouwwerken toch niet leveren.¹² Evenzo had men kort ervoor het geconfiscerde Louvre tot permanent nationaal museum voor schone kunsten bestemd, maar dit was nog niet geëffectueerd, zodat een museumstaf die behulpzaam had kunnen zijn bij de organisatie van de tentoonstelling nog ontbrak.¹³ Manco's die verholpen hadden kunnen worden als het nationale techniekmuseum, het 'conservatoire des arts et métiers', reeds in bedrijf was geweest. Echter net als het Louvre beschikte het nog maar net over een gebouw (het voormalige klooster St. Martin-des-Champs) en een directie zodat een lid van de directie weliswaar bij de jurering kon assisteren, maar men nog niet de benodigde mankracht en didactische presentatietechnieken kon leveren om de expositie te organiseren en in te richten.¹⁴

Men kan de genese van de drieledige didactiek ook begrijpen vanuit de sociaal-politieke omstandigheden waarin de opeenvolgende regimes verkeerden. Telkens weer - vooral na één van de machtswisselingen die in Frankrijk tussen 1798 en 1849 plaatshadden - zagen de verantwoordelijke ministers zich genooddaakt tot aanpassingen van ideologie en programma van de exposities om hen effectief te kunnen blijven gebruiken als didactisch beleidsinstrument om het vertrouwen van de ondernemersklassen in het bijzonder, en de bevolking in het algemeen, in de kracht, ontwikkelingsmogelijkheden en stabiliteit van economie en samenleving onder het nieuwe regime te herstellen en hen zodoende te committeren aan het nieuwe bewind.¹⁵

Zo had de Eerste Republiek (1792 - 1799) toch vooral behoefte aan een propagandistische viering of collectieve geloofsbelijdenis: de verwerkelijking van de nieuwe republikeinse samenleving gebaseerd op nieuwe waarden en zeden.¹⁶ Het Napoleontische Frankrijk (1799 - 1815) had vervolgens meer behoefte aan een beleidsinstrument waarmee men de oorlog met Engeland kon beslechten.¹⁷ Niet op het slagveld maar door de Britse economie te vernietigen met een Europese blokkade: de 'continentale blokkade'.¹⁸ Vandaar dat zij de wedstrijd als middel om een representatief statistisch overzicht van de continentale economie te krijgen, een continentale handelsmarkt te creëren, en technologische vooruitgang te stimuleren, verder uitwerkte. De organisatie sprak in haar circulaires dan ook van een 'concours général' in plaats van een 'exposition', en van een 'charte industrielle' of een 'tableau de toutes les productions qui sortent des fabriques', die een beeld gaf van de 'nationale markt' (waartoe voor het gemak ook het veroverde gedeelte van het continent werd gerekend).¹⁹ Parallel hieraan organiseerden dezelfde bewindslieden de eerste statistische overheidsdiensten, en - ter compensatie van de ontbrekende nijverheidsafdeling binnen het Institut National - naar het voorbeeld van een soortgelijke Britse vereniging de 'Société d'Encouragement des Arts et Métiers' die door middel van publicaties en jaarlijkse prijsvragen de technologische innovatie van de Franse nijverheid verder zou moeten stimuleren.²⁰ Onder de Restauratie (1815 - 1830) had het bewind vervolgens meer behoefte aan een beleidsinstrument

voor de wederopbouw van de nationale economie en de Franse industrie die na de Napoleontische oorlogen in een ruïneuze staat verkeerden (de productiecapaciteit bedroeg ongeveer de helft van de capaciteit onder het ancien régime drie decennia daarvoor !).²¹ Zij concentreerde zich dan ook op de uitwerking van de tentoonstelling als een ontmoetingsplaats voor alle professionals die bij de industrialisatie betrokken waren; een gelegenheid om nieuwe contacten te leggen en innovatieve ideeën uit te wisselen.²² Het onderbrengen van de exposities in het Louvre moet dan ook begrepen worden als een terugtrekking vanuit het openbare in het professionele domein van de musea. Contemporaine musea waren in die tijd allereerst bedoeld voor de beroepsscholing van praktijkmensen en niet voor de informering van het grote publiek.²³ Logischerwijs verloor hiermee ook het ceremoniële gedeelte van de driedelige didactiek, dat bedoeld was om het grote publiek vertrouwd te maken met een nieuwe sociaal-economische realiteit waarin de industrie een sleutelrol speelde, nu aan belang. Deze tendens stemde overeen met de conservatieve signatuur van het bewind: zijn machtsbasis was niet het volk, maar de adel, clerus en hoge burgerij uit de gerestaureerde pré-revolutionaire standensamenleving. Zij hadden geen behoefte aan een propaganda-instrument. Het tegendeel gold voor het bewind van de Burgerkoning Louis-Philippe (1830-1848), dat na de Julirevolutie van 1830 de Restauratie opvolgde.²⁴ De machtsbasis van dit bewind werd gevormd door de burgerlijke middenklasse en de ondernemers. Het nieuwe bewind zag de exposities dan ook juist als een geschikt propagandamiddel om zichzelf als behartiger van hun belangen op te werpen. Niet voor niets keerden de exposities nu op een dramatische wijze terug in het publieke domein: kosten nog moeite werden gespaard om voor de exposities in het hart van Parijs tijdelijke maar uiterst representatieve en volwaardige tentoonstellingsgebouwen neer te zetten, en die zo in te richten dat de burgerij ze niet alleen en masse zou kunnen bezoeken maar voor het eerst ook werkelijk diepgaand kon bestuderen. Ook het regime van de Tweede Republiek (1848 - 1851), dat na de Februarirevolutie van 1848 aan de macht kwam, zag de expositie vooral als propagandamiddel om zijn maatschappelijke steun te vergroten.²⁵ Iets wat ditmaal vooral resulteerde in een groots ceremonieel vertoon zoals Frankrijk dat sinds de eerste expositie onder de Eerste Republiek niet meer had gezien. Fraai kwam hierin de politieke ambivalentie van het regime tot uitdrukking: op een tamelijk doorzichtige wijze paaide zij het industrieproletariaat - aan wiens opstand de Republiek haar ontstaan dankte - met loes erbetoon, en beloonde zij met concrete prijzen en handelsmogelijkheden de ondernemers en burgerlijke middenklasse - die in feite nog steeds de machtsbasis van het regime vormden.

Al met al was er dus eigenlijk geen sprake van één continue Franse tentoonstellingstraditie maar veeleer van een reeks op elkaar voortbouwende tradities, met steeds weer een nieuwe beginselverklaring, waarmee de opeenvolgende regimes zaken zoals de ideologie, het programma, de tentoonstellingsarchitectuur, maar ook periodiciteit en selectiecriteria aanpasten aan de gewijzigde sociaal-politieke en economisch-technologische realiteit. Pas langzamerhand ontstond het model van de industrie-expositie, waarop de Britse organisatoren in de late jaren veertig hun plannen voor de eerste echte wereldtentoonstelling baseerden.²⁶

2.2 Een structurele analyse van het concept industrietentoonstelling

2.2.1 Organisatie en financiering van de exposities

Vanouds organiseerde de overheid de exposities maar dat betekende niet dat de verantwoordelijke minister en zijn ambtenaren vorm en inhoud van deze exposities naar eigen goeddunken konden bepalen. Na de introductie onder Napoleon van semi-overheidsinstanties die de belangen van handel, industrie en landbouw behartigden - de zogenaamde kamers van koophandel, van land-

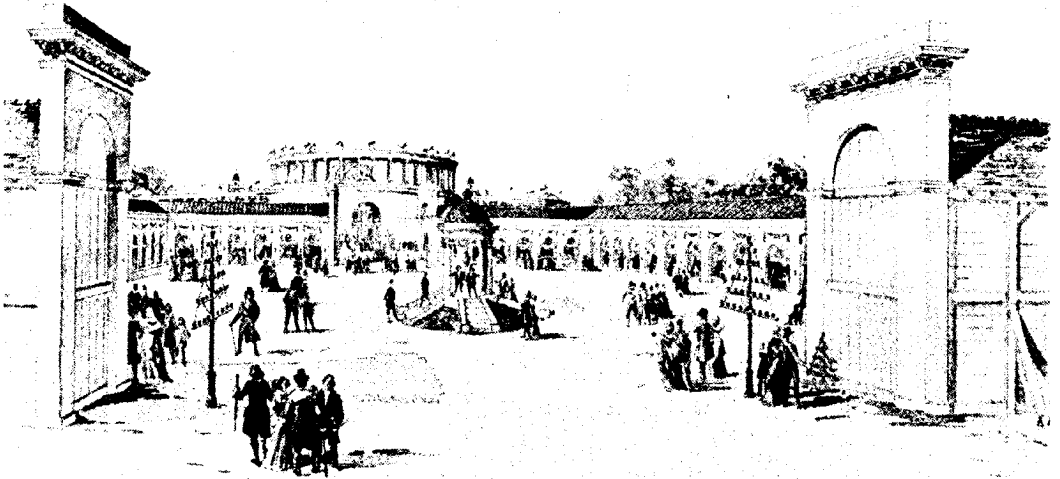
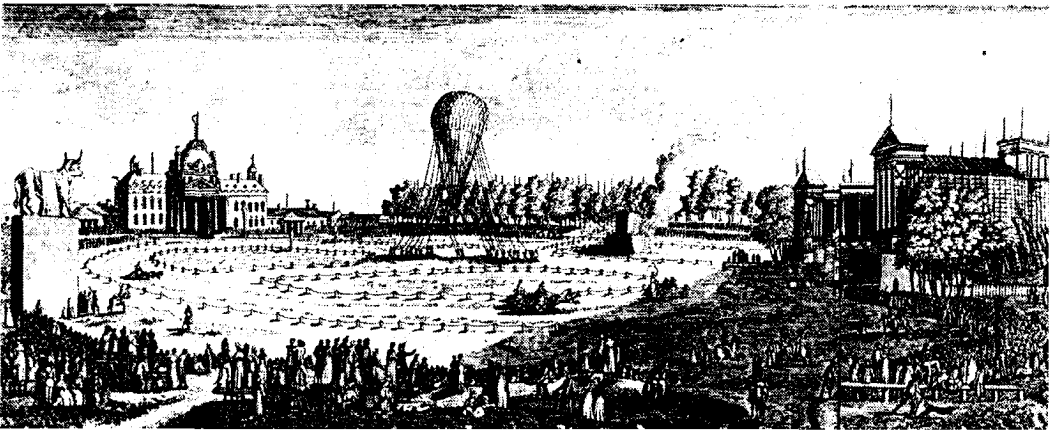
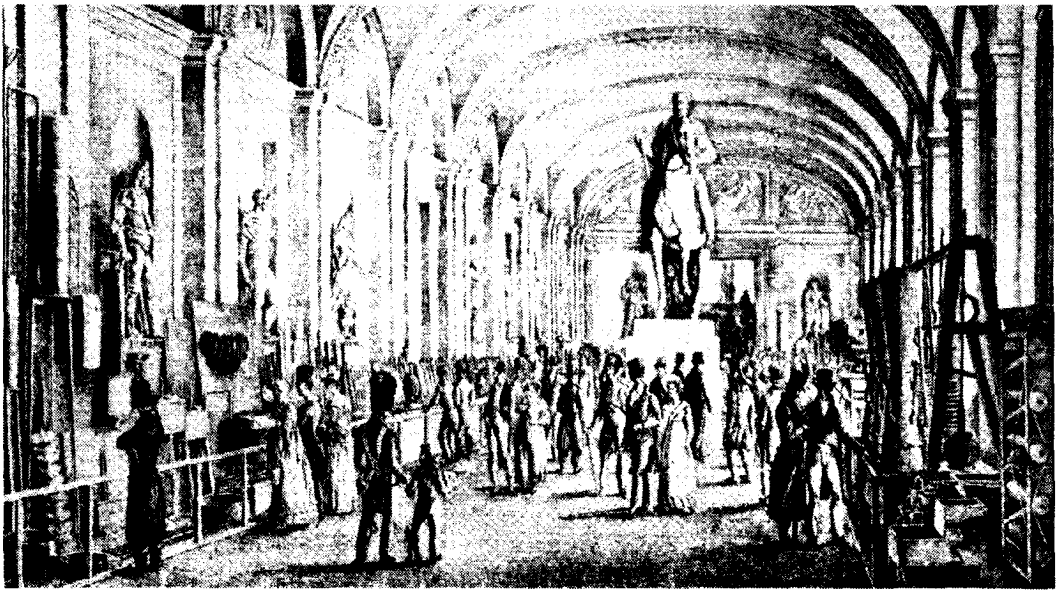
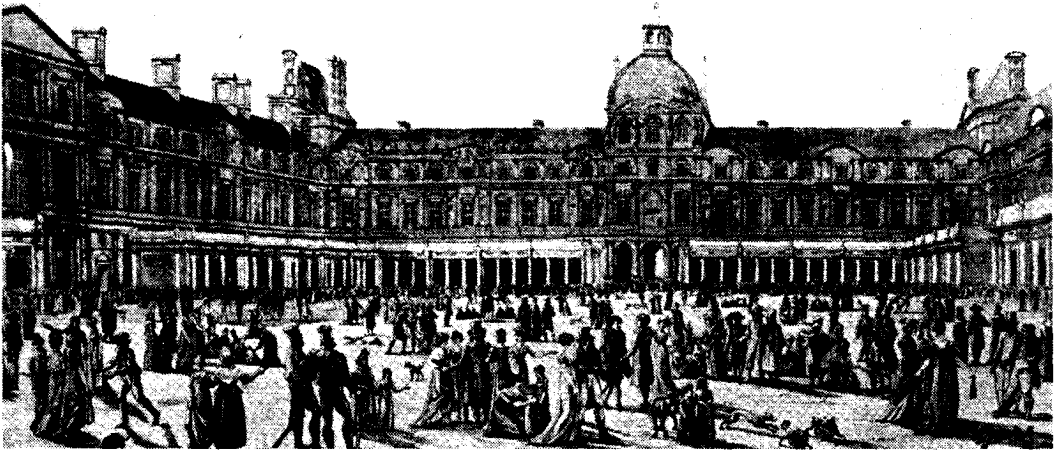


Fig. 44



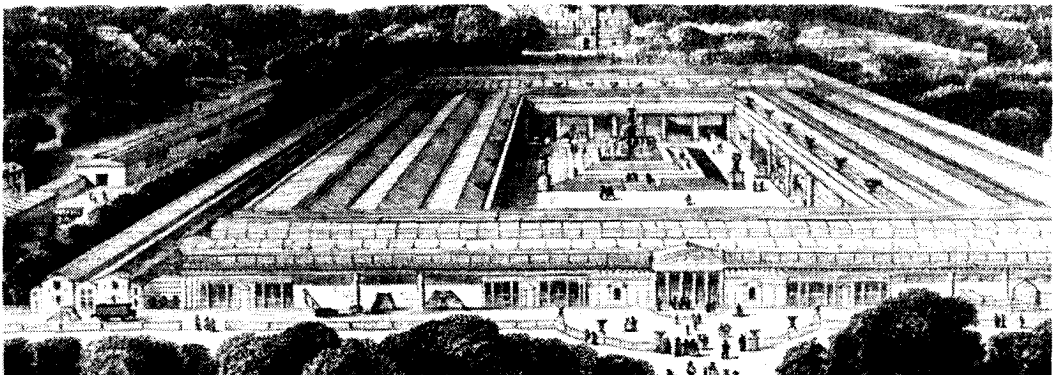
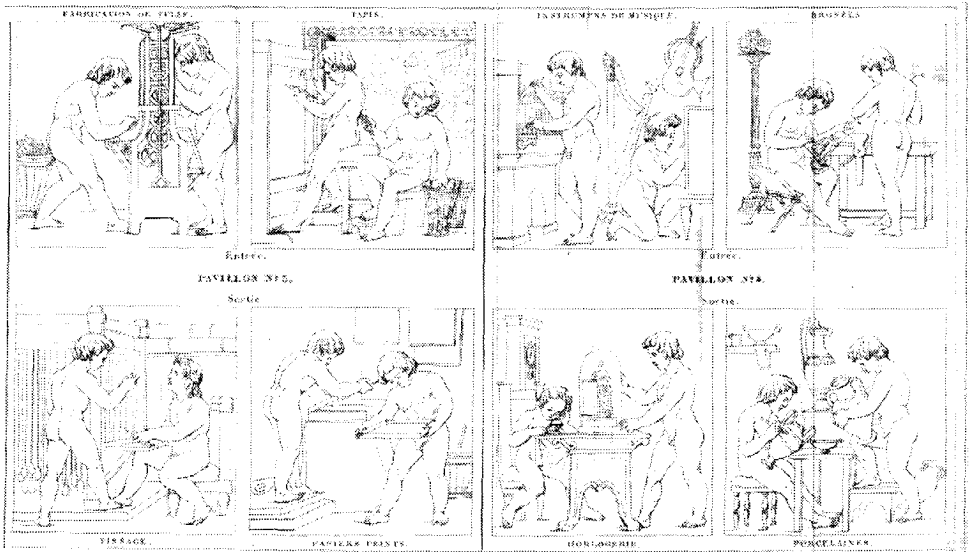
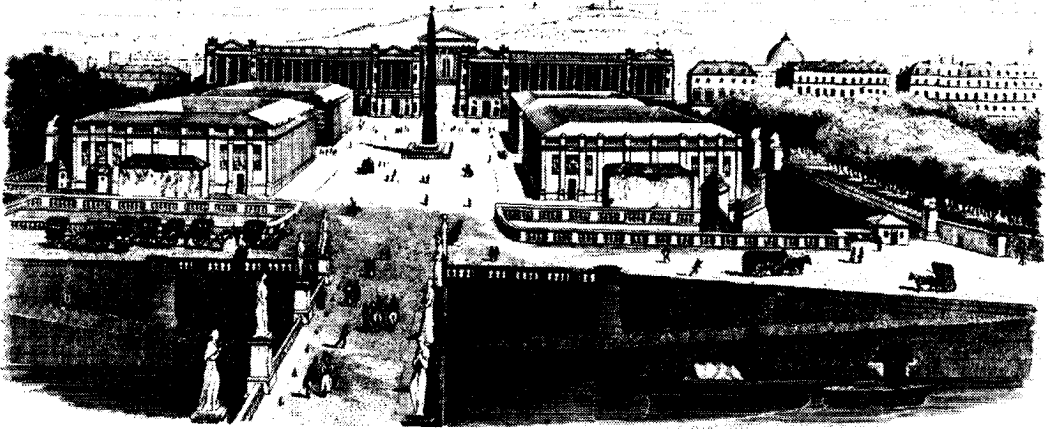
6. Het tentoonstellings- en feestcomplex voor het Fête de la Fondation de la République van 1798 en de eerste Franse industrietentoonstelling geïnspireerd op het klassieke Forum, de Stoa en het Circus als symbolen van de Republikeinse ideologie.

7. Het 'Fete' de la Fondation de la Republique op het Champ de Mars - het Circus. Rechts nog net zichtbaar de ingang tot het tentoonstellingscomplex - de Stoa.



8. De tentoonstellingsgalerijen voor de tweede en derde nationale industrie-exposities in het Grand Cour van het Louvre. Net als in 1798 was hier eigenlijk nog geen sprake van een speciale op het tentoonstellen uitgeruste architectuur.

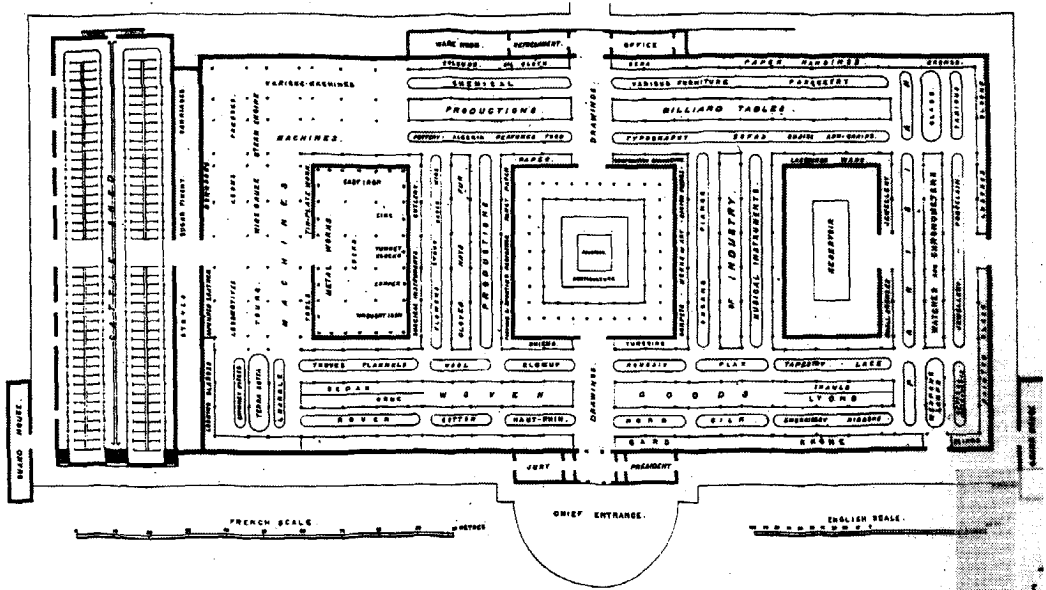
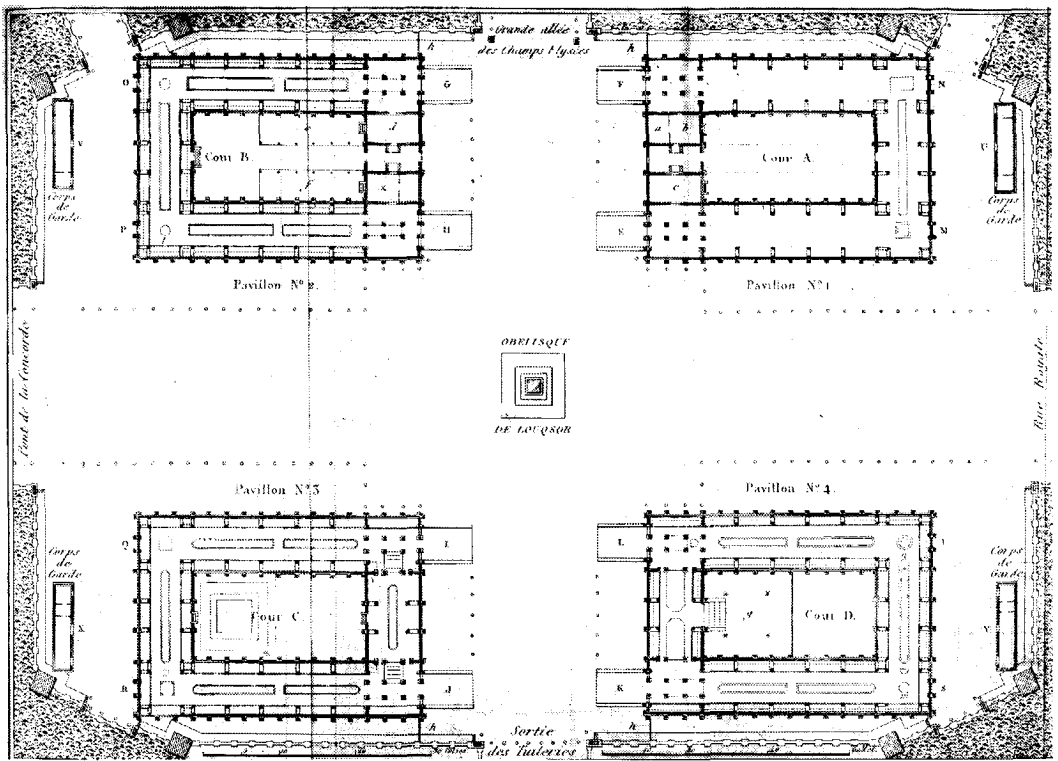
9. De zalen en gangen van het Louvre waar de exposities van 1819, 1823 en 1827 onderdak vonden. Weliswaar aan het oog onttrokken van het grote publiek en zonder de ideologisch-symbolische kracht van een eigen behuizing konden de exponaten hier door de vaklui wel aanmerkelijk beter bestudeerd worden.



10. De tentoonstellingspaviljoens op het Place de la Concorde tijdens de expositie van 1834. Deze prominente terugkeer in het publieke domein - uit het Louvre in het hart van Parijs en het mondaine uitgaansgebied van de Parijse burgerij - symboliseerde niet alleen op dramatische wijze het zelfbewustzijn van de burgerlijke klasse onder het nieuwe regime van de Burgerkoning maar betekende ook de eerste stap op weg naar een specifieke tentoonstellingsarchitectuur.

11. De allegorische decoraties die de ruimtelijke distributie van de verschillende klassen over de tentoonstellingspaviljoens - op basis van 'smensen occupatie en behoeften - voor het publiek afleesbaar maakten. Dezelfde decoraties werden nogmaals in de volgende exposities van 1839, 1844 en 1849 gebruikt.

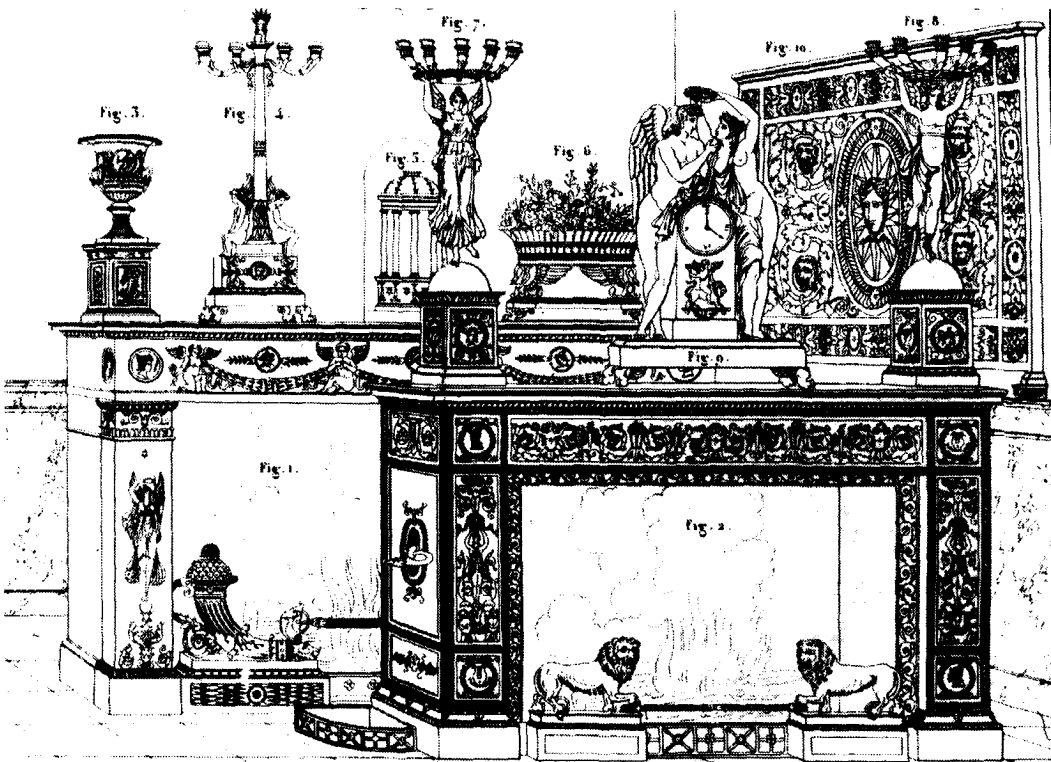
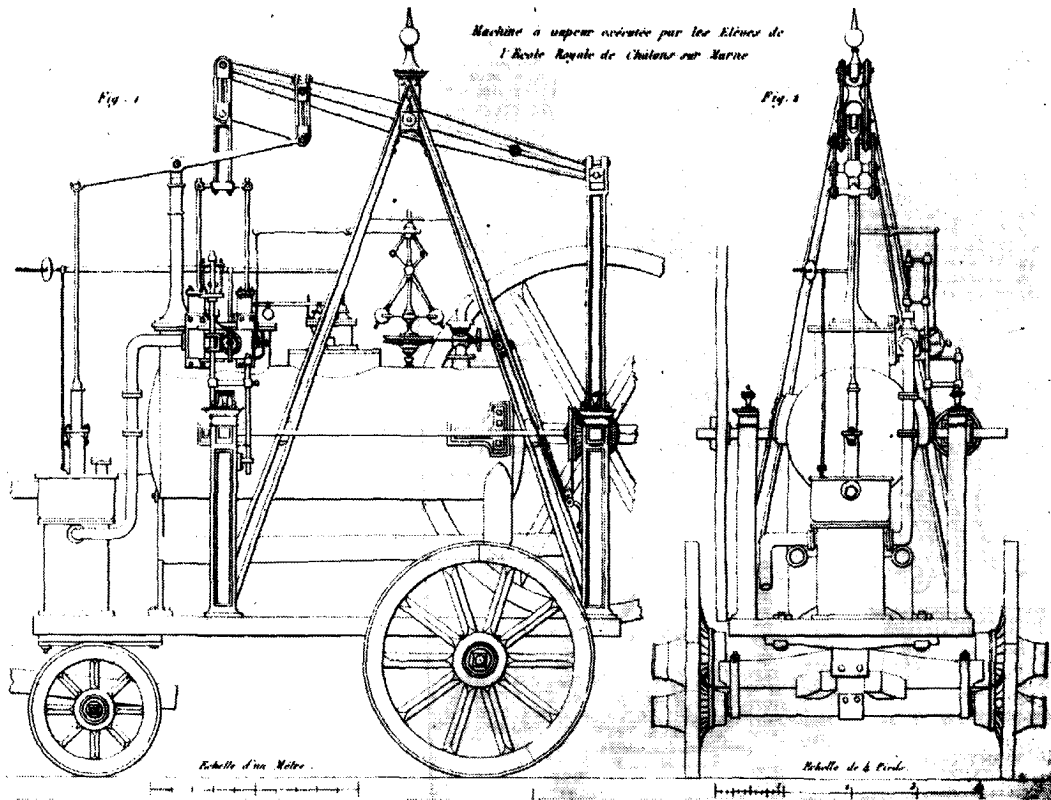
12. Het tentoonstellingspaleis voor de laatste nationale industrie-expositie van 1849.



13. Plattegrond van het tentoonstellingscomplex in 1834 op de Place de la Concorde.

14. Plattegrond van het tentoonstellingspaleis op de Champs-Élysées tijdens de expositie van 1849. In wezen was deze niet veel meer dan een aaneenschakeling van de tentoonstellingspaviljoens van 1834. Een tweetal belangrijke aanvullingen vormden de stallen voor het tentoonstellen van het vee (zie afbeelding 22) en de centrale hof als lusttuin voor het exposeren van tuinbouwproducten (zie afbeelding 23).

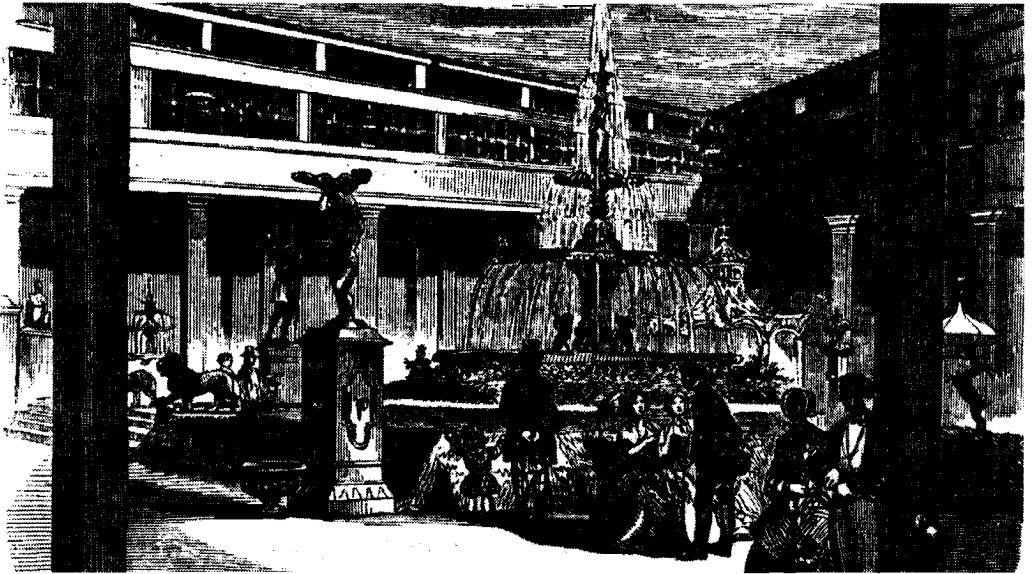
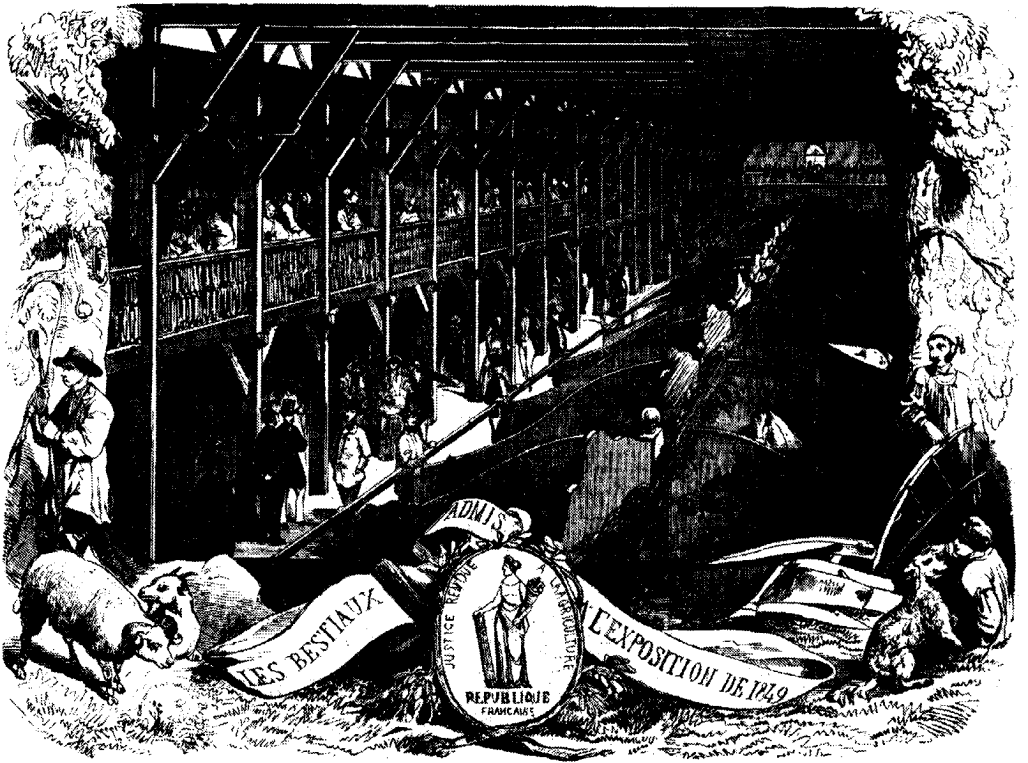
Machine à vapeur actionnée par les élèves de l'École Royale de Châlons sur Marne



Voorbeelden van producten die op de expositie van 1819 tentoongesteld werden. 15. Een stoommachine bij wijze van proefstuk van studenten van de École Royale de Châlons sur Marne. 16. Kunstnijverheidsproducten.

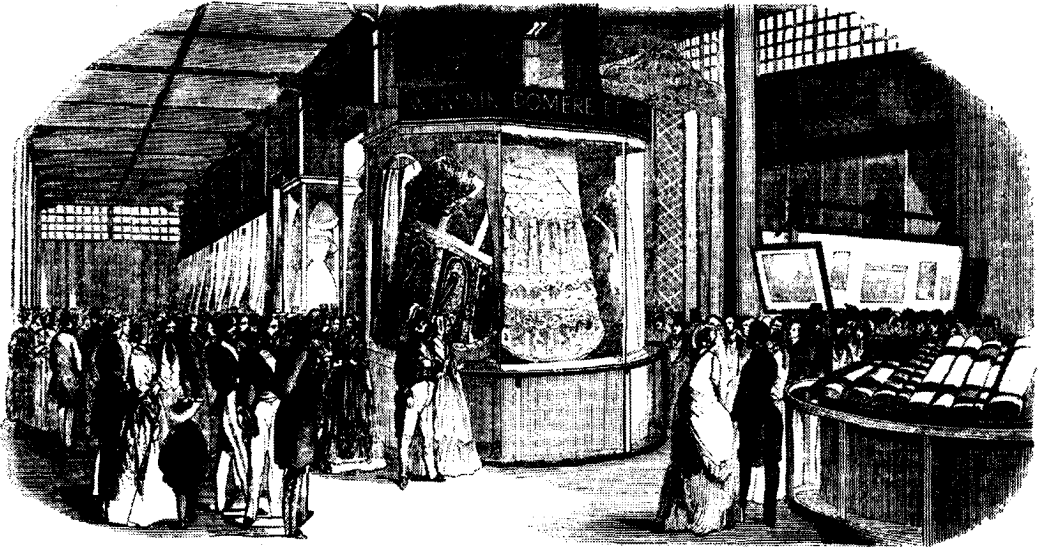
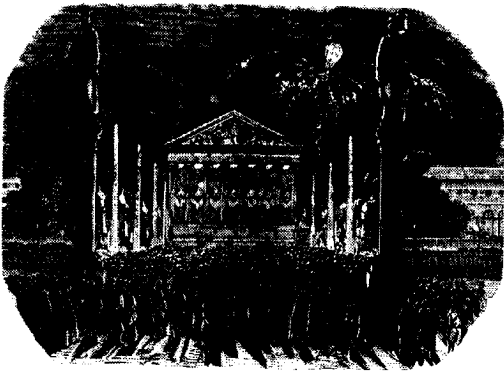


De gehanteerde presentatiewijzen waren overwegend ontleend aan de educatieve wereld van musea en de commerciële van winkels en passages. Kunstnijverheids-producten werden meestal net als in winkels uitgesteld en opgetast op platte toontafels, of incidenteel meer musaal in vitrines (17). Een bijzonder fraai voorbeeld van een museale natuur-historische presentatie was de koloniale inzending voor de expositie van 1849 (18). Machines werden daarentegen plompverloren neergezet zoals ze in de fabriek zouden staan (19). Museaal daarentegen waren weer de 'life' demonstraties en explicaties die een behoorlijk aantal exposanten lieten verrichten teneinde het publiek de kwaliteiten van het getoonde te verduidelijken. Mondelinge toelichting door explicateurs zoals bij de drukproeven van uitgeverij Plon of in de kunstnijverheidsafdeling was in elk geval vanaf 1806 een gangbare praktijk (21). Aanschouwelijke demonstraties kwamen pas veel later in zwang en dan altijd slechts een handvol. Een fraai voorbeeld hiervan was de muziekdemonstratie (20).



22. Didactisch gezien betekenden de veestallen op de expositie in 1849 een belangrijke innovatie. Vaklui konden zo te midden van het vee, de geur en de uitwerpselen de raspaarden of stamboekkoeien bestuderen, terwijl de beaux monde op de galerij de natuur op afstand kon houden.

23. Ook de centrale lustuin gewijd aan de horticultuur betekende een belangrijke didactische vernieuwing. Het koele fonteinwater en de schaduw van de galerijen zorgden voor de nodige koelte en vochtigheid, waarin de tuinbouwproducten zo lang mogelijk in optimale conditie bleven. Voor de vaklui boden de galerijwanden vol tuinbouwproducten, de tuin in het midden van het hof en de decoraties een leerzame les, terwijl ze voor het grote publiek een aangename en verkwikkende rustplek in het hart van de expositie vormde.



De exposities werden ook steevast omlijst door de nodige ceremonieën, officiële staatsbezoeken en feesten, die behalve een symbolisch-ideologische functie het geheel ook een vermakelijk tintje gaven dat een bezoek aan de expositie voor het grote publiek aantrekkelijker maakte. De opening van de tentoonstelling vormde vaak een onderdeel uit het nationale feestprogramma waarmee de naamdag van de Republiek of het staatshoofd gevierd werd. Steevast begon deze met een luisterrijke inspectie door het staatshoofd van de expositie - zeker na 1830 gevolgd door een groot aantal nadere inspecties waarbij het staatshoofd zich met de exposanten verstonde over hun producten en de problemen van hun bedrijfstak (25) terwijl de dag meestal besloten werd met een spectaculair nachtelijk lichtfeest (24). Incidenteel werden er parallel aan de expositie nog andere attractieve en symbolisch-ideologische manifestaties georganiseerd. Zo waren de avondconcerten van contemporaine Franse muziek die in 1798 in het centrale tempeltje op het Champ-de-Mars gehouden werden niet alleen bedoeld om het publiek naar de (verlichte) expositie te lokken maar ook om het Franse smaakgevoel dat het geheel doordrenkte te accentueren. Ideologisch zwaar aangezet was ook het monsterconcert dat de door het Saint-Simonisme beïnvloede Franse componist Hector Berlioz in 1844 organiseerde. In de ontruimde machinehal van de expositie voerde hij het 'Grand Festival de l'industrie' uit als een eerbetoon aan de industrie (26).

bouw, en van industrie en adviesorganen als het 'Bureau consultatif des arts et manufactures', het 'Conseil général du commerce' en het 'Conseil général du agriculture' - diende het verantwoordelijke ministerie met hun meningen rekening te houden.²⁷ Evenzo kon de regering, tenminste zolang het parlementaire bestel van kracht was, niet onder de goedkeuring van de politici uit. Bovendien was het ministerie van meet af aan voor de uitvoering van haar plannen afhankelijk van andere partijen, die zich onttrokken aan haar directe gezag. Zo wisten met name de leden van de nationale jury onveranderlijk een grote invloed uit te oefenen op vorm en inhoud van het evenement.

Dat neemt niet weg dat het ministerie - aanvankelijk dat van Binnenlandse Zaken, na 1832 dat van Handel en Landbouw - de hoofdrol speelde bij de organisatie van de exposities.²⁸ Het nam ongeveer een jaar voor de voorziene opening van een volgende periodieke expositie het initiatief door zijn 'Bureau des arts et manufactures' te belasten met de bijstelling van het oude tentoonstellingsreglement, zodat doelstellingen en programma van de komende expositie aansloten bij de actuele politieke en sociaal-economische realiteit. Eventuele wijzigingen werden ter advies voorgelegd aan de verschillende beleidsadviesinstanties, waarna het nieuwe reglement in de vorm van een wetstekst werd voorgelegd aan het parlement. Hechtte dit er zijn goedkeuring aan dan kon de expositie officieel aangekondigd worden met een decreet van het staatshoofd, en kon de minister beschikken over het benodigde budget en de mankracht om met de verwezenlijking van de expositie te beginnen. Tijdens dit proces fungeerde het ministerie vooral als centraal bestuurslichaam, dat de partijen die belast waren met het uitwerken en vormgeven van wedstrijd, expositie en ceremoniën, coördineerde, de benodigde gegevens voor de tentoonstellingscatalogus en de jurering verzamelde, en de communicatie tussen de verschillende partijen verzorgde.

De concrete plannen voor de inrichting van wedstrijd en tentoonstelling werden opgesteld door de nationale jury.²⁹ Deze bepaalde wedstrijd zaken zoals toelatings- en jureringscriteria, classificatie van de toegelaten producten in wedstrijd klassen, jureringsprocedures, prijsverdeling, en de wijze van rapporteren van haar bevindingen, maar ook zaken die met de tentoonstelling van de specimina van doen hadden, zoals presentatiewijze, prijsvermelding en classificatie van de specimina. De juryleden selecteerde men uit (semi-)overheidsinstellingen als het Institut National, het Conservatoire des Arts et Métiers, het Bureau Consultatif des Arts et Métiers, de École Polytechnique, de nationale manufactures, uit beroepsverenigingen, de Société d'Encouragement des Arts et Métiers, en vooraanstaande fabrikanten en handelaars. Indirect verzekerde de minister zich langs deze weg toch van de politiek zo gewenste overeenstemming tussen zijn eigen beleid en dat van de jury.³⁰ De jury was oorspronkelijk steevast zo samengesteld dat wetenschappers, kunstenaars, architecten en praktijkmensen min of meer evenredig vertegenwoordigd waren, zodat een evenwichtig oordeel over de technologische, esthetische, en praktische waarde van een product gegarandeerd leek.³¹ Deze verhoudingen wijzigden zich geleidelijk totdat in 1849 de helft van de jury uit wetenschappers bestond, en hun oordeel ook navenant zwaarder woog.³² De grote vertegenwoordiging van economen in de jury's na 1830 lijkt tekenend voor het toegenomen sociaal-economisch belang van de industrie.³³ Evenzo lijkt de opname van staatsraden en politici in de jury's na de revolutie van 1830 de machtsdoorbraak van de burgerij en hun politieke systeem te symboliseren.³⁴

De organisatie van de departementale inzendingen werd via de prefecten van de verschillende departementen uitbesteed aan zogenaamde departementale jury's.³⁵ Net als de minister moest de prefect in ieder departement een aantal terzake kundige, vooraanstaande en aan het regime loyale mannen aanwijzen, die gezamenlijk een inzending van de meest innovatieve prestaties uit hun gebied moesten samenstellen, aan de hand van instructies en toelatingscriteria die de nationale jury en de ministerie hadden opgesteld.³⁶ De plannen voor het tentoonstellingsgebouw en de aankleding van de ceremoniën werden steevast opgesteld door staatsarchitecten en -kunstenaars.

Aanvankelijk vooral als vormgevers van de tijdelijke decors en symbolen voor de revolutiefeesten, geheel in de lijn van de hofarchitecten en -kunstenaars die onder het ancien régime verantwoordelijk waren voor de aankleding van de koningsfeesten, na 1830 vooral als architecten die de permanente gebouwen voor het ministerie bouwden.³⁷ De bouw van het expositiepaleis werd uitbesteed aan private bouwondernemers. De ontvangst van de specimina en de uitstalling hiervan in het paleis werd daarentegen verricht door een uitvoerend comité van beampten van het ministerie onder leiding van de 'inspecteur d'exposition'.³⁸ Het schrijven van de toespraken en de regie van de ceremoniën waren ten slotte ook in handen van beampten van het ministerie. Vrijwel altijd zorgde een trage toezending van soms onverwacht veel specimina ervoor, dat de inrichters ruimte en tijd te kort kwamen; vaak werd er nog weken na de opening druk getimmerd en geschilderd.³⁹ Als de expositie eenmaal draaide was hetzelfde uitvoerend comité ook verantwoordelijk voor het beheer ervan. Om diefstal en beschadiging van de uitgestalde goederen te voorkomen en ordelijk gedrag van het publiek te garanderen kon het nu beschikken over een flink aantal politieagenten, militairen en brandweermannen. De jurering van de nationale wedstrijd was natuurlijk in handen van de centrale jury, terwijl de verantwoordelijke minister en het staatshoofd de openings-, en prijsuitreikingsceremoniën aangrepen om de staatspatronage van de industrie in woord, beeld en gebaar kracht bij te zetten.⁴⁰ De afbraak van tentoonstelling en expositiepaleis en het terugzenden van de inzendingen was ten slotte in handen van het uitvoerend comité.

Van meet af aan kwam de financiering van deze staatsexposities, zoals ieder openbaar werk in Frankrijk, geheel voor rekening van de overheidsbegroting. Indirect echter bekostigden de belanghebbenden - de industriële wereld - ze toch zelf, omdat de overheid er de inkomsten uit de zogenaamde 'lettres de patentes' of vergunningen voor aanwendde, die iedere fabrikant moest kopen om te mogen fabriceren.⁴¹ Doordat de staat de exposities geheel uit de nationale begroting bekostigde hoefden de bezoekers geen entree en de exposanten geen huur voor de expositieruimte of voor het inrichten van hun exponaten te betalen en werden zelfs de benodigde uitstaltafels en vitrines hun gratis ter beschikking gesteld.⁴² Zo hoopte men enerzijds zoveel mogelijk mensen naar de exposities te lokken en de didactische effectiviteit ervan te vergroten, terwijl men anderzijds de drempel voor deelname van fabrikanten laag hield om de expositie zo representatief mogelijk te maken. Daarom vergoedde de Franse staat de fabrikanten de transportkosten van de ingezonden specimina van de fabriek naar Parijs.⁴³ Om de onkosten voor het tijdelijke tentoonstellingsgebouw, dat na afloop van de expositie immers weer onmiddellijk werd afgebroken, niet onnodig te laten oplopen huurde de overheid de bouwmaterialen van de aannemers die het paleis bouwden. Deze gebruikten de materialen na afloop dan weer in een volgend bouwproject.⁴⁴

2.2.2 De tentoonstellingsideologie: doelstellingen en doelgroepen

De didactische functie van de expositie

Industrietentoonstellingen waren op de eerste plaats een instrument in handen van de minister om zijn economisch beleid - en met name wat wij nu een industrie-, technologie- en handelsbeleid zouden noemen - gestalte te geven. De doelstellingen van dit overheidsbeleid waren, ondanks de zo verschillende sociaal-politieke en economische-technologische omstandigheden, in grote lijnen altijd dezelfde. Al in de circulaire en toespraken van de geestelijk vader van de industrie-exposities, de minister van Binnenlandse Zaken François de Neufchâteau (1750-1828), kwamen vrijwel alle beweegredenen naar voren die ook zijn opvolgers zouden drijven. Hierin laten zich globaal drie categorieën doeleinden onderscheiden, die ieder min of meer bestemd waren voor een eigen publiek.

Vooreerst zagen de ministers de exposities als een mogelijkheid om de nijverheid en de daarmee gelieerde kringen van handel, toegepaste wetenschap en kunsten, een nieuwe 'economische mentaliteit' bij te brengen. Een kapitalistische mentaliteit die niet gebaseerd was op het vasthou-

den aan de traditionele productietechnieken, de eeuwenoude gebruiksvormen en decoraties van de producten, of de organisatie van de productie in het familie-atelier aan huis, zoals het gildesysteem eeuwenlang gestimuleerd had, maar integendeel hen open zou doen staan voor continu vergelijk van de eigen productie met de concurrentie, erop gespist om iedere innovatie die hem economisch voordeel zou kunnen brengen onmiddellijk toe te passen, of haar zelfs te verbeteren.⁴⁵ Competitief en innovatief gedrag, erop gespist om de nieuwste wetenschappelijke of technologische inzichten toe te passen, de regels van de esthetica en de laatste mode te gehoorzamen, en de actuele gebruiksbehoeften van de samenleving adequaat te bevredigen. Niet alleen bij de ontwikkeling van nieuwe producten of de verbetering van bestaande, maar ook van gereedschap en machines, productieprocessen, of de toepassing van grondstoffen. Doel van dit alles was uiteraard de economisch optimalisatie van de productie. Hierbij stond de organisatie van de arbeid centraal. De werkruimte aan huis, waar enkele ambachtslieden ieder hun eigen werkstuk van begin tot eind vervaardigden, moest vervangen worden door de zogenaamde manufactures waar groepen arbeiders volgens het principe van arbeidsdeling en 'specialisatie' in een productielijn ieder een beperkte handeling verrichtten aan het werkstuk. Naarmate de industrie zich meer ontwikkelde kwam ook steeds meer nadruk te liggen op de mechanisering van de productie. Maatregelen die moesten leiden tot een zuiniger gebruik van grondstoffen, arbeid, en machines, een zo hoog mogelijke productiviteit én daarmee tot een kwalitatief goed product dat tegen een lage kostprijs en masse verkrijgbaar was.⁴⁶

De ministers beschouwden de exposities als een gelegenheid om ook het grote publiek voor deze nieuwe economische mentaliteit te winnen door het een beeld voor te houden van een nieuwe betere kapitalistische maatschappij. Een samenleving waarin de (industriële) arbeid en praktische inventiviteit van de gewone man, het ondernemerschap en de toegepaste wetenschappen en dito kunsten minstens zoveel maatschappelijk aanzien genoten als de (ambachtelijke) arbeid van de gildemeester, of de beoefenaar van de zuivere wetenschap, de schone kunsten en letteren onder het ancien régime. Een samenleving waarin niet langer gilden en landbouw de motor van de nationale economie vormden maar de industrie. De industrie als bron van de nationale welvaart die, dankzij de massaproductie van kwalitatief goede en goedkope producten, in plaats van de luxeproducten die de gilden voortgebracht hadden, nu alle klassen bereikte en niet slechts adel en clerus. Breed verspreide welvaart die sociale stabiliteit garandeerde. Immers, iedereen - zelfs het opkomend stedelijk arbeidersproletariaat - begreep dat industrie en handel in haar producten slechts bloeiden wanneer alle klassen ordelijk, vlijtig, en naar beste vermogens zouden samenwerken. Welvaart en arbeid zouden zo resulteren in nationale verbroedering en vrede en in een sterke en eendrachtige natie die door haar buurstaten gerespecteerd werd. Uiteraard afficheerden de ministers het regime waar zij toe behoorden als de beste waarborg voor het ontstaan en de vervolmaking van deze moderne industriële kapitalistische samenleving, in de hoop zo het vertrouwen en de steun van de vakwereld en het grote publiek voor het regime te vergroten.⁴⁷

Ten slotte zagen de ministers de exposities als een soort van periodieke nationale enquête naar de eigenaardigheid en ontwikkelingsgraad van nijverheid, landbouw en handel in de verschillende departementen en Frankrijk in zijn geheel, die prefecten en departementale besturen, maar ook semi-overheidsinstellingen als kamers van koophandel en adviesorganen als de Conseil des Manufactures, en bovenal de Parijse ambtenaren van het ministerie van Binnenlandse Zaken en de verantwoordelijke minister bijzonder waardevolle informatie verschaften waarop zij hun beleid konden afstemmen of bijstellen. De aanmeldingsformulieren, departementale voorronden, de verplichte achtergrondinformatie bij de departementale inzendingen, de nationale wedstrijdronde en niet te vergeten de werkbezoeken van minister en staatshoofd aan de exposities, de prijsuitreikingen en de banketten met de prijswinnaars boden ondernemers en beleidsmakers evenvele mogelijkheden om informatie en ideeën uit te wisselen.⁴⁸

Behalve als instrument voor een verandering van mentaliteit, om de economische en sociale ontwikkelingen op de langere termijn te beïnvloeden, zagen de ministers de tentoonstellingen ook als middel tot directe en concrete interventie. Onder het ancien régime had de handel in nijverheidsproducten als gevolg van gilderechten, binnenlandse tolheffingen, gebrekkige infrastructuur en onbekendheid een sterk lokaal karakter gehad. Gilden en tolheffingen schafte men af, maar aan de onbekendheid kon men alleen met de exposities iets doen. Door de beste en meest bijzondere industrieën uit de diverse departementen in Parijs bijeen te brengen hoopte men het ontstaan van een nationale markt voor industrieproducten te bevorderen; handelaars en industriëlen konden er nieuwe producten en nieuwe markten ontdekken. Had dezelfde lokale oriëntatie vroeger de snelle verspreiding van nieuwe ideeën, vindingen en inzichten verhinderd, de exposities maakten ook hieraan een einde. Industriëlen, uitvinders, wetenschappers en kunstenaars konden er de praktische en economische waarde van dergelijke innovaties bestuderen aan de hand van concrete toepassingen of producten. Tegelijkertijd dwongen de ministers met de wedstrijd ook innovatief gedrag van de Franse ondernemers af. Door de besten te belonen met een plaatsje op de expositie bevoordeelden zij hen bij het verwerven of versterken van hun marktpositie ten koste van minder vooruitstrevende concurrenten.⁴⁹

Met dezelfde strategieën beschermden en bevoordeelden de ministers bovendien ook de Franse industrie ten opzichte van haar buitenlandse concurrentie. Vanouds had de Franse industrie op de eigen en buitenlandse markt veel hinder ondervonden van de concurrentie van de Britse industrie. Door buitenlandse producten te weren en uitsluitend de beste Franse producten te selecteren, hoopte men de handel ervan te overtuigen dat de invoer van soortgelijke Britse producten overbodig was, en de export van deze superieure Franse producten lucratief was. Tegelijkertijd hoopte men met de tentoonstelling de achterstand van de Franse industrie ten opzichte van de Britse industrie weg te werken, of haar voorsprong te behouden. Traditioneel had de Franse industrie een voorsprong op het gebied van de luxe en modieuze kunstnijverheidswaren (de tentoonstelling als smaakonderwijs) en een achterstand in de toepassing van industriële productietechnieken (de expositie als technologie-onderwijs).⁵⁰

Toen Frankrijk zich in de loop van de jaren veertig, uit economische motieven, begon te interesseren voor de koloniën, gebruikte men de exposities ook om het Franse publiek de sociaal-economische waarde van de koloniën uit te leggen, en om de economische banden tussen moederland en koloniën te verstevigen.⁵¹

Zo vormde iedere expositie voor de vakwereld - voor industriëlen en voormannen, handelaars, uitvinders, wetenschappers en kunstenaars - en zelfs voor het bestuursapparaat zelf een bijzonder veelzijdig didactisch evenement. Een tentoonstelling bood tegelijkertijd een geografisch survey (of statistiek) die de spreiding en eigenaardigheid van de industriële productie over Frankrijk per departement weergaf, een encyclopedisch overzicht van alle vormen van nijverheid die er in Frankrijk beoefend werden en ook van de nieuwste ontwikkelingen in iedere branche. Een nationale conferentie van de meest vooraanstaande autoriteiten op ieder terrein; een bron van nieuwe contacten en nieuwe ideeën en een nationale competitie die de meest innovatieve fabrikanten sociale en professionele statusverhoging in het vooruitzicht stelde, alsmede een groter marktaandeel. Voor het grote publiek waren de exposities toch eerder een monument voor arbeid, industrie, welvaart, vaderland, en regime, én de belofte van een betere toekomstige samenleving met een vaag egalitair utopisch tintje.

De didactisch-ideologische lading van de expositie

De ideeën over een door de overheid gestimuleerde technologische ontwikkeling en innovatie van de Franse industrie resulteerden natuurlijk niet alleen in de industrie-exposities.⁵² Dezelfde

ministers die aan de wieg stonden van de exposities richtten ook de eerste statistische overheidsdiensten in om zicht te houden op deze ontwikkelingen, hervormden het openbaar onderwijs zodat de nadruk van de klassieke verschoof naar het praktische en technische (niet alleen door het curriculum te veranderen maar ook door de scholen uit te rusten met laboratoria, ateliers en reëliëverzamelingen voor aanschouwelijk onderwijs), zij stichtten de eerste middelbare en hogere technische studies - de *Écoles de Dessin* en de *École Polytechnique* (met als vervolg de *École des Ponts et Chaussées*, de *École des Mines*, en de *École de l'Artillerie et du Génie*) als dagonderwijs, het *Conservatoire des Arts et Métiers* als avondonderwijs voor praktijkmensen - en de *Société d'Encouragement des Arts et Métiers*, en droegen met werkbezoeken - niet zelden vergezeld van het staatshoofd - aan fabrieken en werkplaatsen bij aan de maatschappelijke en professionele emancipatie van de meest vooruitstrevende fabrikanten.⁵³ Dezelfde ministers waren ook verantwoordelijk voor de uitwerking van hun ideeën over de stimulering van de handel en het ontstaan van een nationale markt in een stelsel van lokale en nationale belangenbehartigende en adviserende instanties als de kamers van koophandel, voor de vervanging van de talloze lokale standaards van maten, gewichten en volumens ten behoeve van één nationale standaard op decimale basis, schafte de lokale tollens af, én ontwikkelde (nooit uitgevoerde) ambitieuze plannen voor de aanleg van een nationaal stelsel van kanalen en wegen voor de circulatie van de handelwaren.⁵⁴

Ideeën die er uiteindelijk allemaal op gericht waren de mentaliteit en het gedrag van de bevolking te veranderen ten aanzien van praktische nuttige arbeid, industrie, handel en toegepaste wetenschap, vooruitgang en modernisering. De eerste exposities waren slechts één van de instrumenten die de republikeinse politici inzetten om deze nieuwe mens en samenleving te creëren. Men schafte de gilden af zodat de beroepen voor iedereen toegankelijk werden en men legde wettelijk vast dat alleen de beoefenaars van 'nuttige kunsten' het burgerschap van de Republiek konden verwerven.⁵⁵ Het belangrijkste middel vormde echter de republikeinse cultus volgens de nieuwe republikeinse kalender, waarvan het *Fête de la Fondation de la République*, de dag waarop expositie en wedstrijd plechtig besloten werden, als de jaarlijkse wedergeboorte van de Republiek het hoogtepunt vormde. Analoog aan de decimale indeling van de materiële wereld deelde de cultus het republikeinse jaar in decimalen in. Geïnspireerd op de christelijke cultus waren hierin feestdagen voorzien, die jaarlijks de ontstaansgeschiedenis van de Republiek levendig moesten houden, én iedere tiende dag een rustdag waarop de burgemeester als een moderne hogepriester in het gemeenschapshuis de 'culte décadaire' opvoerde waarin de republikeinse waarden en normen uitgedragen werden en de belangrijkste resultaten die de Republiek recent geboekt had, gememoreerd werden.⁵⁶

Zoals Neufchâteau en andere republikeinse staatslieden heel goed wisten was het utopische tintje dat deze poging om de traditionele sociaal-economische orde te vervangen door een nieuwe geen toeval. Neufchâteau zelf plaatst zijn republikeinse ideeën en de expositie expliciet in de ideeën-historische traditie, die via de Franse encyclopedisten als Diderot en d'Allembert terugvoert op de utopische literatuur van More, Bacon en Plato: in feite een lange traditie van republikeinse ideologieën in een wereld van (absolute) monarchieën of oligarchieën.⁵⁷ Allen schetsen een nieuwe, harmonieuze en egalitaire samenleving, waarin de burgers hun gelijkheid ontleen aan het feit dat ze allen als beoefenaars van een nuttige kunst bijdragen aan collectief geluk, eendracht en welvaart. Afkomst doet niet langer terzake; alleen wedijver in combinatie met talent kan de ene burger boven de ander doen uitstijgen in een bestuurlijke functie: een meritocratische staatsvorm. Net als in het leger kon men louter in rang stijgen op grond van zijn overwinningen (niet voor niets ontstond uit deze analogie later het idee van een 'armée' of 'phalange industrielle'). De wetenschappen en schone kunsten worden alleen nog maar beoefend in toegepaste vorm, zodat ze zo nuttig of dienstig mogelijk zijn aan samenleving en economie. Ook het onderwijs staat in dienst van het praktische - in plaats van de klassieke letteren en humanoria, vakken die

voorbereiden op een bepaald beroep -, er wordt niet langer 'theoretisch' onderwezen met boeken maar praktisch via aanschouwelijk onderwijs met specimina, demonstraties en simulaties van de dagelijkse realiteit. Natuurlijk speelde het onderwijs ook een belangrijke rol bij de morele vorming van het nieuwe type burger. De hoofdrol was hierin echter altijd weggelegd voor een collectieve cultus met feestelijkheden en ceremoniën, die de vergelijking met de 'culte décadaire' ruimschoots konden doorstaan. Het belangrijkste verschil tussen Neufchateaus republiek en die van de meeste utopisten was dat in hun samenleving de goederen en productiemiddelen in handen waren van het collectief, waarbij de Staat zorg droeg voor beheer en verdeling, echter zelfs hiervan waren er voorstanders (de Babœuvisten) te vinden onder Neufchateaus meer radicale mederepublikeinen.⁵⁸

Hoewel de conservatieve regimes van keizer Napoleon en de Restauratiekoningen de exposities niet meer wensten te gebruiken als instrument om een nieuwe, meer egalitaire sociale orde te bevorderen, zagen ook deze haar nog wel als een belangrijk middel om een nieuwe economische mentaliteit te verspreiden, waarin arbeid, vlijt, eendracht, industrie, welvaart en vaderland eng verbonden waren. Pas na de Revolutie van 1830, toen de burgerlijke klassen van ondernemers, ingenieurs, wetenschappers en kunstenaars tot het staatscentrum doordrongen, ontstond er via de inbreng van de jury's weer aandacht voor de sociale dimensie van de industrialisatie en een kapitalistische economie.

De vernieuwingen werden gevoed door twee nauw met elkaar verbonden ideologieën, die tussen 1810 en 1830 binnen de burgerlijke liberale oppositie ontstaan waren en nu langzamerhand het staatsbeleid waren gaan bepalen. Net als het republikeinse gedachtengoed uit de revolutionaire periode bouwden deze sociaal-economische theorieën voort op de ideeëngeschiedenis van utopisten, encyclopedisten en fysiocraten, zij het dat zij deze verdergaand aanpasten aan de negentiende-eeuwse context: niet langer zag men de landbouw en de ambachten als motor van de nationale economie maar de industrie. Zelf noemden de geestelijke vaders hun theorie dan ook het 'industrialisme'.⁵⁹ In hun opvatting bepaalde niet de omvang van de landbouwopbrengsten het welvaartspeil, zoals de fysiocraten betoogd hadden, maar de factor arbeid. Vanuit dit primair economische uitgangspunt schetsten zij een compleet mens- en maatschappijbeeld, alsmede de achterliggende wetmatigheden. Voor de 'industrialistes' waren de studie van mens, maatschappij, en geschiedenis vooral een studie van de arbeid of 'industrie'.⁶⁰

Geheel in de geest van het sensualisme was de mens een wezen dat geregeerd werd door zijn 'natuurlijke' behoeften en niet, zoals men voorheen meende, door zijn vrije wil en cultureel bepaalde deugden. Deze mens beschikte echter ook over specifieke faculteiten en de aanleg om deze behoeften middels één of andere vorm van arbeid te bevredigen. Gelukkig was hij naarmate hij erin slaagde om zijn behoeften succesvol te bevredigen met het resultaat van zijn arbeid. Daarom was het van het grootste belang dat ieder individu dat werk verrichtte dat het beste paste bij zijn individuele aanleg of capaciteiten.⁶¹ Dit individu, dat vrijelijk zijn eigen faculteiten benutte, zijn behoefte bevredigde en dus zijn eigen belang najoeg, vormde de basis van de maatschappij van de 'industrialistes'. In hun ogen was dergelijk eigenbelang synoniem met het algemeen belang. Niet de christelijke deugden maar welbegrepen praktisch eigenbelang zou alle arbeiders doen inzien dat alleen ordelijk samenwerken een harmonieuze samenleving zou kunnen voortbrengen, waarin nijvere arbeid niet teniet werd gedaan door revoluties, vernietiging en bloedvergieten. Ethiek, arbeid en 'industrie' waren in hun ogen au fond één en het zelfde: arbeid en welvaart waren de materiële evenknieën van ethische noties als broederschap, vrede, harmonie en geluk.⁶² In dit krachtenspel van individuen was vanzelfsprekend geen ruimte voor een interveniërende staat. In plaats van het Franse etatisme dat individuen regeerde, zou een meritocratische expertocratie treden die zich beperkte tot het regelen van slechts de meest elementaire zaken. 's

Lands beste 'industriëls' - bankiers, wetenschappers, ingenieurs, fabrikanten, en kunstenaars - zouden het land besturen alsof het één grote werkplaats of fabriek was.⁶³

De 'industrialistes' waren op grond van hun geschiedtheorie er ook van overtuigd, dat deze nieuwe 'industriële' samenleving in aankomst was. In hun ogen viel de wereldgeschiedenis uiteen in tenminste drie organische perioden, waarin individu, wereldbeeld en sociale orde met elkaar in harmonie waren, afgewisseld door evenzovele kritische perioden waarin individuen en groepen verschillende ideologieën aanhingen en elkaar te vuur en te zwaard bestreden.⁶⁴ Het vermogen van de menselijke geest om zijn faculteiten steeds beter te benutten door zich meer en meer kennis en vaardigheden eigen te maken en nieuwe hulpmiddelen te ontwikkelen, als ook zijn vermogen om nieuwe, collectief gedragen wereldbeelden voort te brengen, hielden de 'industrialistes' verantwoordelijk voor de spronggewijze overgang van de ene naar de andere maatschappelijke orde. In de eerste organische periode waren de mensen verzamelaars die in groepsverband leefden van wat hun natuurlijke habitat voortbracht, zonder dat hier veel organisatie of bestuur bij te pas kwam. De tweede organische periode brak aan toen de mens landbouwer werd. Er ontstond een feodale samenleving waarin de meerderheid een deel van de vruchten van haar arbeid moest afstaan aan een kleine elite die haar beschermde. De derde fase zou het eindpunt van deze historische evolutie zijn: de 'industriële' periode waarin ieder mens vrij was en ten volle van de vruchten van zijn arbeid zou kunnen genieten.⁶⁵ Alle mensen zouden nu vrijelijk het werk kunnen zoeken dat het beste paste bij hun individuele aanleg, deze gaven ten volle kunnen aanwenden en zo optimaal hun behoeften kunnen bevredigen en geluk kunnen proeven. Dit alles in een harmonieuze vredige samenleving waarin samenwerking, uitwisseling en broederschap geen stichtelijke krenten waren maar dagelijkse realiteit. Een realiteit die zich niet zou beperken tot de huidige naties maar de staten van Europa en Amerika zouden doen samensmelten tot één 'Association universelle'.⁶⁶ De 'gouden eeuw' lag naar de mening van de industrialistes niet achter ons maar voor ons in de zeer nabije toekomst.⁶⁷ In hun ogen was de industriële periode eigenlijk al sinds de Revolutie van 1789 aangebroken met de afschaffing van het lijfeigenschap en de gilden die het grootste deel van de mensheid eeuwenlang geknecht hadden. Dat ze zich nog niet ten volle verwezenlijkt had was te wijten aan de advocaten en metafysici die de 'industriëls' de revolutie ontstolen hadden, terwijl de Restauratie de samenleving in feite had teruggeworpen door de pre-revolutionaire klassenstrijd tussen arbeidenden en profiteurs te herstellen.⁶⁸

Binnen deze beweging kwam het echter al snel tot een schisma tussen een liberale groep rondom Charles Comte (1782-1832) en Charles Dunoyer (1786-1862) enerzijds en graaf de Saint-Simon (1760-1825) anderzijds.⁶⁹ Met name de slechte levensomstandigheden van het industrieproletariaat deden Saint-Simon in toenemende mate twijfelen aan de juistheid van de in essentie liberale idee dat vrijheid van arbeid automatisch zou leiden tot een optimale behoeftebevrediging en geluk voor ieder individu, en dat rücksichtloos het eigenbelang nastreven altijd het algemeen belang diende.⁷⁰ Saint-Simon meende in de uitbuiting van 'la classe plus pauvre et plus nombreuse' het bewijs van het tegendeel te zien. In zijn laatste werken 'Opinions littéraires, philosophiques et industrielles' en 'Nouveau Christianisme' bepleitte hij dan ook het handelen niet langer te stoelen op het eigenbelang maar op een nieuwe, aan de industriële samenleving aangepaste ethiek. In zekere zin was dit een actualisering van de oude christelijke deugden zonder hun metafysische beloning in het hiernamaals, máár met een 'aardse moraliteit' van broederlijke liefde om het lot van de armste en meest talrijke klasse in het hier en nu te verbeteren.⁷¹

De voorstanders van de liberale stroming vestigden zich aan de Parijse instituten voor technisch onderwijs - Charles Comte aan het Conservatoire des Arts et Métiers en Dunoyer aan de 'Athénée de Paris' - en beïnvloedden zo collega's, liberale medestanders en toekomstige juryleden zoals Charles Dupin, M.E. Chrevreul, en J.B. Dumas.⁷² Het waren dan ook mannen uit de liberale

oppositie als Dupin en de graaf de Lasteyrie die in de jaren twintig een los netwerk van avondonderwijs, kranten en bibliotheken in heel Frankrijk opzetten voor de technische en praktische schooling van de arbeiders in 'nuttige kennis'.⁷³

Saint-Simons gedachtengoed vond aanvankelijk weinig weerklank. Pas toen na zijn dood in 1825 een aantal jonge charismatische adepten hierop een nieuwe beweging fundeerden - het Saint-Simonisme - kwam hierin verandering.⁷⁴ Aanvankelijk beperkten zij zich tot het concreet uitwerken van een aantal nieuwe inzichten die Saint-Simon in zijn laatste werken slechts vagelijk had aangestipt. Kern ervan was dat niet langer het al dan niet verrichten van productieve arbeid als bron van de klassenstrijd werd gezien maar de eigendomsverhoudingen. De organische industriële fase kon dan ook niet langer bereikt worden met arbeid alleen, ook het eigendom moest gecollectiveerd worden om tot een 'association universelle' te geraken. Hiertoe voorzagen zij, zoals Saint-Simon ook al aangegeven had, de vervanging van het overgeërfde eigendom door een bancaire systeem, bekroond door een centrale bank die alle productiemiddelen zou beheeren en distribueren al naar gelang de behoeften. De vruchten van de arbeid - het eigendom - zouden echter niet gelijkelijk verdeeld worden maar naar prestatie; Saint-Simons meritocratische sociale ordening zou zich nu ook in materiële eigendomsverschillen vertalen.⁷⁵

Toch was het succes van de beweging niet alleen te danken aan de populariteit van deze ideeën maar evenzeer aan hun poging om deze in het hier en nu concreet te verwezenlijken. Hiertoe organiseerden zij zich naar het voorbeeld van de religieuze ordes in een communautaire gemeenschap.⁷⁶ Aan het hoofd hiervan stonden de beide geestelijk leiders Prosper Bathelémy Enfantin (1796-1864) en Saint Armand Bazard (1791-1832) - de 'Pères suprêmes' - daaronder een 'Collège du pères' van 16 leden, dan de leden in de 1e graad, de leden in de 2e graad of novicen, en ten slotte de 'degré des ouvriers'.⁷⁷ Deze gemeenschap beschikte over twee communale woonhuizen (de 'maisons d'association'), eigen onderwijs, kinderopvang in crèches en medische verzorging met artsen en apotheken in alle 12 arrondissementen die Parijs telde.⁷⁸ Ter financiering van deze en andere projecten creëerden zij een financieel novum: een aandelenmaatschappij.⁷⁹ Een andere belangrijke factor voor hun succes was hun bedreven en bezielde propaganda. Als een heuse sekte hielden zij wekelijks missen en ondernamen zendingsreizen door Frankrijk, België, Duitsland en Engeland, waarbij zij overal zusterkerken trachtten te stichten.⁸⁰ De industriële wereld trachtten zij voor zich te winnen door actief hun leer te propageren onder aanstaande ingenieurs aan de 'École Polytechnique' en de nieuwe 'École Centrale des Arts et Métiers'; en met succes, gezien het grote aantal 'polytechniciens' onder hun aanhang.⁸¹ Maar de belangrijkste bijdrage aan hun succes leverde het dagblad *De Globe*, dat zij van een spreekbuis van het liberalisme hadden getransformeerd tot een eigen propaganda-instrument van het Saint-Simonisme.⁸² Met name met de visionaire artikelen van de jonge polytechnicien Michel Chevalier, waarin hij de abstracte ideeën van Enfantin concretiseerde, wonnen de Saint-Simonisten steun of tenminste goodwill onder het grote publiek.⁸³ In sensationele en tot de verbeelding sprekende artikelen als 'Marseille du Travail', 'Dieu architecte des nations' en vooral het 'Système méditerranéen' voorzag hij spoorwegnetwerken die heel Europa zouden verenigen, kanalen die de wereldzeeën met elkaar zouden verbinden, razendsnelle stoombootverbindingen, de transformatie van het leger in een armée industrielle, de verwetenschappelijking van de landbouwproductie, maar ook het gebruik van het panorama als propagandamiddel voor de nieuwe leer en de herstructurering van het centrum van Parijs als antwoord op de cholera-epidemie van 1830.⁸⁴ Innovaties die natuurlijk niet alleen zouden leiden tot economische groei en welvaart voor iedereen maar tevens tot sociale en morele verheffing van de samenleving. Zo zou met het spoorwegnet niet alleen het Westen verbonden worden met het Oosten, maar zou ook de materiële mentaliteit van het Westen verzoend worden met de spirituele van het Oosten en de universele associatie bevorderd worden.⁸⁵ De beweging slaagde er tussen 1829 en 1832 in een aanzienlijk aantal jonge hoogopgeleide mannen

en vrouwen als lid aan te werven, terwijl zij op de sympathie of tenminste een welwillende nieuwsgierigheid van honderden anderen kon rekenen.⁸⁶ Toen *Enfantin* echter vervolgens de emancipatie van de vrouw en de vrije liefde begon te propageren, en het religieuze of mystieke in plaats van het activistische karakter van de leer begon te benadrukken, viel de sekte ten prooi aan interne schisma's en uiteindelijk juridische vervolging door de overheid.⁸⁷ Formeel hield de sekte op te bestaan met de veroordeling van de geestelijk leiders van de beweging, waaronder *père Enfantin* en zijn rechterhand *Michel Chevalier*, op 27 augustus 1832 tot een jaar gevangenisstraf wegens de verstoring van de openbare orde en aantasting van de goede zeden.⁸⁸ Echter voor velen bleef ook daarna *Enfantin* hun geestelijk leider, en de leden van de sekte bleven elkaar opzoeken om gezamenlijk de projecten uit te voeren die zij in hun *Saint-Simonistische* tijd bedacht hadden. In die zin droeg het *Saint-Simonisme* concreet bij aan het ontstaan van het moderne Frankrijk. Een deel van de voormalige sekteleiden richtte zich hierbij vooral op *'l'émulation de la classe la plus pauvre et plus nombreux'*, kwam uiteindelijk aan de linkerzijde van het politieke spectrum terecht, en drukte na 1848 zijn stempel op de politiek van de Tweede Republiek.⁸⁹ Een ander deel stortte zich daarentegen juist op de uitbouw van de Franse industrie, handel en de economische politiek en belandde uiteindelijk aan de rechterzijde van het politieke spectrum en bepaalde na 1851 in hoge mate de economische politiek van het Tweede Keizerrijk.⁹⁰ De linkerzijde bleef vooral actief in de politiek, journalistiek en volkseducatie; zo zette *Eduard Charton* de eerste geïllustreerde bladen voor de arbeidersklasse op en gaven *Pierre Leroux* en *Jean Reynaud* de *'Encyclopédie nouvelle'* uit.⁹¹ Terwijl aan de rechterzijde mannen als *S. Money*, *E. Flachet*, *B.P.E. Clapeyron*, *Lamé*, *Paulin Talabot*, *Didion*, *Fournel*, *Tourneux*, *Julien*, de gebroeders *Pereire*, *Chevalier* en *Enfantin* zelf zich vooral inzetten voor de realisatie van de visies die *Michel Chevalier* in zijn artikelen geschetst had: de aanleg van de eerste Franse spoorwegen (en daarna in heel Europa), de aanleg van kanalen, de industrialisatie van de Franse nijverheid, de hervorming van het bankwezen en de invoering van de vrijhandel.⁹²

De liberale stroming uit het *'industrialisme'* zou, toen de burgerij na de Revolutie van 1830 eenmaal aan de macht gekomen was, via *Charles Dupin* de expositie van 1834 een *'industrialistische'* dimensie geven. Het *Saint-Simonisme* zou pas na de Revolutie van 1848, en vooral na Napoleons staatsgreep van 1851 de industrie-exposities beïnvloeden. Zo was de rechtervleugel van het *Saint-Simonisme* met mannen als *Chevalier*, *Arlés Dufour*, *A. Blanqui*, *Combe*, *Dumas* en *LePlay* al in 1849 ruim vertegenwoordigd in de jury, terwijl zij bij de eerste Franse wereld-exposities van 1855 en met name die van 1867 zelfs de kans kregen om deze goeddeels naar hun ideeën in te richten.⁹³

2.2.3 De drieledige didaxis van wedstrijd, tentoonstelling en ceremoniën

De didaxis bestond stevast uit drie onderdelen - wedstrijd, tentoonstelling en ceremoniën - die weliswaar ieder zo hun eigen educatieve functie hebben maar uiteindelijk toch vooral complementair zijn aan elkaar. Met de wedstrijd hoopte de overheid een representatief actueel overzicht te creëren van de belangrijkste recente innovaties, de beste fabrikanten in iedere bedrijfstak en de meest typerende bedrijvigheid van ieder departement. De tentoonstelling van deze voorbeeldige prestaties diende vervolgens om enerzijds de vakwereld - industriëlen, uitvinders, wetenschappers, kunstenaars en handelaars - te scholen in deze nieuwste ontwikkelingen en de eigenaardigheid van de lokale industrieën, in de hoop dat zo ook de minder vooruitstrevende fabrikanten de innovaties zo snel mogelijk zouden doorvoeren. Anderzijds fungeerde zij voor het grote lekenpubliek van nieuwsgierigen als symbool of monument van de nationale inventiviteit en nijverheid, het tastbare bewijs van de nationale kracht en welvaart, en een verzekering van de juistheid van de politiek die het regime voerde. De openings- en prijsuitreikingsceremoniën dienden om zowel het grote publiek als de vakwereld de sociaal-economische relevantie van de industrialisatie uit te

leggen - en zo bij te dragen aan de acceptatie en emancipatie van de industrie -, om een industriële elite te creëren - in de hoop dat hun voorbeeld ook de minder vooruitstrevende fabrikanten tot innovatief gedrag zou aanmoedigen -, én om de steun van de vakwereld en het grote publiek voor het politieke beleid van het regime te winnen of te verstevigen.

De wedstrijd: departementale voorrondes en nationale wedkamp

Om een representatief overzicht te krijgen van de ontwikkelingsstand, potenties en geografische eigenaardigheid van de Franse industrie was het van belang dat deze in haar geheel vertegenwoordigd zou zijn. Het reglement van de wedstrijd liet dan ook de producten uit alle takken van de nijverheid toe: van textiel, chemische preparaten, machines en gereedschap, ijzerwaren tot fijnmechanische instrumenten en muziekinstrumenten. Het ging hierbij dan voornamelijk om grondstoffen, halffabrikaten, machines, hulpmiddelen en apparaten, en eigenlijk niet om gebruiksgoederen. Consumptiegoederen trachtte men zelfs uitdrukkelijk te weren door van aanvang af alleen producten voor algemeen gebruik toe te laten en luxewaren uit te sluiten.⁹⁴ Tegen iedere prijs wilde men associaties tussen de expositie en een markt of bazaar voorkomen. Vanaf 1844 werd het inzenden van consumptiegoederen als confectie, voedingsmiddelen, drank, cosmetische producten en medicijnen zelfs uitdrukkelijk verboden.⁹⁵ Om er zeker van te zijn dat men uitsluitend de prestaties van de industrie beloonde mochten alleen fabrikanten die een 'patente' konden overleggen deelnemen.⁹⁶ Zo werd zelfs de groothandel van de exposities geweerd (de deelname van handelaars en investeerders werd vanaf 1844 expliciet verboden).⁹⁷ Uiteraard mochten de fabrikanten alleen hun eigen produkten inzenden, zodat niemand valse sier zou maken met andermans geesteskinderen.⁹⁸ Verder werden zij gemaand geen speciaal voor de wedstrijd vervaardigde producten - extra gedecoreerde en betere 'pièces d'exposition' - in te zenden, maar specimina van de producten zoals die dagelijks in hun fabriek gefabriceerd werden, zodat wedstrijd en expositie een waarheidsgetrouw beeld zouden geven van de ontwikkelingsstand van de Franse industrie.⁹⁹ Om dezelfde reden verbood men vanaf 1844 het inzenden van uitvindingen die zich nog niet in de praktijk bewezen hadden.¹⁰⁰ Door ieder departement tot deelname te bewegen probeerde men met de expositie een overzicht te geven van de geografische spreiding en eigenaardigheid van de industriële productie. Om dit te versterken maanden de ministers vanaf 1819 de departementen om alleen maar producten van de voor het betreffende departement meest karakteristieke vormen van bedrijvigheid in te zenden.¹⁰¹ Ten slotte waren in verband met de veiligheid en hygiëne van de expositie alle brandgevaarlijke, explosieve producten en bederfelijke waar uitgesloten van deelname.¹⁰²

Dit programma werd in de loop van de jaren slechts marginaal uitgebreid. In 1819 werd er aan de fabrikantenwedstrijd een speciale wedstrijdcategory voor uitvinders toegevoegd.¹⁰³ Vermoedelijk een poging om in de exposities niet alleen aandacht te besteden aan productinnovatie maar ook aan productieprocessen, en zo de mechanisering, de technologische innovatie en verwetenschappelijking van de Franse industrie te bevorderen. Op dezelfde manier werd er in 1849 een wedstrijdcategory toegevoegd voor arbeiders die een speciale prestatie geleverd hadden.¹⁰⁴ Een duidelijke poging van het regime om de bijdrage van de arbeidersklassen aan de prestaties en vooruitgang van de Franse industrie te erkennen, in de hoop zo de onvrede over hun slechte levensomstandigheden en lage maatschappelijke positie, die de aanzet hadden gegeven tot de Revolutie van 1848, te temperen.¹⁰⁵ Ook in 1849 liet de minister voor het eerst de producten van veeteelt, land- en tuinbouw toe.¹⁰⁶ Voor het eerst werden levende have en bederfelijke waren als groenten, fruit en bloemen tentoongesteld. Mogelijk speelde hierbij een rol dat de Revolutie van 1848 onder meer te wijten was aan de slechte oogsten in de voorgaande jaren.¹⁰⁷ Niet voor niets was de minister vooral geïnteresseerd in teeltverbetering en mechanisering van de landbouwproductie die de productiequota zouden doen stijgen.¹⁰⁸ Ten slotte stelde het Ministerie van

Oorlog in 1849 voor het eerst een inzending van producten ten toon uit Frankrijks koloniën. Hiermee poogde het bewind het publiek vertrouwd te maken met de economische potenties van de koloniën en de welvaart die dit Frankrijk in de toekomst nog zou brengen.¹⁰⁹

Om er voor te zorgen dat alleen de beste, innovatiefste, en voor de industriële en commerciële praktijken meest belovende prestaties zouden kunnen deelnemen omschreef het tentoonstellingsreglement ook de belangrijkste criteria waaraan de producten getoetst zouden worden in de wedstrijd. In 1798 waren dat inventiviteit, schoonheid en nuttigheid (dat wil zeggen de bruikbaarheid van een innovatie voor handel en industrie en niet voor de consument).¹¹⁰ Vanaf 1802 werd er behalve op deze criteria vooral gelet op de prijs, de productieomvang en het marktaandeel.¹¹¹ Vermoedelijk om zodoende de omschakeling van stuksproductie van luxewaren naar industriële massaproductie van zaken voor algemeen gebruik te stimuleren. In 1839 werden hieraan de omvang van de werkplaatsen, het aantal arbeiders en de aansluiting op infrastructuur toegevoegd.¹¹² Met deze economische omschakeling streefden de ministers ook een sociaal doel na: de industriële vervaardiging van goede en goedkope dagelijkse gebruikswaren voor alle klassen, zodat ook de welvaart van de arbeidersklassen concreet zou toenemen. In de geest hiervan voegde men in 1819 naast de prijs de werkgelegenheid als jureringscriterium toe en beloonde bovendien uitvindingen die de productie van waren speciaal bestemd voor de arbeidersklassen perfectioneerden of goedkoper maakten. In 1834 werd dit ten slotte uitgebreid tot de producten voor de arbeidersklassen zelf.¹¹³

Om een representatief overzicht te creëren bestond de wedstrijd procedureel stevast uit een drietal elementen: het aanwerven van deelnemers, het vergaren van achtergrondinformatie om hun prestaties te kunnen beoordelen, én de uiteindelijke beoordeling.

In 1798 dacht men nog de deelnemers te kunnen aanwerven door simpelweg via de departementale besturen de fabrikanten op te roepen hun producten naar Parijs te sturen voor de nationale wedstrijd. Het gevolg was dat er slechts fabrikanten uit Parijs en omgeving deelnamen.¹¹⁴ Maar zelfs als de Franse industriëlen wel massaal hadden ingezonden, dan was de expositie alleen maar overspoeld met producten die lang niet altijd het beste en innovatiefste in hun bedrijfstak vertegenwoordigden of de meest karakteristieke vormen van bedrijvigheid uit hun departement. Om een werkelijk representatief overzicht te krijgen was een voorselectie per departement noodzakelijk. Vanaf 1801 werd de nationale wedstrijd dan ook uitgebreid met een departementale voorronde.¹¹⁵ Aspirant-deelnemers moesten zich nu inschrijven bij de prefectuur van hun departement en hier een specimen van het product voorleggen aan de departementale jury.¹¹⁶ In sommige gevallen groeiden deze voorronden zelf tot departementale mini-exposities uit wanneer de specimina ook publiekelijk tentoongesteld werden.¹¹⁷ Als de innovaties - zoals machines en productielijnen - niet verplaatst konden worden, dan zond de departementale jury een delegatie om ze ter plekke te bestuderen.¹¹⁸ Oordeelde de departementale jury het vanwege de representativiteit van de departementale inzending van belang dat een bepaalde fabrikant mee zou doen, terwijl deze zich niet uit eigen beweging had aangemeld, dan zond men een delegatie om hem te overreden.¹¹⁹ Bij de eerste exposities moesten er zelfs werkbezoeken van het staatshoofd en de verantwoordelijke minister aan de belangrijkste industriële gemeenschappen en de fabrieken van Frankrijks meest vooraanstaande fabrikanten aan te pas komen om een minimale representatie van 's lands industriële potenties te garanderen.¹²⁰ De werkzaamheden van de departementale jury beperkten zich echter niet tot het selecteren van een representatieve departementale inzending. Zij werd in toenemende mate ook belast met het verzamelen van allerlei statistische informatie of achtergrondgegevens bij de producten, de fabrikanten en de lokale industrie. Doel hiervan was enerzijds de kwaliteit van de beoordeling door de nationale jury te vergroten en anderzijds de overheid een schat aan gegevens te bieden waarop zij haar industriebeleid kon stoeien.¹²¹ Aanvankelijk beperkte de informa-

tie zich tot naam, adres en beroep van ieder van de aspirant-exposanten in het inschrijfregister. In 1806 trachtte het ministerie eerst zelf zoveel mogelijk achtergrondgegevens bij de producten te verzamelen via de prefecturen, lokale kamers van koophandel, enzovoorts. Dit resulteerde in een tamelijk onvolledige en onsamenhangende hoeveelheid gegevens, die desondanks gebundeld werd uitgegeven als een 'statistique industrielle'.¹²² Om in het vervolg de representativiteit van deze statistieken beter te kunnen garanderen schakelde men vanaf 1819 de departementale jury's in. Zij moesten bij de inzending een rapport voegen waarin voor ieder product de productie-omvang, werkgelegenheid, afzetmarkten en de winningsplaatsen van de grondstoffen aangegeven waren. Bovendien mochten zij per bedrijfstak aangeven hoe zij dachten dat de minister met zijn beleid deze takken van nijverheid het beste zou kunnen stimuleren.¹²³ Verder moest iedere jury een apart rapport schrijven over de belangrijkste uitvindingen die er per bedrijfstak in hun departement gedaan waren sinds de vorige expositie.¹²⁴ In 1844 werd dit berichtgevingssysteem belangrijk geformaliseerd en geperfectioneerd. Zo werd het aantal gegevens dat bij inschrijving moest worden verstrekt uitgebreid, werden deze gegevens onderling vergelijkbaar door in het hele land dezelfde standaardformulieren te gebruiken, en moest de departementale jury de juistheid van deze gegevens controleren. Daarnaast moest iedere jury nu in een apart rapport schriftelijk de gronden uiteenzetten waarop zij de specimina had uitgeselecteerd voor de departementale inzending.¹²⁵ In 1849 ten slotte werd deze verslaglegging gecompleteerd met een rapport over de prestaties van de arbeidersklassen in het desbetreffende departement. Behalve de meest capabele fabrikanten werden nu ook de beste voormannen en arbeiders onderscheiden; eindelijk werd het officierskorps van de 'armée industrielle' zozegegd uitgebreid met een infanterie tot een volwaardig leger.¹²⁶

De nationale of centrale jury was niet alleen belast met de beoordeling van de ingezonden producten maar ook met de arbitrage tussen de departementale jury's en de door hen afgewezen kandidaten.¹²⁷ In 1849 werd de arbitrage zelfs uitgebreid tot een extra selectieronde, waarbij de centrale jury uit de departementale inzendingen alle producten verwijderde die in haar ogen niet representatief waren voor de hoge ontwikkelingsgraad van de Franse industrie.¹²⁸ Zo ontstond er nu feitelijk een wedstrijd in drie ronden: een departementale voorronde, een nationale voorronde en de nationale wedstrijd. Om de producten zinvol met elkaar te kunnen vergelijken begon de centrale jury de wedstrijd met de classificatie van de producten in wedstrijdklassen van vergelijkbare producten. Alleen in 1798 was dit achterwege gebleven omdat de ingezonden producten niet voldoende departementen of bedrijfstakken vertegenwoordigden om een zinvolle indeling in wedstrijdklassen mogelijk te maken. In 1801 en 1802 gebeurde dit volgens een geografisch principe naar departement, zodat de departementen gestimuleerd werden om mee te doen (het was een publieke schande als men als departement niet op de expositie vertegenwoordigd was) en de expositie een overzicht van met name de spreiding en eigenaardigheid van de Franse nijverheid kon geven.¹²⁹ In 1806 werd de tentoonstelling twee weken volgens het oude geografische principe geordend maar ook twee volgens een nieuwe indeling, ontleend aan de natuurlijke historie, naar grondstof. In 1819 werd deze nieuwe natuurhistorische ordeningswijze herhaald, om echter in de exposities daarna in 1823 en 1827 vervuuld te worden voor een indeling naar toegepast wetenschapsterrein.¹³⁰ Deze indelingswijze maakte van de expositie een overzicht van de innovaties en de ontwikkelingsgraad per bedrijfstak, een overzicht dat vooral voor de vakwereld interessant was. Charles Dupin brak in 1834 radicaal met deze indelingswijze. Geïnspireerd door de liberale stroming uit het 'industrialisme' van Comte en Dunoyer classificeerde hij de producten als de vruchten van arbeid, die direct gericht is op het bevredigen van de meest elementaire menselijke behoeften. Zo onderscheidde hij de 'arts alimentaires (subsistance de l'homme), arts sanitaires (santé de l'homme), arts vestiaires (vêtements), arts domiciliaires (maison, mobilier), arts locomotifs (transport de l'homme et de ses fandeaux), arts sensitifs (ayant pour objet les satisfac-

tions à donner aux sens de l'homme), arts intellectuels (instruction de l'homme par les sens), arts préparatoires (préparation des moyens pour les diverses industries), arts sociaux (travaux civils et militaires d'utilité collective)'.¹³¹ Dupins classificatie was duidelijk niet meer alleen bedoeld voor de vakwereld maar ook voor het grote lekenpubliek: aan beide wilde hij duidelijk maken hoe de industrie concreet bijdraagt aan de bevrediging van hun behoeften en daarmee uiteindelijk aan hun geluk. Hoewel Dupins nieuwe classificatie zoveel enthousiasme opwekte dat hij ook de collectie van het Conservatoire des Arts et Métiers volgens dezelfde principes mocht herindelen, werd zij alleen in 1839 herhaald.¹³² Daarna creëerde men uit de oude natuurhistorische en wetenschappelijke indelingswijzen een nieuwe maar onbegrijpelijke combinatie van klassen die naar grondstof of naar wetenschapsterrein van elkaar onderscheiden waren.¹³³

De omschakeling in 1806 van een departementale naar een natuurhistorische classificatie was vooral ingegeven door de wens de jurering te professionaliseren. De jury deelde zich op in vier klassejury's, waarna de producten tijdelijk ook in vier klassen werden verdeeld voor de jurering. Toen deze gereed was, werd de expositie weer naar departement ingedeeld zoals tot dan toe gebruikelijk was geweest.¹³⁴ Op deze manier konden de meest terzake kundige juryleden een meer inhoudelijk oordeel vellen, en een lijst opstellen van de producten die zij een prijs waardig achtten. De jury hoefde en groupe dan nog slechts de voordrachten te toetsen om te zien of er geen waardevolle prestaties over het hoofd waren gezien en of in alle klassen dezelfde jureringscriteria op dezelfde manier waren toegepast.¹³⁵ Restte hen ten slotte de taak om de prijsverdeling vast te stellen - het aantal eerste, tweede en derde prijzen - en de zogenaamde 'rappels'; met name deze laatste waren van het grootste belang voor de vorming van een elitekorps van industriëlen. Al diegenen die hun prijswinnende prestatie van de vorige keer bestendigden werden beloond met het 'herhalen van hun prijs' zodat er in de loop der jaren een langzaam uitdijende 'armée' van toonaangevende industriëlen ontstond.¹³⁶

Vanaf 1806 gebeurde de beoordeling van de producten niet langer alleen vanuit de specifieke vakkennis van de juryleden en de informatie die zij door studie en vergelijking aan de specimina ontfoetselden. Vanaf dat moment beschikte men ook over de achtergrondgegevens en rapportages die men via de departementale jury's en het ministerie verkregen had. Bovendien werden nu ook de fabrikanten of hun Parijse vertegenwoordigers uitgenodigd om bij de jurering aanwezig te zijn.¹³⁷ Dit had een dubbel didactisch voordeel: de jury kon nu beschikken over gedetailleerde informatie uit de eerste hand en zo tot een beter inhoudelijk oordeel komen, terwijl de ondernemers leerden waarom hun prestaties nu precies beter of slechter waren dan die van hun belangrijkste concurrenten. In sommige gevallen liet de jury de specimina zelfs testen.¹³⁸ Om jury en fabrikanten in staat te stellen in alle rust de specimina te bestuderen en met elkaar te vergelijken, was de tentoonstelling iedere dag 's ochtends voor het publiek gesloten. Alleen enkele wetenschappers, journalisten en buitenlandse bezoekers konden dankzij een 'carte d'étude' van het ministerie van deze rustige uren gebruik maken.¹³⁹

De tentoonstelling: presentatiewijze, tentoonstellingsarchitectuur en locatie

Van het eind van de ochtend tot zonsondergang - vanwege brandgevaar werden de exposities nimmer kunstmatig verlicht - was de tentoonstelling vervolgens het domein van de bezoekers.¹⁴⁰ Sommigen van hen kwamen uit professionele motieven - de 'connaisseurs' -, anderen uit sensatie-zucht of nieuwsgierigheid - de 'curieux'.¹⁴¹ De organisatoren wilden dat het bezoek aan de expositie voor de eersten - de vakwereld - een leerzame ervaring zou zijn, terwijl zij tegelijkertijd voor de tweede - haar onderdanen - een opvoedende belevenis zou zijn. De presentatiewijze van de exponaten, de ordening en vormgeving op tafels en in vitrines, en de ruimtelijke ordening en vormgeving van het geheel in zijn architectonische behuizing werden dan ook stevast gekleurd door deze dubbele agenda. Zo ontstond er langzamerhand een didactische tentoonstellingsarchi-

teatuur, uitstallingswijzen, en presentatievormen die tegelijkertijd educatief en representatief, museaal en monumentaal, les en symbool waren. Wel was de presentatievorm van de individuele exponaten van aanvang af museaal van karakter, terwijl de uitstallingswijze van de collecties en de tentoonstellingsarchitectuur in de eerste exposities van 1798 tot en met die van 1802 eerder een symbolisch of monumentaal karakter hadden. Hierin kwam slechts stapje voor stapje verandering naarmate de tentoonstelling een steeds zelfstandiger rol kreeg te vervullen en ophield alleen een passende arena voor de nationale wedstrijd of een waardig decor voor de staatsceremoniën te zijn. Pas toen de expositie na 1806 voor een deel in bestaande ruimten terecht kwam kregen ook de uitstallingen van de collecties een meer museaal karakter. De tentoonstellingsarchitectuur kreeg eigenlijk pas vanaf 1834, toen er voor de exposities aparte tijdelijke tentoonstellingspaviljoens werden opgetrokken, een meer museaal karakter. Toch waren de didactische opvattingen en methoden die ten grondslag lagen aan de tentoonstellingen vanaf het begin essentieel museaal. Net als in het museum zouden de bezoekers door zelf een ruimtelijk en cognitief geordende collectie van voornamelijk materiële objecten te bestuderen en te vergelijken op een aanschouwelijke en empirische manier inzicht en kennis kunnen vergaren van de belangrijkste kenmerken en kwaliteiten van de specimina en zodoende de beste en meest vernieuwende leren onderscheiden. Vaklui zou een dergelijke studie bovendien aanzetten tot verbetering van hun producten en productieprocessen zodat innovatie en vooruitgang van bedrijf en bedrijfstak verzekerd was en daarmee ook een voortgaande groei van de nationale welvaart.¹⁴²

Voor een waarheidsgetrouwe studie van de kwaliteiten van de objecten was het dus van het grootste belang dat dit gebeurde aan de hand van authentieke producten, die daadwerkelijk een of andere industriële praktijk vertegenwoordigden. Al in 1798 was de belangrijkste presentatievorm dan ook het specimen: 'willekeurige' exempels van de dagelijkse productie uit deze of gene fabriek.¹⁴³ Slechts in sommige gevallen werd er gebruik gemaakt van schaalmodellen in plaats van de authentieke producten. Zo vond men het in 1798 nog te omslachtig om grote machines daadwerkelijk tentoon te stellen en nam men zijn toevlucht tot schaalmodellen.¹⁴⁴ Later was dit ondenkbaar omdat de machines als getuigen en symbolen van de technische vooruitgang van de Franse industrie inmiddels de paradepaardjes van de expositie waren geworden. Echter ook toen ontbrak het schaalmodel niet omdat men graag bijvoorbeeld de kunde van de Franse ingenieurs in de aanleg van sluizen en bruggen wilde tonen, of andere projecten die eenmalig of veel te groot waren om op ware grote te presenteren.¹⁴⁵

De zelfstudie van deze 'stomme' specimina vergde de nodige voorkennis, zodat zij voor niet-ingewijden eigenlijk waardeloos waren als studiemateriaal. Daarom begon men in latere tentoonstellingen in toenemende mate gebruik te maken van, eveneens aan de museale wereld ontleende, visualisatie- en toelichtingstechnieken, die de kwaliteiten van de producten nader expliciteerden. Zo voorzag men vanaf 1801 de specimina van een label met daarop de naam van de exposant, de kostprijs van het product en een nummer dat verwees naar de tentoonstellingscatalogus. Hierin kon de organisatie met name de professioneel geïnteresseerde bezoekers nog voorzien van een aantal voor de industriële en commerciële praktijk relevante gegevens zoals naam, adres, de handelsprijs van het product, andere producten die men vervaardigde, én de bekroningen die de fabrikant bij eerdere exposities verkregen had.¹⁴⁶ Met name dit laatste hielp de bezoekers ook om te bepalen welke producten men beter met wat extra aandacht kon bestuderen. Vanaf 1806 werd het ook gebruikelijk dat de exposanten iemand inhuurden om hun producten te beheren en vragen te beantwoorden van het publiek.¹⁴⁷ In latere exposities moedigden de organisatoren de exposanten aan om deze explicateurs ook als demonstrateurs in te zetten om de superieure werking van hun apparaat of machine te demonstreren.¹⁴⁸ Zo werden er bijvoorbeeld in 1849 muziekinstrumenten bespeeld. Van de demonstratie van machines of productielijnen was toen evenwel nog

geen sprake.¹⁴⁹ Mogelijk werd het organiseren van de benodigde stoomkracht nog te ingewikkeld, te kostbaar of te risicovol bevonden in verband met brand- en explosiegevaar of andere ongelukken (de exponaten waren niet verzekerd).¹⁵⁰ Vermoedelijk vanaf het moment dat de exposities binnenshuis plaats vonden maakte men ook gebruik van technische tekeningen en opengewerkte modellen om de inwendige constructie, het mechaniek of de werking van apparaten en machines te illustreren.

Aangezien de organisatoren en exposanten het grote publiek dat de expositie bezocht nog niet als potentiële consument zagen, werd de presentatievorm lange tijd niet beïnvloed door de wens hen te behagen met een vermakelijke, oogstrelende of verleidelijk vormgeving. Weliswaar waren er exposanten die in plaats van een voorbeeld van hun dagelijkse productie de meest schitterende en kostbare, speciaal voor de tentoonstelling vervaardigde specimina tentoonstelden. Toch dienden ook deze zogenaamde 'pieces d'exposition' vooral een educatief doel: indrukwekkende getuigenissen afleggen van hun handvaardigheid en vakmanschap.

De organisatoren zagen het publiek daarentegen liefst als onderdanen, die vertrouwd gemaakt moesten worden met de nieuwe wereld van morgen vol techniek, nieuwe modes en nooit eerder geziene producten. Aangezien de meeste lekebezoekers niet veel van de producten en demonstraties begrepen zullen hebben, en zich ongetwijfeld ook liever overgaven aan dromerige fascinaties, zullen de producten voor hen eerder symbolen dan explicaties van deze nieuwe exotische wereld zijn geweest.¹⁵¹

Om de specimina goed te kunnen bestuderen was ook de wijze waarop zij uitgesteld waren tegen wanden, op tafels of op de vloer van het grootste belang. Echter, in 1798 was hier nog nauwelijks oog voor. Men stalde de producten niet zo uit dat de 'connaisseurs' ze stuk voor stuk goed konden bestuderen, maar veeleer zo dat zij voor de onderdanen tezamen een monument vormden voor de (economische) macht van het vaderland, gebaseerd op de prestaties en inventiviteit van de 'gewone' nijverheid of 'arts utiles'.¹⁵² Concreet betekende dit dat de producten zo hoog mogelijk werden opgestapeld in meters diepe en hoge uitstallingen, zodat het geheel een schitterende, rijke en vooral imposante indruk maakte op het grote publiek. Tegelijkertijd was het onmogelijk om de individuele producten die half achter elkaar verscholen gingen of die zich op de top van de uitstalling meters van de beschouwer af bevonden en detail te bestuderen. In plaats van een museale of educatieve verkoos men een symbolische of representatieve didactiek.

Hierin kwam enige verandering toen de expositie in 1806 gedeeltelijk werd ondergebracht in de zalen van de École Polytechnique maar natuurlijk pas echt toen zij van 1819 tot 1827 in de museale ruimten van het Louvre terecht kwam. Nu begon men de exponaten zo te rangschikken dat ze stuk voor stuk bestudeerd konden worden en hun individuele kwaliteiten optimaal tot hun recht konden komen. Textielstoffen werden niet langer met behulp van kleine stalenboekjes gepresenteerd, maar in grote lappen gedrapeerd tegen de hoge wanden van de zalen, zodat het dessin en de soepelheid van de stof beter tot hun recht konden komen.¹⁵³ Andere producten werden in lange rijen tegen de wand, op de vloer of op tafels geordend, zodat de bezoekers ze van dichtbij en één voor één konden bestuderen. Ook werden er nu meer en meer vitrinekasten en -tafels gebruikt, waarin beschermd door het glas tegen stof en klimaatsinvloeden, nu ook hele kostbare of tere producten getoond konden worden.¹⁵⁴

Dat de uitstallingswijzen nu onmiskenbaar educatiever en musealer waren geworden, betekende nog niet dat de monumentale of symbolische didactiek geheel en al verdwenen was. Vaak werden de specimina van één fabrikant of industriële gemeenschap geordend in fraaie monumentale figuren, de zogenaamde *trofeeën*. Een praktijk die via de museale wereld en haar voorlopers - de rariteitenkabinetten -, terugverwees naar de gewoonten van de Romeinen en de Grieken. Bij de feestelijke inhuldiging van hun triomferende legers decoreerden zij de route door de stad en de

stoet met de meest waardevolle delen van de buit die men veroverd had als symbolen van hun overwinning. Deze negentiende-eeuwse trofeeën representeerden dan in dezelfde competitieve geest de overwinning van deze of gene fabrikant op zijn (buitenlandse) concurrenten.¹⁵⁵

Net als de uitstallingswijzen was de tentoonstellingsarchitectuur in de eerste exposities vooral een monumentaal symbool van een nieuw ontluikend burgerlijk zelfbewustzijn, van een nieuwe kapitalistische mentaliteit en een nieuwe nationale identiteit. Niet voor niets greep men, op zoek naar een representatieve architectuur voor de behuizing van de tentoonstelling, terug op de klassieke historische precedenten van zelfbewuste burgerlijke (republikeinse) staten. Een traditie die levend was gehouden in de utopische literatuur. Net als in deze traditie viel men terug op de architectuur van de Griekse en Romeinse republieken om een eigen monumentale burgerlijke bouwkunst te creëren, die nadrukkelijk verschilde van de architectuurtalen van het ancien régime.¹⁵⁶

Van 1798 tot en met 1806 bracht men de exposities onveranderlijk onder in een klassieke zuilengalerij van ongeveer vier meter diep rondom een open hof. Een type dat eigenlijk bijzonder ongeschikt was om specimina op een educatieve manier uit te stallen. Ze was slechts met de traditionele voorhangen af te sluiten zodat de specimina toch min of meer in de buitenlucht stonden en blootgesteld waren aan de desastreuze invloeden van wind, weer en direct zonlicht. Hierdoor was het niet alleen onmogelijk om delicate producten tentoon te stellen, maar zelfs om de meer weersbestendige goederen langere tijd in topconditie te houden. Mogelijk vormde de angst voor corrosie, schimmel en andere vormen van aantasting één van de redenen voor de korte openingsduur van slechts enkele dagen bij de eerste exposities. Verder hadden de bezoekers geen toegang tot de galerijen omdat deze geheel in beslag genomen werden door de hoog opgetaste specimina. Mogelijk gebeurde dit ook uit angst voor diefstal en beschadiging van de specimina door het publiek. Feit is dat de bezoekers hen op deze manier, staand in het hof, over meters afstand toch onmogelijk konden bestuderen. Iets dat nog eens bemoeilijkt werd doordat in de diepe galerijen de belichting van de achterste producten zo slecht was, dat de specimina in het schemerduister nauwelijks nog te onderscheiden waren. In één opzicht droeg de zuilengalerij echter al wel bij aan de educatieve uitstalling van de producten. De ruimtelijke geleiding van de galerij door de kolommen in traveeën maakte het mogelijk om vanaf het moment dat de specimina geïdentificeerd werden, iedere klasse één of meerdere van deze traveeën toe te delen. Zonder deze vertaling van de classificatie in een ruimtelijk geleed tableau zou de vergelijkende studie van de specimina voor de bezoekers een onmogelijkheid zijn. Vanaf 1801 werden de exposities geografisch naar departement geïdentificeerd; de bezoekers konden, geholpen door naambordjes boven ieder travee, aan het aantal traveeën dat een departement in beslag nam de industriële ontwikkelingsgraad van ieder departement en zijn plaats in de nationale rangorde aflezen. Ook de eigenaardigheid van de bedrijvigheid van de verschillende departementen kwam hierdoor duidelijker aan het licht.¹⁵⁷

Zo ongeschikt als deze opstelling was voor de studie van de 'connaisseurs', zo geschikt was ze als didactisch symbool voor de vorming van de nieuwe republikeinse burger. De typologie van zuilengalerij en hof waren dan ook niet ontleend aan de didactische wereld van de musea, de adellijke kunstverzamelingen of hun rariteitenkabinetten, maar aan de symbolische didactiek van de klassieke burgerlijke monumenten. In 1798 creëerde men, naar het voorbeeld van de Romeinse en Griekse steden, een complete agora. Het complex bestond uit een zuilengalerij rondom een hof met in het midden de 'tempel van de industrie'; hieraan grensde een circus met in het midden het 'altaar van het vaderland'. Door zo nadrukkelijk naar de klassieke voorbeelden te verwijzen dacht men de symbolische werking van de gebouwen, de uitstallingen en de specimina te versterken. Zo hoopte men te bereiken dat het grote publiek de producten, de uitstallingen en de gebouwen zou lezen als materiële manifestaties van de republikeinse ideologie: de tentoonstel-

ling als één groot symbolisch universum dat de toeschouwers vormt in de republikeinse waarden en normen. Het geheel symboliseerde de locus, waar vrije en gelijke burgers samenkwamen om broederlijk over gemeenschappelijke aangelegenheden te discussiëren en besluiten te nemen. Het altaar van het vaderland herinnerde hen op monumentale wijze aan het collectieve ideaal: het nieuwe vaderland van de Republiek. De zuilengalerij was een stoa, de plaats van reflectie en handel. De 'tempel van de industrie', die hier in het midden was opgetrokken en door de nationale jury gevuld met de prijswinnende specimina, herinnerde hen aan de kardinale waarde die de Republiek hechtte aan de arbeid. Niet voor niets had men dit monument van de deugd van de arbeidzaamheid recht tegenover het altaar van het vaderland geplaatst. Natuurlijk stond de wens om een blijvend monumentaal forum in witte classicistische stijl op te trekken op gespannen voet met het tijdelijke karakter van het evenement. Net als de overige feestarchitectuur voor de Revolutiefeesten waren het altijd tijdelijke decors: houten constructies, bespannen met doek, geheel wit geschilderd of gemarmerd om de illusie van een eeuwige representatieve steenarchitectuur op te houden.¹⁵⁸

In 1802, 1804 en 1806 maakte men eveneens gebruik van zulke zuilengalerijen rondom een hof. In 1806 werd echter al een gedeelte van de expositie binnen in de zalen van de École des Ponts et Chaussées gehuisvest, om vervolgens in 1819, 1823 en 1827 in haar geheel in de zalen van het Louvre tentoongesteld te worden. Een verandering die enerzijds voortkwam uit de wens om de specimina educatiever en musealer tentoon te stellen zodat de vakwereld er meer van zou kunnen leren, maar anderzijds ook impliceerde dat men zich van het grote publiek afwendde. Weliswaar maakte dit meer museale presentatievormen en uitstallingswijzen mogelijk - zoals de ruimtelijke distributie van de klassen in aparte zalen, het uitstellen van specimina over grotere oppervlakten zodat ze beter individueel te bestuderen waren en onder een betere belichting - van een verdere ontwikkeling van een eigen tentoonstellingsarchitectuur was nog geen sprake.¹⁵⁹

Hierin kwam pas verandering toen men in 1834 besloot dat de expositie niet langer slechts de vakwereld aanging maar net als bij de eerste exposities ook het grote publiek; de museale wereld van het Louvre vervulde men weer voor een apart tijdelijk tentoonstellingsgebouw. Om de expositie nu niet alleen voor de vakwereld maar ook voor het grote publiek toegankelijk te maken, ontstond nu eigenlijk voor het eerst een volwaardige didactische tentoonstellingsarchitectuur die anders dan de eerste zuilengalerijen het lekenpubliek niet alleen langs symbolisch representatieve weg trachtte op te voeden, maar het ook op een meer educatieve, museale manier behulpzaam was bij de studie en vergelijking van de specimina. In plaats van de zuilengalerij verkoos de architect Moreau nu een ander klassiek type dat echter reeds volop gebruikt werd in de museale wereld: het tempelpaviljoen. Omdat de locatie niet toestond dat zij in haar geheel bebouwd werd - het Place de la Concorde werd in vier gelijke stukken verdeeld door de belangrijkste verkeersverbindingen - werd het benodigde tentoonstellingsoppervlak verkregen door er vier bijna identieke tempelpaviljoens op te trekken. Een houten replica van de beroemde obelisk - de echte was nog onderweg uit Luxor - diende als monumentaal midden- of oriëntatiepunt dat deze compositie bijeenhield. Ieder paviljoen bestond uit een smalle tentoonstellingsgalerij rondom een open lichte hof en was geheel afgestemd op de praktische behoeften van het tentoongestelde. Om het publiek behulpzaam te zijn bij het vergelijkenderwijs bestuderen van de specimina had men telkens een aantal klassen, min of meer overeenkomstig de officiële classificatie, in één paviljoen bijeengebracht. Door vervolgens de constructie van de paviljoens aan de binnenzijde te plaatsen kon men binnen ieder van deze paviljoens de ruimte verder geleiden, en zo hierbinnen iedere klasse van soortgelijke producten ook een eigen nis geven. Aan de hand van deze ruimtelijke geleiding konden de bezoekers zo eenvoudig de verschillende klassen van elkaar onderscheiden en hierbinnen de specimina vergelijken. Dezelfde constructieve opzet kwam niet alleen de onderlinge vergelijkbaarheid van de specimina ten goede, maar ook hun individuele bestudeerbaarheid. Ze creëerde

min of meer vanzelf een ruimtelijke indeling van de galerij in vijf smalle zones met uitstallingsmogelijkheden langs de wanden, platte tafels in het midden en onderling gescheiden door twee gangpaden. Op deze manier kon het publiek de specimina altijd zo dicht benaderen dat het ze optimaal kon bekijken. Ook ontstonden zo vanzelf tentoonstellingsoppervlakten langs de wanden, die zich beter leenden voor verticale hoogopgaande uitstallingen en in het midden juist voor vlakke horizontale composities op tafels. Uitstallingswijzen - laag in het midden en hoog op tegen de zijwanden - die er bovendien toe bijdroegen dat de bezoekers te allen tijde de volle breedte van de galerij konden blijven overzien en zo altijd goed konden bepalen wat zij nader wilden bestuderen. Van de nissen kon men eenvoudig vitrinekasten maken voor het uitstellen van delicate producten door ze af te sluiten met glasplaten. Ook het verdelen van de klassen over vier paviljoens kwam de bestudeerbaarheid van de specimina ten goede. Nu kon men het paviljoen bestemd voor het exposeren van textielproducten hoger optrekken dan de overige drie, zodat er voldoende hoogte onstond om lappen stof zo te draperen dat dessin en plooibaarheid optimaal tot hun recht konden komen. Ditmaal creëerde de architect voor het eerst zo iets als een tentoonstellingsklimaat. Hadden de specimina in de zuilengalerijen blootgestaan aan de invloeden van zon, wind en vocht, nu waren zij daartegen niet alleen beschermd, maar waren lichttoetreding en ventilatie zelfs zo gereguleerd dat zij de optimale omstandigheden schiepen voor het bestuderen van de objecten. Zo had de architect gekozen voor hoog zijlicht om de specimina met indirect, neutraal en alzijdig licht uit te lichten en zo de vertekening van het object door slagschaduw en verkleuring door zonlicht te voorkomen. Ook werden de ruimten goed geventileerd, zodat de bezoekers van voldoende verse lucht werden voorzien om fris van geest te blijven en hun studie langer konden volhouden. Didactisch gezien vormde de bebouwing van de lighthoven de enige anomalie. Vermoedelijk als gevolg van een onverwacht grote toestroom van ingezonden specimina had de directie in een laat stadium besloten de meeste lighthoven gedeeltelijk om te bouwen tot expositiezalen. Weliswaar toonde het type hiermee een zekere flexibiliteit - die aangezien men nooit van tevoren wist hoe groot de departementale inzendingen zouden uitpakken altijd noodzakelijk was - tegelijkertijd kwam dit natuurlijk de verlichting van de aangrenzende tentoonstellingsgalerijen niet ten goede en verstoorde het de eenduidige ruimtelijke ordening van de classificatie over de galerijen. Het toegankelijk maken van de expositie voor het grote publiek betekende ook dat de organisatoren voor het eerst uitgebreid aandacht besteedden aan de veiligheid van specimina en bezoekers. Zo had men de paviljoens voorzien van gescheiden in- en uitgangen en gold er in de gangen een streng regime van éénrichtingverkeer, zodat er geen opstoppingen konden ontstaan door tegen elkaar in lopende bezoekers. Op de hoeken van de paviljoens waar de galerij omhoog waren vluchtdeuren aangebracht zodat de bezoekers in geval van brand de paviljoens onmiddellijk konden verlaten. Bij de toegangen tot het Place de la Concorde waren kleine kazernes geplaatst voor het 'corps de garde' die de expositie dag en nacht bewaakten tegen diefstal en plundering. In de paviljoens zelf had men telkens ruimten gereserveerd voor politie en brandweer die toezicht hielden op de expositie. Ook was hier een klein aantal ruimten waar de nationale jury en het uitvoerend comité hun werkzaamheden konden verrichten. Hoewel de tentoonstellingsarchitectuur nu educatiever en musealer was geworden, betekende dat nog niet dat zij haar symbolische, representatieve functie verloren had. Nog steeds moest deze de collecties een monumentaal decor verschaffen, passend bij het nationale belang dat de overheid hechtte aan de gelegenheid. Net als bij de eerste tentoonstellingsarchitectuur had de architect, op zoek naar een burgerlijke monumentaliteit, zich laten inspireren door de klassieke burgerculturen van de Romeinen en Grieken. Alleen had de architectuurtheorie inmiddels het ideaal van een wit 'zuiver' classicisme verruild had voor een polychroom classicisme. Op grond van nieuw archeologisch onderzoek naar de architectuur van de oudheid en zwaar beïnvloed door de contemporaine romantische kunststopvatting waarin kunst niet langer gold als het product van eeuwige onveranderlijke esthetische

regels maar als de belichaming van een specifieke cultuur en het lokale klimaat op een bepaald historisch moment, had men onderkend dat tempels, badhuizen, stoa en andere gebouwen niet wit waren geweest maar bont gekleurd en bovendien gedecoreerd met een heel iconografisch programma dat de bevolking onderrichtte over de functie van het gebouw en de kardinale waarden en normen van hun samenleving. De paviljoens waren dan ook niet langer wit maar zachtgeel, om het felle zonlicht te temperen, en boven de in- en uitgangen bracht men behalve inscripties met de namen van de klassen die het paviljoen huisvestte ook allegorische voorstellingen aan van de ambachten. Deze allegorieën fungeerden zo gelijktijdig als pictorale bewegwijzering én als stichtend eerbetoon aan de arbeid en inventiviteit van de mens. Daarbij leek de natuurlijke staat, waarin de naakte allegorieën hun ambachten verrichtten, geheel in de geest van Dupins industrialisme, de 'natuurlijkheid' van de arbeid voor de mens te moeten verbeelden. Ook de keuze van de tempeltypologie lijkt door een symbolisch didactische bedoeling ingegeven, getuige haar omschrijving door een tijdgenoot als 'dit ensemble werkelijk waardig om als tempel te dienen voor de cultus van de nuttige kunsten'.¹⁶⁰

Na 1834 bleef men dezelfde museale typologie gebruiken. Alleen besloot men het tentoonstellingsoppervlak niet langer te verdelen over losse paviljoens maar deze als het ware samen te smelten tot één gebouw, dat evenwel nog steeds was opgebouwd uit tentoonstellingsgaleries rondom één of meerdere lichthoven. Het tempelpaviljoen groeide uit tot een echt paleis, compleet met zijrisalieten en corps de logis. Het iconografische programma beperkte zich nu niet langer tot allegorische voorstellingen op de buitengevel, maar drong nu ook in het interieur door. Hier werden bijvoorbeeld, bij wijze van les in Frankrijks industriële geografie, op medaillons de namen en wapenen van de belangrijkste Franse industriesteden aangebracht.¹⁶¹ Doordat ook bij deze exposities de toevloed van ingezonden specimina steevast de verwachtingen van de organisatoren overtrof, werd ook nu telkens weer hun didactische effectiviteit aangetast. Telkens weer werden de lichthoven omgebouwd tot tentoonstellingszalen en werd de heldere ruimtelijke ordening van de classificatie over de galeries tenietgedaan. Beide kwamen natuurlijk de bestudeer- en vergelijkbaarheid van de specimina niet ten goede.¹⁶² In 1849 waren de producten zelfs zo chaotisch geordend, dat een zekere Potonié het lucratief achtte een 'plan' van het gebouw uit te geven waarop de tentoonstelling als op een geografische kaart was onderverdeeld met lengte- en breedtegraden in kleurbanen. Met behulp van deze kleuren, het coördinatenstelsel en een overzicht van de classificatie met de daarbij behorende coördinaten kon de bezoeker nu zijn weg vinden naar één van de klassen.¹⁶³ Een tweetal uitbreidingen van het programma van dezelfde expositie leidde ten slotte ook tot enkele significante innovaties in de tentoonstellingsarchitectuur. Het exposeren van levende have en van bederfelijke gewassen uit de land- en tuinbouw vergde van de organisatoren nieuwe oplossingen. Om de Parijse burgerij op een hygiënisch verantwoorde manier langs de levende have te kunnen voeren en de vaklui tegelijkertijd in staat te stellen de beesten nauwkeurig te kunnen bestuderen, ontwikkelde men een dubbel, gescheiden circulatiesysteem. Voor de burgerij bouwde men dwars door de stallen een enorme luchtbrug, waarvandaan zij een indrukwekkend uitzicht had op de honderden beesten zonder vies te worden of in katzwijn te vallen van de stank. Boeren en veehandelaren hadden bovendien nu de begane grond tot hun beschikking om de beesten rustig van dichtbij te bestuderen, zonder dat hen hierbij al dat volk voor de voeten liep. Zo ontstond voor het eerst een overzichtsgalerij, een ruimtelijk architectonisch instrument dat eerder tot de representatieve tentoonstellingsdidactiek gerekend moet worden dan tot de educatieve of museale. Immers, met het panoramische overzicht wilde men het publiek niet iets uitleggen maar het imponeren met de grootsheid en rijkdom van de expositie.¹⁶⁴ Om de bederfelijke gewassen van de land- en tuinbouw zo lang mogelijk in optimale conditie te houden, richtte men voor hen in het centrale lichthof een heuse tuin in. Een goed geventileerde, schaduwrijke en koele, maar ook enigszins bizarre tuin. De muren bestonden uit fruit, groenten en planten die op

schuin geplaatste planken tegen de wanden waren uitgesteld. Op de bodem was een grasmat aangelegd met in het midden een oplopend podium van fruit, groenten en planten, bekroond door een grote fontein die de gewassen vochtig en koel hield. Door in de tuin ook bankjes te plaatsen bood deze de bezoekers voor het eerst ook een mogelijkheid om te midden van de expositie even tot rust te komen.¹⁶⁵

Om de tentoonstelling tot een succes te maken was natuurlijk ook de keuze van haar locatie van groot belang. Deze moest zoveel ruimte bieden aan de tienduizenden specimina dat duizenden bezoekers hen toch tegelijkertijd konden bekijken en bovendien moest ze zo centraal gelegen zijn dat het mogelijk was om deze grote aantallen goederen en mensen snel aan- en af te voeren. Toch gold ook voor de locatie dat representatieve motieven haast nog belangrijker waren dan functionele. Door de expositie te midden van andere prestigieuze nationale instituten te plaatsen wilde de overheid haar patronage van de industrie benadrukken en de importantie en grandeur van expositie en industrie als zaken van nationaal belang beklemtonen. In 1798 hadden de representatieve overwegingen zelfs duidelijk geprevaleerd: de expositie werd ver buiten het toenmalige stadscentrum op het Champ de Mars gehouden, omdat zich daar het 'altaar van het vaderland' bevond waar jaarlijks het 'Fête de la Fondation de la République' gehouden werd.¹⁶⁶ Sindsdien werd de tentoonstelling altijd in het stadscentrum gehouden - in de Grote Hof van het Louvre (1801 en 1802), de Esplanade des Invalides (1806), binnen in de zalen van het Louvre (1819, '23, en '27), de Place de la Concorde (1834) en het 'grand carré de la fêtes publique' op het Champs Élysées (1834, '39, '44, en '49) - in het geografische en symbolische hart van de hoofdstad, in of te midden van nationale instituten als het nationale museum het Louvre, de volksvertegenwoordiging en de residentie van het staatshoofd.¹⁶⁷ Ook droeg de locatiekeuze natuurlijk direct bij aan de mate van openbaarheid van het evenement. Door de exposities tijdens de Restauratie binnen in het Louvre te houden, onttrok het regime haar aan de openbaarheid, en bestemde zij haar exclusief voor de scholing van de vakwereld en niet voor de opvoeding van het volk. Vice versa waren het niet zozeer praktische motieven die het bewind onder de Burgerkoning deden besluiten om de expositie in 1834 midden op het Place de la Concorde te plaatsen en in de jaren daarna op de Champs-Élysées, maar ook weer ideologische. Door haar in het hart van Parijs te plaatsen, op of nabij het snijpunt van de belangrijkste verkeerswegen, in het uitgaanscentrum van de burgerij, wilde men haar weer terugvoeren in het publieke domein, als een machtig propaganda-instrument en symbool van burgerlijk zelfbewustzijn.¹⁶⁸

De staatsceremoniën, werkbezoeken en feestelijkheden

Reeds de organisatoren van de revolutiefeesten realiseerden zich dat hun cultus niet alleen instructief moest zijn maar ook vermakelijk. Amusement was nodig om publiek te trekken en te boeien, zodat men het en passant zou kunnen beleren.¹⁶⁹ Niet voor niets waren de wedstrijd en tentoonstelling in 1798 eigenlijk ondergeschikt aan een heel programma van revolutionaire ceremoniën en feestelijkheden. Ook na 1800 werden expositie en wedstrijd stevast omlijst met een heel programma aan plechtigheden en vermaak. Net als voor de tentoonstellingsarchitectuur gold voor de ceremoniën, dat zij zowel op een meer symbolische representatieve manier haar toeschouwers opvoedde, als op een meer educatieve manier. In de toespraken en gezangen werden de ideologische thema's die aan de exposities ten grondslag lagen naar voren gehaald, terwijl de liturgie van de ceremoniën in ieder geval tijdelijk de museaal-educatieve dimensie van de tentoonstelling tenietdeed en haar in een symbolisch universum transformeerde. De rituelen, meegevoerde symbolen, hoofdrolspelers, parolen en gezangen maakten voor de duur van de plechtigheden de locatie, de behuizing en de collecties tot één groot symbolisch decor: een tempel, gevuld met fetisjen, waar hoge priesters een nieuwe cultus opvoerden.¹⁷¹ Bovenal waren de ceremoniën

onveranderlijk het moment waarop de staat haar patronage van de industrie - en meer indirect van de nationale economie of de welvaart van haar onderdanen - dramatisch tot uitdrukking bracht. De openingen van de exposities waren staatsopeningen, verricht door het staatshoofd en de verantwoordelijke ministers. Deze vereerden tentoonstelling en exposanten vervolgens met tal van werkbezoeken, en besloten de expositie ten slotte weer met de afsluiting en -prijsuitreikingsceremonie. De ideologische thematiek die hieraan ten grondslag lag was altijd de (hernieuwde) wederzijdse verbinding van staat, industrie en samenleving in een gemeenschappelijk ideaal van een toekomstige betere samenleving, gebaseerd op arbeid en inventiviteit, waarin welvaart en welzijn voor alle klassen zou toenemen en de sociale harmonie en internationale machtspositie van Frankrijk gegarandeerd zouden zijn of blijven. Traditioneel gebruikte de overheid de openingsplechtigheid en feesten die de expositie omlijstten om het grote publiek aan zich te committeren, terwijl de prijsuitreikingsceremonie en de werkbezoeken meer voor het binden van de nieuwe ondernemersklassen bedoeld waren.

Vanouds koos men voor de opening van de expositie dan ook een datum met een symbolische lading die haar op een of andere manier met het vaderland of de overheid verbond. Tijdens de Republiek opende men haar op oudjaarsdag, bij wijze van balans van wat de Republiek dat jaar bereikt had en als stichtend voorbeeld voor het komende jaar. Daarna, onder de Restauratie en de Burgerkoningen, opende men, verwijzend naar de praktijk van het vorstelijk en adellijk patronaat onder het absolutisme van het ancien régime, de exposities op de naamdag van de heilige waarnaar de koning vernoemd was. Een dag waarop traditioneel grote volksfeesten ter ere van de koning werden gegeven. Zo was de opening van de expositie al bij voorbaat een bij uitstek nationale gelegenheid die iedere burger raakte. De opening zelf begon steevast met een rijtocht van het staatshoofd tezamen met hoogwaardigheidsbekleders van de residentie naar het tentoonstellingspaleis. Aan het hoofd van de stoet ging het staatshoofd, begeleid door de verantwoordelijke ministers, feestelijk opgeluisterd met muziek en militairen in schitterende parade-uniformen, die en passant natuurlijk ook over de veiligheid van dit gezelschap waakten. Toegejuicht door duizenden onderdanen langs de route van de stoet arriveerde het staatshoofd bij het expositiepaleis. Nadat het staatshoofd en de verantwoordelijke minister het verzamelde volk hadden toegeproken, openden zij de tentoonstelling door haar als eersten te inspecteren.¹⁷²

Consul Napoleon zag als eerste de politieke waarde in van werkbezoeken aan de expositie. Het persoonlijke contact met het staatshoofd, diens interesse voor hun producten en prestaties, betekenden voor de ondernemers een aanzienlijke statusverhoging en leverden omgekeerd het regime de loyaliteit van de industriëlen op.¹⁷³ Burgerkoning Louis-Philippe, wiens bewind sterker dan ooit steunde op het commitment van de burgerlijke ondernemersklasse, maakte van het werkbezoek een routine. Wekelijks bracht hij een bezoek aan een bepaalde klasse van de expositie, liet zich door de ondernemers - die van tevoren speciaal waren uitgenodigd - voorlichten over de waarde van hun prestatie, hoorde hun wensen aangaande het industrie-, technologie-, of handelsbeleid van de regering aan, en kocht, bij wijze van concreet patronage, sommige van de beste, nieuwste of schoonste specimina aan. Niet voor niets had de Burgerkoning een speciale koninklijke ontvangst- en rustkamer in het expositiepaleis laten inrichten; hij woonde er zo ongeveer.¹⁷⁴

Vanouds vielen de afsluitings- en prijsuitreikingsceremonie samen en vormden zij de belangrijkste en meest ideologische plechtigheid. Zeker ten tijde van de Eerste en Tweede Republiek waren zij vervuld van revolutionair elan en boordevol ideologische symboliek en retoriek. Om de binding tussen overheid en vakwereld zoveel mogelijk kracht bij te zetten was deze plechtigheid, uitgezonderd die onder de Eerste Republiek, niet openbaar maar besloten voor de professionals. Tijdens de Eerste Republiek diende zij dan ook minder om de vakwereld aan zich te committeren dan om een volk van republikeinen te vormen, die volgens de kardinale deugden van de

Republiek leefden. De opsomming dat jaar van voorbeeldige Franse staatsburgers viel dan ook samen met het begin van het nieuwe republikeinse jaar: de rituele wedergeboorte van de Republiek. Symbolisch herbeleefde men er de gewelddadige verovering van de soevereiniteit door het Franse volk. Figuranten, uitgerust met leuzen zoals 'Het Franse volk overwinnaar van de 14e juli' of 'Het Franse volk overwinnaar van de 10e augustus', vernietigden het ancien régime door twee allegorieën die fanatisme en despotisme voorstelden in brand te steken. Een stoet met aan het hoofd de leiding van de Republiek symboliseerde de eenheid, die de Revolutie het Franse volk had gebracht, door figuranten in oude Gallische regionale klederdrachten, uitgerust met merktekens van de departementen, te verenigen onder het vaandel 'De Republiek heeft allen verenigd, het is niets anders dan één volk'. Dan volgde de explicatie van de republikeinse deugden in toespraken en gezangen zoals het 'Chant de premier Vendémiaire', besloten met het voorlezen van de namen van de 'burgers die, door heroïsche daden, door nuttige uitvindingen, of door succes in de schone kunsten, de waardering van het vaderland verdienen'. Ten slotte werd de inventiviteit van de industrie symbolisch voorgesteld als een machtig wapen, in staat om af te reken met de vijanden van de Republiek. In het midden van de hof voor de industrietentoonstelling was bijvoorbeeld een Brits oorlogsschip nagebouwd, dat nu met de meest moderne en geheime Franse technologie vernietigd werd. Een luchtballon of 'montgolfière', in 1783 uitgevonden door de gebroeders Montgolfier, gedecoreerd met republikeinse emblemen, maakte een eretocht door het circus, om uiteindelijk een soort chemische kogels af te vuren op het Britse schip, die het in vuur en vlam zetten.¹⁷⁵

Tijdens de Tweede Republiek was de plechtigheid weliswaar besloten voor de vakwereld, maar niet minder groots en luisterrijk opgezet. Het eerbetoon was nu overeenkomstig de uitbreidingen van het programma van tentoonstelling en wedstrijd niet alleen voorbehouden aan de industrie maar ook aan de landbouw. Vandaar dat naast de trofee voor de industrie, samengesteld uit de prijswinnende specimina, er ook een trofee gewijd werd aan de landbouw. Ook nu ontbraken de toespelingen op de arbeidersklassen niet: zo maakten acht arbeiders prominent deel uit van de officiële stoet van hoogwaardigheidsbekleders - zij droegen de kisten met gouden en zilveren medailles en symboliseerden zo dat ook hun arbeid ten grondslag lag aan de prijzen die hun bazen wonnen. De zaal waarin de prijzen werden uitgereikt, was uitgedost met de kleuren van de Republiek met daarop de leus 'Eer en Arbeid'; anders gezegd, onder de Republiek ontleende men zijn eer of aanzien alleen aan de arbeid die men verrichtte. Toch was dit grotendeels holle retoriek. Zo werden de belangrijkste uitvinders, wetenschappers en industriesteden geëerd met trofeeën en inscripties omdat zij met hun arbeid beslissend zouden hebben bijgedragen aan de vooruitgang van het vaderland, terwijl daarentegen nu juist iedere concrete verwijzing naar de arbeid, vaardigheid en inventiviteit van het Franse industrieproletariaat ontbrak. Ten hoogste was er sprake van een paternalistische betrokkenheid van het regime bij het lot van de arbeidersklassen. Niet voor niets ontbraken de arbeiders onder het publiek en richtte de 'Prince-président' Bonaparte zich in zijn toespraak nadrukkelijk via de aanwezige ondernemers tot hun arbeiders: 'verzeker uw arbeiders ervan dat wij hen goed gezind zijn ...'¹⁷⁶

Hoewel de prijsuitreikingsceremoniën bij de tussenliggende exposities een veel soberder karakter hadden, vormden de toespraak door en de prijsuitreiking uit handen van het staatshoofd zelf van de medailles aan de prijswinnende ondernemers steevast het hoogtepunt. Om zijn patronaat te onderstrepen werd bovendien vanaf de Restauratie aan de meest succesvolle onder hen een 'légion d'honneur' verleend.¹⁷⁷ Als ultiem teken van zijn waardering besloot het staatshoofd de prijsuitreikingsdag met een diner met de winnende ondernemers, de nationale jury, de ministers en andere hoogwaardigheidsbekleders. Zo trachtte de overheid als het ware een officierenkorps voor de 'armée industrielle' te vormen en aan zich te verplichten.¹⁷⁸

Zowel tijdens de tentoonstellingsduur als op de ceremoniële hoogtijdagen werd het geheel

ten slotte omlijst met een uitgebreid program van feestelijkheden. Zo werden er al in 1798 iedere avond concerten gegeven in de zuilengalerij van werken van eigentijdse Franse componisten.¹⁷⁹ Evenzo bracht de componist Berlioz, beïnvloed door het Saint-Simonisme, in 1844 in de grootste zaal van het tentoonstellingspaleis een monsterconcert, een ode aan de industrie, getiteld 'Grand Festival de l'Industrie', met een orkest van 550 instrumentalisten en een koor van 400 zangers, ten gehore van een 5000-koppig publiek.¹⁸⁰ In 1798, maar ook in 1801 en 1802, voorzag het program voor de prijsuitreikingdag behalve in de toespraken en prijsuitreiking door staatshoofd en minister in hardlooptwedstrijden, gladiatorengevechten, paarden- en wagenrennen, en liet men in 1798 zelfs het circus vollopen met water voor een heuse zeeslag tussen gallijen.¹⁸¹ Latere hoogtijdagen hadden weliswaar een minder spectaculair program, maar met name de openingsdagen - de naamdag van de koning - voorzagen in uitgebreide volksfeesten.¹⁸² Deze dagen werden zonder uitzondering sensationeel afgesloten met enorme lichtfeesten. Openbare gebouwen en het expositiepaleis werden bij die gelegenheid feestelijk verlicht door lantaarns in de ramen te plaatsen. In 1798 was op de Champs Élysées zelfs een enorme piramide van licht opgetrokken, terwijl er een enorm vuurwerk ontstoken werd. Al sinds mensenheugenis symboliseerden zulke lichtfeesten een nieuw begin; ten tijde van de Eerste Republiek de wedergeboorte van de Republiek en het republikeinse jaar, later de geboorte van de heilige waarnaar de koning vernoemd was.¹⁸³

2.2.4 Succes, afbraak en didactische erfenis van de exposities

Het succes van de industrie-exposities laat zich natuurlijk het beste afmeten aan de mate waarin men erin slaagde om de verschillende bedrijfstakken en departementen tot deelname aan de wedstrijd te bewegen, én vervolgens de vakwereld en het grote publiek naar de expositie te trekken.

Wat betreft de representatie van fabrikanten en departementen was het succes van de tentoonstelling natuurlijk recht evenredig aan de industriële ontwikkeling van Frankrijk. Zonder uitzondering weerspiegelde de expositie, zoals een statistiek betaamt, de zwaartepunten van de Franse economie. Zo werd ze in 1798 gedomineerd door de bedrijfstakken die gelieerd waren aan de productie van textiel, fijn-mechanische apparaten en chemische producten.¹⁸⁴

Nijverheidstakken, waarin de technologische vernieuwing het verst was doorgedrongen, deels al overgeschakeld van de ateliergewijze productie naar de manufactuur en waar incidenteel al een begin gemaakt was met de mechanisering van het productieproces (met name in de textielproductie met de introductie van het mechanische weefgetouw van Jaquard). De tentoonstelling van 1819 liet vervolgens zien dat deze innovaties zich ook over andere takken van de nijverheid verspreid hadden. Jury en tijdgenoten meenden dat de Franse industrie volwassen begon te worden. Fabrikanten stemden hun industrieproducten beter af op de smaak van het publiek en de heersende mode door een 'dessinateur' in te huren. Ook waren zij er meer op gespitst om de recentste technologische innovaties over te nemen of aan te passen. Bovendien schakelde men nu meer en meer over op wat men het Britse economische systeem noemde: manufactuursgewijze serieproductie van waren met een kleine winstmarge, in plaats van de ateliergewijze vervaardiging van luxe unica's waarvoor men dan ook grotere winstmarges moest berekenen. Meer en meer verruilde de Franse industrie haar middeleeuwse mercantiele mentaliteit voor een kapitalistische, een transformatie die men behalve aan het lager en hoger technisch onderwijs, of de 'Société d'Encouragement de l'Industrie National', in belangrijke mate toeschreef aan de periodieke nationale industrie-exposities.¹⁸⁵ Het zou echter nog tot 1834 duren voordat de Franse machinebouw zover ontwikkeld was, dat zij een min of meer gelijkwaardige positie op de expositie innam naast de producten van de textiel- en kunstnijverheidsindustrie.¹⁸⁶ Pas daarna zou de expositie overspoeld worden door producten die niet alleen manufactuursgewijs maar ook machinaal vervaardigd waren. Zo waren er op de expositie van 1839 opvallend veel meer stoommachines, ijzerwalzen en gereedschapsmachines vertegenwoordigd.¹⁸⁷ Tegelijkertijd betekende dit ook dat de expo-

sitie plotsklaps overstroomd werd met consumptieproducten, producten die tot dan toe succesvol van de tentoonstellingen geweerd waren. Bang dat de expositie van tempel en leerschool in een marktplaats zou veranderen, werden deze echter in 1844 alweer geweerd. Niet alleen werden er geen consumptiegoederen meer toegelaten tot de wedstrijd, ook werd het de exposanten verboden om reclame te maken voor hun producten. Behalve het specimen en een korte zakelijke toelichting in de catalogus, was het verboden om opzichtige reclameborden te plaatsen of eigen strooibiljetten, reclameprospectussen, of zelfs maar visitekaartjes aan het publiek uit te delen.¹⁸⁸

In hoeverre er nu werkelijk sprake was van een expositie die de nationale nijverheid representeerde hing natuurlijk ook af van de deelname van de departementen. Hoewel organisatorische problemen in 1798 de hoofdoorzaak vormden voor de oververtegenwoordiging van de Parijse industriëlen, waren zij ook in latere exposities buitengewoon sterk vertegenwoordigd. In 1839 bleek maar liefst tweederde van de exposanten afkomstig uit het departement Seine waartoe Parijs behoorde.¹⁸⁹ Tot op zekere hoogte weerspiegelde dit echter ook de economische realiteit: ook in industrieel opzicht vormde Parijs het stuwend hart van de natie. Dat neemt niet weg dat vanaf 1801 steeds meer departementen op de expositie vertegenwoordigd waren.¹⁹⁰ Toch zou het, met uitzondering van de tentoonstelling van 1819, nog tot in de veertiger jaren duren voordat zelfs de meest perifere en achtergebleven Franse departementen zover geïndustrialiseerd waren, dat zij allemaal een inzending naar de nationale exposities konden afvaardigen. Pas toen kon men werkelijk spreken van een echte 'nationale statistiek'.¹⁹¹

Met de bredere deelname van de Franse industrieën nam ook het aantal exposanten gestaag toe. Van 110 in 1798 naar ongeveer 1400 in 1806, om na een korte stagnatie tijdens de Restauratie op zo'n 1700, door te stijgen van bijna 2500 in 1834 tot plusminus 4500 in 1849. Gevolg hiervan was natuurlijk ook een toename van het aantal prijswinnaars van 30 in 1798 tot zo'n 3700 in 1849. Op het eerste gezicht lijkt de selectiviteit van de nationale jury dus gering. Immers, had men in 1798 slechts één op de vijf exposanten onderscheiden, nu daalde dit al snel tot ongeveer één op twee. Dit geeft echter een vertekenend beeld omdat zo eervolle vermeldingen, bronzen, zilveren, en gouden medailles op één hoop worden geveegd. Zo bezat de gouden medaille bijvoorbeeld wel degelijk de broodnodige onderscheidingskracht, zoals blijkt uit het feit dat in 1801 ongeveer één op de zes exposanten ermee gedecoreerd werd en dit in 1844 zelfs gedaald was tot één op iedere 32 exposanten. Echt selectief was de regering met het verstrekken van 'Légion d'honneurs' aan de meest innovatieve en belangrijkste Franse industriëlen. Bedroeg het aantal in 1819 toen ze voor het eerst werden uitgerekend slechts 24 (1:70), in 1849 was dit in absolute aantallen opgelopen tot vijftig maar verhoudingsgewijs gedaald naar 1:91.¹⁹²

Over de mate van succes om de vakwereld en het grote publiek naar de tentoonstelling te trekken kan eigenlijk alleen maar gespeculeerd worden, omdat men geen statistieken bijhield van het aantal bezoekers. Slechts uit terloopse opmerkingen van tijdgenoten kan het één en ander worden afgeleid. Zo merkte een journalist in 1844 op dat stad en tentoonstelling dankzij de aanleg van de nieuwe stoomspoorwegen voor het eerst overspoeld werden door bezoekers uit de provincie.¹⁹³ Hieruit kan men concluderen dat de tentoonstellingen tot dan toe vooral bezocht werden door Parijse vaklui en leken, én dat het totaal aantal bezoekers in 1844 vermoedelijk explosief toenam met de toestroom van nieuw publiek uit de provincie. Ook voor 1844 bestond het tentoonstellingspubliek evenwel niet louter uit studerende en flanerende Parijzenaars. Al in 1834 zouden volgens een andere commentator maar liefst 30.000 buitenlanders een bezoek aan de expositie hebben gebracht.¹⁹⁴ Voorzichtig kan men op basis van dit aantal veronderstellen dat het totaal aantal mensen dat deze expositie bezocht toch een veelvoud hiervan moet zijn geweest, waarschijnlijk in de orde van enkele honderdduizenden bezoekers. Een getal dat na 1844 met de introductie van de trein mogelijk is opgelopen tot zo'n half miljoen bezoekers. Hoewel de expositie gratis toegankelijk was lijkt het onwaarschijnlijk dat behalve de Parijse burgerij ook de arbeider

dersklasse reeds massaal deze industrie-exposities bezocht. Op gravures uit de geïllustreerde pers figuren eigenlijk alleen bezoekers, die naar hun kleding te oordelen, duidelijk tot de meer welgestelde burgerlijke klassen behoorden. Terwijl in dezelfde kranten in 1849 het novum van de arbeidersdelegaties werd geprezen.¹⁹⁵ In ieder geval werden er toen pas vanuit de departementen kleine groepjes arbeiders naar de expositie gestuurd, op kosten van de baas of de prefectuur.

De afbraak van de tentoonstelling werd vaak wekenlang vertraagd om de jury in staat te stellen haar werkzaamheden af te ronden (in deze gevallen vond de prijsuitreikingsceremonie ook pas weken na sluiting van de expositie plaats).¹⁹⁶ Uiteindelijk werden alle specimina oftewel in Parijs verkocht of terug verzonden naar de eigenaars in de departementen.¹⁹⁷ Het tentoonstellingspaleis werd afgebroken, de gehuurde materialen werden door de aannemers weer gebruikt in nieuwe bouwprojecten, zodat er ten slotte eigenlijk vrijwel niets meer herinnerde aan de expositie.

Toch zorgde de overheid er wel voor dat de exposities niet geheel vergeten werden. Immers, de didactische werking mocht niet ophouden bij de grenzen van het tentoonstellingspaleis of met het verdwijnen van de expositie. Het was van het grootste belang dat ook al diegenen die niet naar de expositie konden komen, van haar lessen zouden leren. Daarom liet de minister vanaf 1801 de prijswinnende specimina opnemen in de collectie van het Conservatoire des Arts et Métiers, opdat iedere professional die Parijs buiten de tentoonstelling bezocht deze belangrijkste innovaties alsnog zou kunnen bestuderen.¹⁹⁸ Bovendien liet hij er ook gravures van maken en stuurde deze aan de prefecten, met de opdracht ze te publiceren in de regionale pers om zo ook al diegenen die nooit in Parijs zouden komen te kunnen scholen.¹⁹⁹ Belangrijker voor de verspreiding van de 'lessen' van de tentoonstelling waren echter de publicaties die de overheid en particulieren eraan wijdden. Behalve de catalogus, die ook na afloop van de tentoonstelling nog prima diensten bewees als een soort 'gouden gids' van Frankrijks beste ondernemers, liet de minister ook een juryverslag verspreiden. Aanvankelijk was dit een sumier rapport van de bevindingen van de jury en de gronden voor haar beoordeling geschreven door één van de juryleden. Langzamerhand werden dit echter steeds meer volwaardige handboeken of surveys van de recentste industriële ontwikkelingen. Ze werden geïllustreerd met gravures, per bedrijfstak ingeleid met de historische ontwikkeling van het vakgebied, de economische en sociale relevantie van de bedrijfstak, en bovendien vanaf 1839 niet langer geschreven door één man maar door een team van specialisten.²⁰⁰ In sommige gevallen werden ook de bevindingen van de departementale jury bij wijze van regionaal survey van de industriële ontwikkelingen gepubliceerd.²⁰¹ Deze rapporten van de nationale en departementale jury's werden niet alleen verspreid onder de prijswinnaars en technische onderwijsinstellingen, maar ook onder alle instituten die betrokken waren bij de beleidsvorming op het gebied van technologie, industrie en handel.²⁰² Een ander belangrijk medium voor de verspreiding van de lessen van de expositie vormden de staatscourant en de nationale en regionale kranten die op bevel van minister of prefect niet alleen de namen publiceerden van de fabrikanten die de departementale voorronden of de nationale wedstrijd gewonnen hadden, maar ook de innovaties uitlegden, de ceremoniën beschreven en de ideologische boodschappen nader toelichtten.²⁰³ Niet alleen de Franse overheid maar ook de vakpers, de populaire geïllustreerde pers en specialisten op één of ander vakgebied grepen de exposities aan om naslagwerken over de Franse industrialisatie te laten verschijnen. De tentoonstelling van 1819 leidde zelfs tot het ontstaan van het eerste Franse vaktijdschrift voor industriëlen: de 'Annales de l'industrie nationale et étrangère, ou Mercure technologique: recueil de mémoires sur les arts et métiers'.²⁰⁴ Evenzo grepen in de jaren dertig (ex-)Saint-Simonisten zoals Edouard Chardon de exposities aan om in de door hen opgerichte populaire kranten en tijdschriften het grote publiek vertrouwd te maken met de nieuwste technologieën en product-innovaties en zo en passant ideeën uit de Saint-Simonistische heilsleer onder het volk te verspreiden.²⁰⁵ Zo zag Chardons 'Illustration' - de eerste

geïllustreerde Franse krant -, nog in 1849 voor zichzelf een wezenlijke volksdidactische taak weggelegd, die de tentoonstellingen niet konden vervullen: zij maakten de erin besloten specialis-tische kennis toegankelijk voor het grote publiek én expliciteerden hen niet alleen het econo-misch nut van de innovaties maar ook de sociale gevolgen voor het dagelijkse leven van alle klassen. Zij populariseerden de exposities en daarmee de industrie.²⁰⁶

2.3 Van nationale naar internationale industrietoonstellingen

2.3.1 Aanzetten tot internationalisering

Het idee om in 1851 een internationale industrietoonstelling te organiseren kwam niet uit de lucht vallen. Al decennia eerder waren andere Europese landen het nut van industrietoonstel-lingen gaan inzien en begonnen naar Frans voorbeeld eigen periodieke exposities van hun natio-nale industrie te organiseren. Soms kon men daarbij terugrijpen op tentoonstellingsprecedenten uit de Napoleontische tijd, toen de Fransen ter versterking van de continentale blokkade van Engeland trachtten één Europese economie tot stand te brengen door onder meer ook in de onder-worpen landen industrie-exposities te organiseren en zelfs inzendingen hiervandaan naar hun nationale industrietoonstelling in Parijs af te vaardigen (in deze beperkte zin waren dit dan ook de eerste 'internationale' industrietoonstellingen).²⁰⁷ Ook was het al zo'n tien jaar gebruike-lijk dat regeringen officiële rapporteurs stuurden naar buitenlandse industrietoonstellingen en hun verslagen op grote schaal publiceerden met de bedoeling om de eigen nationale industrie en handel, en en passant de regering zelf, voor te lichten over de 'state of the art' in het desbetreffen-de land.²⁰⁸ Men hoopte dat belangrijke innovaties ook door de nationale industrie werden overge-nomen, de handel nieuwe markten ontdekte en de regering een adequaat industriebeleid zou for-muleren om de nationale industrie te beschermen tegenover de buitenlandse concurrentie.²⁰⁹ Toch zou het tot 1849 duren voordat de organisatoren van de Franse expositie van dat jaar serieus de wensbaarheid en haalbaarheid van een internationale industrie-expositie onderzochten.²¹⁰ Vermoedelijk op voorstel van de voorstanders van de vrijhandel in de jury - waaronder veel oud Saint-Simonisten die gedreven door hun ideaal van de 'association universelle' hartstochtelijke voorstanders waren van de vrijhandel - overwoog men aanvankelijk werkelijk een universele expositie te houden.²¹¹ Maar al snel besloot de verantwoordelijke minister Buffet dit idee te ver-ruilen voor een oud voorstel, dat eigenlijk na iedere regimewisseling opdook: al in 1819 en ook in 1834 opperde men het plan om in iedere klasse of bedrijfstak naast de Franse specimina één superieur exemplaar van de Britse industrie te plaatsen.²¹² Officieel gebeurde dit omdat er in het reeds opgetrokken tentoonstellingspaleis te weinig ruimte zou zijn om ook de inzendingen van tienduizenden buitenlandse exposanten te huisvesten.²¹³ In werkelijkheid was de minister natuur-lijk ook helemaal niet geïnteresseerd in een internationale expositie waar de Franse industrieën direct zouden moeten concurreren met hun buitenlandse collega's. Hij wist heel goed dat de Franse industrieën deze competitie, met name ten opzichte van de Britse concurrentie, op een groot aantal terreinen zeker zouden verliezen, en dat de expositie zo de marktpositie van het Franse bedrijfsleven niet zou verbeteren maar juist verzwakken. De Britse specimina dienden in zijn voorstel dan ook niet om de Franse markt voor hen te ontsluiten - zoals in een vrijhandelsex-positie beoogd zou zijn -, maar als een standaard (het specimen zou niet een fabrikant vertegen-woordiger maar de 'state of arts') om de Franse industrieën te stimuleren om zich aan deze te meten of te overtreffen, en zodoende juist haar marktpositie te versterken, bijgevolg meer werk-gelegenheid te creëren voor het Franse proletariaat - waarvan de vele werkelozen een belangrijke motor achter de revolutie van 1848 hadden gevormd - en daarmee niet alleen de welvaart maar ook de stabiliteit van Frankrijk te verbeteren.²¹⁴ Net als in 1819 en 1834 lukte het de minister echter niet om dit voorstel gerealiseerd te krijgen.²¹⁵ In de overtuiging dat zelfs een dergelijk

beperkt internationaal vergelijk alleen maar zou leiden tot een groter aandeel van de Britse industrie op de eigen Franse markt was ondernemend Frankrijk er mordicus tegen.²¹⁶

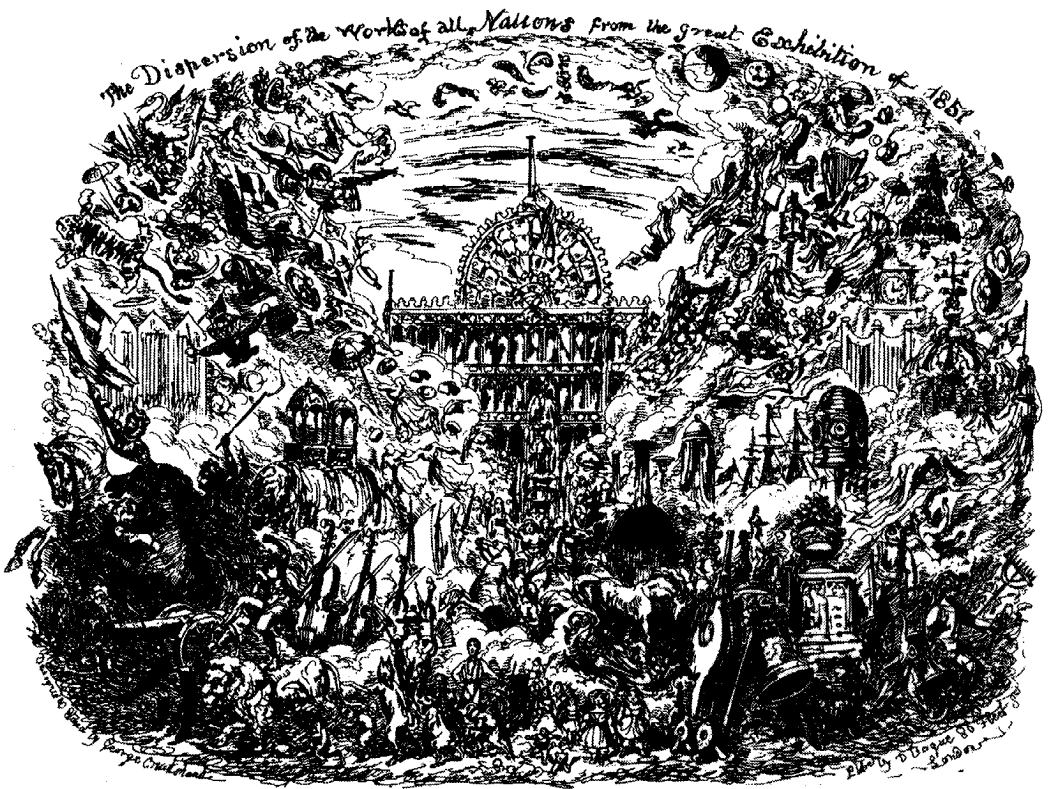
Precies deze vermeende superioriteit van de Britse industrie, de mogelijkheid om met een internationale expositie wereldwijd nieuwe markten te ontsluiten voor deze superieure Britse fabrikaten en zo de nationale tariefmuren die de vrijhandel frustreerden obsolete te maken, spraken de Britse delegatie, die de expositie van 1849 was komen bestuderen ter voorbereiding van de eerste Britse industrie-expositie op nationale schaal, natuurlijk zeer aan. Dankbaar namen zij nu van de Fransen niet alleen de organisatie-ervaring en het drieledige didactische concept van de industrietentoonstelling over, maar ook het idee om hun geplande nationale expositie te verruimen tot een internationale industrietentoonstelling. Zodoende een achterstand - de belangrijkste industrielanden op het continent hadden al decennia daarvoor hun eerste nationale industrietentoonstelling gehouden - omzettend in een voorsprong.

2.3.2 *Kritiek als bron van innovatie*

Behalve met de precedenten, kennis en ervaring uit de Franse tentoonstellingstraditie en de plannen voor de verruiming van het concept tot een internationale expositie deed de Britse studiedelegatie ook haar voordeel met de kritiek die de Franse expositie van 1849 in de nationale pers ontmoette. Een aantal andere, minder in het oog lopende doch minstens zo significante innovaties die zij zou doorvoeren in haar eigen expositie werden juist geïnspireerd door deze kritiek.

Zo twijfelden critici aan de autoriteit van de jury, die onvoldoende deskundigheid in huis zou hebben om de producten werkelijk op hun waarden te kunnen beoordelen, en stelde men voor in het vervolg zogenaamde 'gedelegeerden' aan de jury toe te voegen die hen vanuit hun specialisme zouden kunnen adviseren.²¹⁷ Anderen verbaasden zich over de eenzijdige aandacht van de jury - ondanks de massale vertegenwoordiging van economen hierin - voor de technologische kwaliteiten van de producten, compleet voorbijgaand aan de sociale gevolgen en de waarden van deze innovaties voor de samenleving en het industrieproletariaat. Men zou in het vervolg de wedstrijd niet alleen moeten gebruiken om een materiële statistiek maar ook om een 'enquête morale et philosophique' op te maken, zodat zij fabrikanten, bestuurders, en wetgevers niet alleen handvaten voor een economisch beleid zouden aanreiken maar ook voor een sociale politiek.²¹⁸ Ook de tentoonstelling zelf werd bekritiseerd vanwege het ontbreken van deze sociale dimensie. Zo verweet een criticus haar wel de ondernemersgeest van de fabrikanten en de inventiviteit van de uitvinders, ingenieurs en wetenschappers te eren, maar niet de vaardigheid van de arbeiders die de producten maakten. Hij stelde dan ook voor voortaan ook de naam van de maker op het label bij het product te vermelden. Een dergelijk eerbetoon aan de 'obscurs soldats de l'armée industrielle' zou het sociale aanzien van het industrieproletariaat goed doen en de maatschappelijke harmonie ten goede komen.²¹⁹ Anderen stelden voor de kwaliteiten van de objecten en processen meer toegankelijk te maken door het 'enseignement de visu' met objecten te vervangen door live explicaties van producten maar vooral ook door live demonstraties van complete productieprocessen en vaardigheden.²²⁰ Toch waren het vooral de onbegrijpelijke classificatie van de producten naar grondstofgebruik of wetenschapsterrein, de torenhoge opeenstapeling van specimina, de chaotische ruimtelijke ordening van de klassen in het gebouw en de 'valse' representativiteit van het tentoonstellingspaleis die kritiek opriepen. Zo maakte de tentoonstelling het enerzijds onmogelijk om te begrijpen waarom bepaalde producten zinvol met elkaar vergeleken konden worden, kon men de klassen ruimtelijk niet van elkaar onderscheiden en kon men de individuele specimina onmogelijk van dichtbij en van alle zijden bestuderen. Anderzijds miste het gebouw de flexibiliteit om onverwachte fluctuaties in de toestroom van inzendingen te kunnen opvangen, kon men nergens een overzicht krijgen van het geheel - de classificatie - en de onderdelen - de klassen -, noch geïmponeerd raken door de rijkdom die deze collectie vertegenwoordigde, konden deze

nationale schatten bijgevolg ook geen monumentaal symbolisch decor vormen voor de openings- en prijsuitreikingsceremoniën en voedde bovendien de 'valse' monumentaliteit van een steenarchitectuur - in werkelijkheid uit hout, linnen, verf en papier-maché - het wantrouwen in de waarachtigheid van de prestaties die erin tentoongesteld stonden.²²¹



'A little rain fell, just as we started, but before we neared the Crystal Palace, the sun shone and gleamed upon the gigantic edifice, upon which the flags of every nation were flying (...) The glimpse, through the iron gates of the transept, the waving palms and flowers, the myriads of people filling the galleries and seats around, together with the flourish of trumpets as we entered the building, gave a sensation I shall never forget, and I felt much moved (...) the sight as we came into the middle where the steps and a chair (...) were placed, with the beautiful crystal fountain just in front of it, was magical - so vast, so glorious, so touching. One felt (...) with devotion (...) the tremendous cheers, the joy expressed in every face, the immensity of the building, the mixture of palms, flowers, trees, statues, fountains, the organ (...), and my beloved husband, the author of this 'peace festival', which united Industry of all nations of the earth - all this was moving indeed, and it was a day to live for ever.'

(Queen Victoria's Personal Diary, 1 may 1851)

3. De 'Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations' (1849-1851-1852)

De eerste internationale industrietentoonstelling

3.1 Een Angelsaksische draai aan een Frans concept

Hoewel de Britse plannen voor de eerste internationale industrietentoonstelling in 1851 onmiskenbaar zwaar leunden op het Franse precedent, betekende zij desalniettemin in tal van opzichten een reusachtige conceptuele vernieuwing. Gedreven door de ambitie haar van een nationaal tot een wereldomvattend evenement te maken, haalden de initiatiefnemers zich een kolossale organisatie-, communicatie-, en bestuursproblematiek op de hals zonder precedent. Daarbij dwong de Britse bestuurscultuur de initiatiefnemers het etatistische organisatiemodel te verruilen voor een meer op de Angelsaksische praktijk toegesneden model waarin de organisatie bij private partijen uit de hogere burgerij lag, en de overheid ten hoogste een ondersteunende rol vervulde. De schaalvergroting en de Britse sociaal-economische omstandigheden zorgden ook voor een tweetal nieuwe doelstellingen op de ideologische agenda van de industrietentoonstellingen. De expositie zou de mondiale voorsprong van de Engelse industrie moeten bestendigen door vrijhandel en een open wereldmarkt voor Britse industrieproducten te propageren. Deze voorsprong had de Britse industrie wel bereikt ten koste van een snel groeiend en verpauperend stedelijk industrieproletariaat; de tentoonstelling zou dan ook tevens dienen om dit stedelijke industrieproletariaat te verzoenen met industrialisatie en globalisering. Uit een mengeling van kritiek op de geringe didactische effectiviteit van de Franse exposities, en de wens de laagopgeleide arbeidersmassa te kunnen bereiken, populariseerden de organisatoren ook de presentatiewijzen en de tentoonstellingsarchitectuur. Duidelijk is dat de initiatiefnemers zodoende ook op een fundamenteel breder tentoonstellingspubliek mikten dan hun Franse voorgangers. Zo onderging het concept industrietentoonstellingen niet alleen een enorme schaalvergroting, maar werd er ook een proces van popularisering in gang gezet dat zich eigenlijk tot op de dag van vandaag voortzet.

3.1.1 Mondiaal organiseren in een niet-etatistische samenleving

Het succes van de Franse industrietentoonstellingen als stimulans van de nationale nijverheid mag op het continent steeds meer overheden tot navolging bewogen hebben, in Engeland bleef de regering er onverkort sceptisch tegenover staan.¹ Pas toen uit Parijs het idee overwaarde om in plaats van een nationale 's werelds eerste internationale industrietentoonstelling te organiseren, niet in Frankrijk maar in Engeland, raakte zij geïnteresseerd.² Zelfs toen nam de Britse regering niet zelf de organisatie van dit evenement ter hand maar besteedde dit project uit aan een koninklijke onderzoekscommissie. Op 3 Januari 1850 benoemde koningin Victoria de 'Royal Commission' voor 'the Promotion of the Works of Industry of All Nations', te houden in het jaar 1851 in Londen.³ Vanuit een totaal andere bestuurlijke cultuur en een liberale staatsideologie koos men zo in Engeland niet voor een door het bestaande staatsapparaat georganiseerde expositie, maar voor het opzetten van een nieuwe semi-particuliere organisatiestructuur, die nog van de grond af moest worden opgebouwd, en waarbinnen de competentie-verdeling en hiërarchie zich nog moesten uitkristalliseren.⁴ In plaats van de verantwoordelijke ministers en hun ambtenaren diende zich nu een bont gezelschap van burgers aan, die een rijk panorama aan - soms tegenstrijdige - belangen vertegenwoordigden, met weinig relevante ervaring, en niet geleid door een coherent beeld van de problematiek waarvoor ze stonden. Zij dienden in slechts zestien maanden

tijd een tentoonstelling op te zetten waaraan duizenden fabrikanten van over de hele wereld zouden deelnemen, en die mogelijk meer dan een miljoen bezoekers zou trekken (het werden er zes!).

Wat ontstond was een centrale Londense organisatie, bestaande uit een onderzoekscommissie en een coördinerend lichaam (het 'Uitvoerend Comité'), die beschikte over een decentraal netwerk van lokale comités in Engeland, met een internationale evenknie van nationale comités die de rest van de wereld omvatten, en gecompleteerd door een kleine groep ondernemers. De Koninklijke Commissie was verantwoordelijk voor het formuleren van de plannen en doelstellingen, en ook voor het toezicht op de correcte uitvoering ervan. Om dit effectief te kunnen doen stelde zij voor ieder deelprobleem een 'sub-committee' in (met naast een aantal eigen leden ook nog specialisten), dat zich moest buigen over respectievelijk de financiering, een geschikte locatie, een onderkomen, en het programma voor het evenement.⁵ Later werden er naar gelang zich onvoorziene problemen aandienden meer sub-comités in het leven geroepen.⁶ Het uitvoerend comité, belast met de dagelijkse coördinatie en uitvoering van de door deze sub-comités geformuleerde en door de Koninklijke Commissie gesanctioneerde beleidsplannen⁷, was hiervoor sterk afhankelijk van de medewerking van de lokale en nationale comités. De lokale comités vulden in Engeland min of meer dezelfde functies als de Franse departementale comités voor hen gedaan hadden: ze dienden als communicatiekanaal tussen de centrale organisatoren en de plaatselijke (industrie)gemeenschappen in Engeland, ze werven potentiële exposanten onder de lokale fabrikanten aan, en vaardigden vervolgens hieruit de meest toonaangevende af naar Londen.⁸ De nationale comités buiten Engeland waren een vanzelfsprekende uitbreiding van dit communicatie-netwerk nu de expositie internationaal zou worden en vulden vergelijkbare taken, zij het dan op nationale schaal. De organisatoren konden voor het ontwerp van het gebouw, de inrichting van de lokale en nationale inzendingen, het opstellen van de catalogus en de realisatie van de noodzakelijke publieksvoorzieningen - zoals restauraties en sanitaire - natuurlijk niet langer een beroep doen op ambtenaren of aan ministeries gelieeerde ondernemers. Stuk voor stuk zouden zij nu via een openbare aanbesteding worden vergeven aan de ondernemer met de beste ideeën, het laagste aanbestedingsbedrag, of met het hoogste bod voor een monopolie.⁹

Hoofdoorzaak voor deze afwijkende organisatievorm was dat de Engelse samenleving van oudsher gedomineerd werd door heel andere opvattingen over staatsinrichting, -huishoudkunde en -bemoeienis dan de Franse. De macht van de Britse monarchie was met de Glorious Revolution van 1688 al vergaand ingeperkt, zodat het centrale gezag in Engeland nooit die proporties had kunnen aannemen als in het absolutistische Frankrijk.¹⁰ Tegenover het Franse 'etatisme' bestond in Engeland al eeuwen een traditie van openbaar bestuur waarvan 'local government' het hart vormde. Zodoende fungeerde er in Engeland omstreeks 1850 op het terrein van industrie, landbouw en toegepaste wetenschappen nog nauwelijks een centraal gevoerd overheidsbeleid, noch een bijbehorend overheidsapparaat. Engeland kende domweg nog geen echt Ministerie van Handel en Industrie dat de expositie had kunnen organiseren.¹¹ Niet dat in Engeland ieder initiatief op deze terreinen ontbrak. Bij gebrek aan staatsbemoeienis ijverden vooraanstaande burgers al lange tijd, soms landelijk maar meestal lokaal, in verenigingen of losse bewegingen voor de stimulering van de nationale industrie met zelf georganiseerde educatieve projecten en pleidooien voor wetswijzigingen (door tijdgenoten aangeduid als 'Industrial Movement').¹² Deze bewegingen werden gedreven door dezelfde liberale bestuursopvattingen die aan het principe van 'local government' ten grondslag lagen; het algemeen of nationaal belang dat de burgers aan een bepaalde kwestie hechten vertaalt zich in een evenredig grote bereidheid onder de burgerij om er iets aan te doen, zodat zij zonder een beroep op de overheid te hoeven doen in staat zijn om deze zelf op te lossen. In economisch opzicht leidden dezelfde liberale ideeën tot de overtuiging dat de

werkzaamheden die hieruit voortvloeiden het best en goedkoopst konden worden gerealiseerd door hen niet aan de overheid maar aan de marktpartijen en -mechanismen over te laten.¹³

Uit een combinatie van ideologische en praktische omstandigheden zou de expositie, als educatief project van nationaal belang, dus als het ware van zelf van de grond moeten komen door de burgerij in voldoende mate te mobiliseren. Dat is ook de rede waarom de lokale comités, anders dan hun Franse evenknieën, niet alleen exposanten moesten afvaardigen, maar onder de plaatselijke burgerij ook financiële fondsen dienden te werven, en deze tot een massaal bezoek aan de expositie na de opening moesten bewegen.¹⁴ Vanuit dit perspectief was de Koninklijke Commissie dan bedoeld als een tijdelijke koepel van vooraanstaande burgers en burgerverenigingen afkomstig uit de industriebeweging, die gezamenlijk vormgaven aan de wensen van de basis (de lokale comités).¹⁵ Allemaal ideologische wensdromen waar in werkelijkheid niet veel van terecht kwam.

In de praktijk kon noch wilde de Britse regering zich afzijdig houden van de organisatie. Voor het vinden van een geschikte locatie, de uitnodiging van buitenlandse regeringen tot deelname en zelfs voor de organisatie van de lokale comités was haar medewerking en die van het overheidsapparaat onontbeerlijk.¹⁶ Bovendien wilden sommige politici de impetus van de expositie wel gebruiken om een actiever overheidsbeleid op het terrein van handel en nijverheid vorm te geven: een kentering in het denken over staatsinrichting en huishoudkunde die op bescheiden schaal na de Reform Act van 1832 uit economische motieven in gang was gezet. Binnenlandse Zaken was zich gaan bemoeien met de binnenlandse handel, en het 'Board of Trade' binnen het ministerie van Buitenlandse Zaken trachtte de buitenlandse handel te stimuleren. Concreet leidde dit tot een eerste overheidsbemoeienis op het terrein van het nijverheidsonderwijs: de 'Schools of Design'. Een poging van het 'Board of Trade' om af te komen van het traditionele stigma dat de producten van de Britse industrie minder smaakvol waren dan die van haar continentale concurrenten. Een grote expositie kon helpen vanuit de overheid een breder industriebeleid op de rails te zetten.¹⁷

Met de Koninklijke Commissie loste de Britse regering dit dilemma van officieel geen maar feitelijk toch ook weer wel overheidsbemoeienis elegant op. De regering had dit middel al eerder ingezet om uitbreiding van overheidsbemoeienis te legitimeren; door zich te laten adviseren vanuit een onderzoekscommissie, bestaande uit politici uit alle partijen en deskundigen onder de patronage van het staatshoofd.¹⁸ Zo konden naast de burgerlijke en economische notabelen uit de industriebeweging dan ook de Britse regering en de politieke elite onder de patronage van prins Albert - de echtgenoot van de Britse vorstin Victoria - participeren in de Commissie.¹⁹ Net als in de jaren na de Reform Act bood het de machtselites - de regering, de Tories en Whigs en in mindere mate het koninklijk huis - de gelegenheid om via een grote expositie de publieke opinie rijp te maken voor enige uitbreiding van de staatsbemoeienis. De patronage van het koninklijk huis diende in dit opzicht dan ook vooral om deze politieke doelstelling te verhullen door het boven de partijen staand karakter en (inter)nationale belang van het evenement te onderstrepen. Dat zou niet alleen de bereidheid van de Britse burgers om lokale comités te stichten of geld te schenken kunnen bevorderen, maar bovendien zou het afzeggingen door buitenlandse regeringen kunnen voorkomen. In de praktijk waren het noch de Britse burgers die via de lokale organisaties de doelstellingen van de expositie bepaalden, noch, via het lidmaatschap, de burgerlijke elites en verenigingen uit de industriebeweging. In de planfase, tijdens welke de Commissie de uitgangsplannen formuleerde, dicteerden de Britse regering en het 'Board of Trade' de doelstellingen van de expositie.²⁰

Toch slaagden de politici er niet in om ideologie, programma en bouwplannen van de eerste wereldtentoonstelling helemaal naar hun hand te zetten. Gebeurtenissen die voorafgingen aan de

instelling van de Koninklijke Commissie door de Britse regering, verhinderden dat.²¹ Vóór die tijd was het project een initiatief geweest van een comité uit de 'Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce' (RSA); daarin gaf een groepje mensen rondom het tijdschrift 'Summerly's Art Manufactures' onder leiding van een zekere Henry Cole de toon aan. Zij schetsten de eerste contouren van het evenement, waarop de regering vervolgens voortbouwde. Even leek Cole's greep op het project zelfs totaal toen de regering, weifelend over haar betrokkenheid, dit RSA-comité belastte met de inrichting van het landelijke netwerk van lokale comités en de formulering van gedetailleerdere plannen om de maatschappelijke steun en levensvatbaarheid van het project te bewijzen. Cole's inzet en oordeelsvermogen werden gewaardeerd getuige de frequente consultaties in deze fase door prins Albert en regeringsleden, hij werd zelfs belast met de samenstelling van de Commissie.²² Cole's inspanningen leken bekroond te worden toen tegelijkertijd met de benoeming van de Commissie hijzelf en de rest van het RSA-comité als haar 'Uitvoerend Comité' aangesteld werden.²³ Maar de eerste daad van de Commissie na de oprichting was het min of meer op non-actief stellen van dit Uitvoerend Comité²⁴, het terugdraaien van diens plannen, een nieuwe voorzitter aanstellen, en de resterende werkzaamheden laten uitvoeren door een andere nieuw aangestelde commissaris, de bekende statisticus en natuurwetenschapper Lyon Playfair (1818-1898).²⁵ In zekere zin was dit onvermijdelijk. Immers, om de sub-comités van de Commissie en de regering in staat te stellen hun eigen plan te trekken was het nodig dat het Uitvoerend Comité en vooral Cole (die de expositie als zijn eigen project was gaan zien) gedwongen werden er afstand van te nemen. Het Uitvoerend Comité zelf gaf door onderling te ruziën over posities en salarissen²⁶ en het project deels uit handen te geven aan twee speculanten²⁷, echter ook alle aanleiding tot deze ruwe ingreep. De prins en de Commissie wantrouwden het uitvoerende comité hierna zelfs zo dat zij het niet toeliet tot hun vergaderingen.²⁸ Voorlopig moest het Uitvoerend Comité zich maar bezig houden met secretariaatswerk, en andere nederige klussen.²⁹ De invloed van het Uitvoerend Comité nam echter weer toe toen de plannen, opgesteld door de sub-comités van de Commissie, concrete uitvoering moesten krijgen. Naarmate duidelijker werd dat de plannen van de sub-comités in de praktijk niet te realiseren waren, de tijd begon te dringen, én de maatregelen die het Uitvoerend Comité ad hoc nam wél effectief waren, slaagde de groep rond Cole er uiteindelijk in om toch hun stempel te drukken op de definitieve gedaante van de expositie. Zo veroverden Cole c.s. bij de Koninklijk Commissie hun prestige terug.³⁰

Al bij al was het eigenlijk al een godswonder dat een organisatie van onervaren heren, zonder duidelijke hiërarchische verhoudingen, heldere taakverdeling en taakopvatting, haar problemen ad hoc oplossend, er in slechts zestien maanden tijd in slaagde om een expositie voort te brengen. Máár een echt mirakel was dat dit product van pragmatisme, toeval en geluk ook de meest succesvolle en tot de verbeelding sprekende expositie werd die ooit gehouden is.³¹

3.1.2 Zes motieven: van economie-stimulering tot maatschappelijke hervorming en verzoening
 Zo slaagden uiteindelijk Cole en geestverwanten er toch in hun stempel op de inrichting en vormgeving van de tentoonstelling te drukken en wist Playfair de vormgeving van de wedstrijd - zowel de nationale voorrondes als de internationale wedkamp - te bepalen.³² De achterliggende ideologie van het evenement bleef evenwel toch vooral een optelsom van agenda's van een groot aantal fracties uit de industriebeweging en van de Britse politieke elite, en niet het dictaat van één machtige figuur of partij.

Om te beginnen de agenda van de Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce.³³ Deze vereniging stond min of meer aan de wieg van de Britse industriebeweging. Ze was in 1754 opgericht om, bij gebrek aan koninklijke en staatsinitiatieven - zoals de koninklijke manufacturen, de jaarlijkse kunstsalons en de wetenschappelijke academies

in Frankrijk -, in Groot Brittannië de schone kunsten en de (kunst)nijverheid vanuit de adellijke en burgerlijke klassen te bevorderen.³⁴ Naar het voorbeeld van de Engelse clubs bood men een plaats voor samenkomst, voordrachten en discussie aan de leden, een gezelschap van upper middle class-lieden, actief in de industrie, handel, schone kunsten of (toegepaste) wetenschappen, aangevuld met leden van de adel die deze zaken een warm hart toedroegen; tezamen gericht op de scholing en verheffing of emancipatie van de burgerlijke middenklassen. Op bescheiden schaal trachtte men de kwaliteit van de Britse schone kunsten te verbeteren en de ontwikkeling van nieuwe technieken te stimuleren met jaarlijkse prijsvragen.³⁵ Dit initiatief had vanaf 1761 een echt onderwijzend karakter gekregen toen de vereniging besloot de werken van de prijswinnaars ook voor korte tijd tentoon te stellen in haar zalen, zodat minder fortuinlijke collega's de innovaties konden bestuderen, navolgen en wellicht overtreffen. Door deze innovaties ook aan te kopen verwierf de vereniging zich in de loop van de jaren een collectie van kunstwerken en technische vindingen. Evenwel het didactisch effect van haar stimuleringsmaatregelen bleef beperkt. De collectie was niet publiekelijk toegankelijk of zelfs maar opengesteld.³⁶ Terwijl de periodieke prijsvragen en exposities slechts een zeer beperkte reikwijdte hadden, zowel qua onderwerp, geografische representativiteit als qua innovativiteit (vermeende innovatoren moesten zich zelf aanmelden), en het publiek dat de incidentele exposities en de frequentere voordrachten bezocht bestond vermoedelijk voornamelijk uit een kleine Londense elite.³⁷ Desalniettemin beschouwde menige tijdgenoot de 'Society' als een succesformule, zodat zij tot in de negentiende eeuw model stond voor soortgelijke verenigingen elders in de wereld.³⁸ In Engeland zelf inspireerde zij de verbreding van de industriebeweging naar de arbeidersklassen toe. In 1823 was in Londen door hervormingsgezinde burgers het eerste Mechanics Institute gesticht. In de jaren daarna werden tot in de verste uithoeken van het Britse Koninkrijk lokale dependances gesticht.³⁹ De 'industriële scholing' (een beperkte emancipatie) werd in de vorm van avondscolen en goedkope handboeken ten behoeve van voorlieden en ijverige arbeiders uitgebreid tot de arbeiderselite.⁴⁰

Omstreeks 1840 was de 'Society' een wat stoffige club geworden, met een drastisch teruggelopen ledental; bij gebrek aan contributies, stond zij zelfs op het punt om stilletjes in de financiële afgrond te verdwijnen. Enkele leden binnen de 'Society', van zins de club nieuw leven in te blazen, werden door het succes van de Franse industrietentoonstelling van 1844 op het idee gebracht om het jaar daarop de jaarlijkse prijsuitreiking van de vereniging uit te breiden met een eerste Britse nationale industrie-expositie.⁴¹ De 'Society' zou dan in één klap weer in het centrum van de belangstelling komen, haar bestaansrecht opnieuw bewijzen en een einde kunnen maken aan de precaire financiële positie.⁴² Tot meer dan een kleine proeftentoonstelling kwam het echter niet vanwege een gebrek aan belangstelling onder de Britse industriëlen.⁴³ Toch vormde dit initiatief een belangrijk precedent voor wat binnen vijf jaar zou uitgroeien tot de eerste wereldtentoonstelling. Hier werden, geïnspireerd door het Franse voorbeeld, de grondslagen gelegd voor de organisatie, de ideologie en zelfs voor de didactiek van de expositie. De RSA verruimde, het programma van de Franse exposities overnemend, haar doelstellingen: de tentoonstelling zou niet om techniek maar om industrie draaien. Innovatie betekende nu meer dan de ontwikkeling van nieuwe technische procédés; zij omvatte in het algemeen nieuwe toepassingen van schone kunsten en wetenschap in de nijverheid, én zelfs de ontwikkeling van nieuwe producten. De nijverheid zou niet alleen gestimuleerd worden door op nationale schaal innovaties onder de vakgemeenschappen te verspreiden, maar ook door de handelsmogelijkheden van de meest innovatieve fabrikanten te verbeteren en zo een vooruitstrevende ondernemerselite te creëren. Didactisch gezien was hun project gewoon een kopie van de Franse industrie-exposities met als kern het dubbel-concept van een iedere vier jaar terugkerende wedstrijd annex expositie.⁴⁴ Organisatorisch moest men echter wel terugvallen op de Angelsaksische traditie van 'local government' (een nationaal netwerk van plaatselijke comités) en burgelijke 'selfhelp', waaruit zij ook zelf voort was

gekomen (de RSA zou het uitvoerend comité leveren). Men stuurde aan op een doorbreking van de traditionele afzijdigheid van de Britse overheid en het koningshuis. De eerste zou tenminste een locatie - bij voorkeur Hyde Park - beschikbaar moeten stellen, alwaar een tijdelijk gebouw opgetrokken zou kunnen worden, terwijl het koningshuis de patronage over het project op zich zou moeten nemen.⁴⁵

Dit initiatief leverde dus concreet gezien voor de latere wereldtentoonstelling voorlopig weinig meer op dan een aantal 'local committees' en een 'Uitvoerend Comité'. Belangrijker was echter dat dit comité uit de weigering van de fabrikanten, de regering en het koningshuis om eraan mee te werken niet de conclusie trok dat het zich maar beter kon beperken tot de traditionele beslotenheid van de eigen club, maar juist besloot dat de Britse industriëlen en overheid overtuigd dienden te worden van het nut van de exposities voor de nationale nijverheid.⁴⁶ Met een nieuw initiatief anticipeerden zij intelligent op een aanverwante problematiek. Al lange tijd beschouwde men in Engeland - en daarbuiten - niet de kostprijs of de prestaties van Britse industriële producten als de voornaamste bedreiging voor haar positie als industriële grootmacht, maar de lelijkheid of het gebrek aan smaak ervan in vergelijking met die van haar belangrijkste concurrenten, de Franse industrie voorop.⁴⁷ Aanvankelijk had men dit trachten op te lossen door Franse ontwerpers te importeren; toen dit echter niet voldoende bleek ontstond voor het eerst de roep om overheidsbemoeienis.⁴⁸ Een landelijk scholingssysteem zou de smaakzin van de Britse arbeidersbevolking en industriëlen kunnen vergroten. In de jaren dertig slaagden hervormingsgezinde burgers erin om bij de regering te pressen tot een onderzoekscommissie naar de effectiviteit van industrieel en technisch onderwijs voor arbeiders.⁴⁹ Het leidde tot de zogenaamde 'Governmental Schools of Design'.⁵⁰ Toch klonk, toen in 1837 de eerste 'School of Design' in Londen haar poorten opende, al meteen kritiek op het te theoretische en academische karakter van de opleiding.⁵¹ Arbeiders principes van goede smaak bijbrengen door hen als quasi-kunstenaars voorbeeldige objecten te laten natekenen was naar het oordeel van de critici een idee dat wel heel weinig voeding had in de industriële praktijk.⁵² Dit weerhield de regering er overigens niet van om in de jaren veertig ook in de andere grote industriesteden dergelijke scholen op te zetten.⁵³

In dit licht moet dan ook het initiatief van de 'Society' gezien worden om nu haar jaarlijkse prijzen- (annex expositie-)gala uit te breiden van schone kunsten en techniek tot de kunstnijverheid. Door een onderwerp te nemen dat zo sterk leefde bij het publiek hoopten zij nu de mensen massaal naar de expositie te krijgen en zodoende ook de fabrikanten mee te krijgen.⁵⁴ Na enkele gefingeerde publiekssuccessen in 1846 en '47, breidde men de educatieve strategie van jaarlijkse prijzen uit met een reizende expositie van de winnende ontwerpen langs de 'Schools of Design'.⁵⁵ Uit deze collecties zou vervolgens iedere vijf jaar in Londen een nationale kunstnijverheidsexpositie worden samengesteld. Het publiek zou zo rijp gemaakt worden voor de instructieve nijverheidsexposities, de didactische voordelen van scholing aan de hand van praktijkvoorbeelden boven meer academische vormen van onderwijs ondervinden, en aldus overtuigd raken van de noodzaak het kunstnijverheidsonderwijs in de 'Schools of Design' te hervormen. Eventuele winsten uit deze evenementen zou men benutten om volgende edities van dit nieuwe praktische smaakonderwijs te financieren.⁵⁶

Drijvende kracht achter deze aanpassing van de doelstellingen uit de Franse tentoonstellings-traditie aan de Britse context was Henry Cole (1808-1882).⁵⁷ Cole was een zeer ondernemende pragmatisch ingestelde hervormer, die meer geïnteresseerd was in concrete veranderingen dan in vluchtige idealen. Hij gold als een aanhanger van het Utilitarisme en was lid geweest van de Anti Corn Law League die geijverd had voor de afschaffing van de invoerrechten op granen en meer algemeen voor het verruilen van het protectionisme voor de vrijhandel, idealen die later ook zijn plannen voor de wereldexpositie zouden beïnvloeden.⁵⁸ Zijn plannen werden echter vooral bepaald door zijn levenslange passie voor de bevordering van de Britse kunstnijverheid en de

hervorming van het onderwijs hierin.⁵⁹ Voor Cole's hervormingsideeën was zijn tijdschrift 'Summerly's Art Manufactures' (vanaf 1849 het 'Journal of Design' geheten) de belangrijkste spreekbuis g⁶⁰ Hiermee trachtte hij het lezerspubliek op te voeden in eigentijdse principes van goede smaak door geslaagde praktijkvoorbeelden van dagelijkse gebruiksgoederen te tonen, propageerde hij kunstnijverheidsonderwijs voor alle klassen en de hervorming van de 'Schools of Designs', en bepleitte hij bovendien betere juridische bescherming van het copyright op ontwerpen.⁶¹ Het blad bezorgde Cole een aantal trouwe medewerkers, waaronder de architecten Mathew Digby Wyatt (1820-1877) en Owen Jones (1806-1889), én een naam als autoriteit op het gebied van de kunstnijverheid.⁶² Dit laatste verschafte Cole toegang tot de elitaire kring van de 'Royal Society'. Tezamen met Wyatt en Jones bouwde Cole de prijzengala's, expositieplannen en in zekere zin ook de vereniging zelf om tot een vehikel voor hun hervormingsvoorstellen.⁶³

Aan de doelstellingen van de expositie voegden Cole c.s. een agenda toe van hervormingen in het kunstnijverheidsonderwijs, en het idee deze te financieren uit de winst uit de eerste exposities. Door de koers te verleggen van nijverheid naar kunstnijverheid slaagde de vereniging erin om zowel het Britse publiek als de fabrikanten eindelijk rijp te maken voor het idee van een nationale periodieke expositie.⁶⁴ Zelfs de Britse regering - het 'Board of Trade' en zijn 'Schools of Design' - zegde nu haar medewerking toe.⁶⁵ In 1849 en 1850 toerde er een expositie langs de 'Schools of Design' en kon de vereniging eindelijk haar nationale expositie, zij het dan alleen van kunstnijverheidsproducten, gaan voorbereiden voor het jaar 1851.⁶⁶

De gunstige vooruitzichten ten spijt zou ook deze expositie nooit gehouden worden, althans niet in deze vorm. Opnieuw gaf een Franse industrietoonstelling de plannen van de vereniging een nieuwe impuls. Bewust van haar gebrek aan ervaring met de organisatie van een representatieve nationale expositie greep de vereniging de 'Exposition Nationale des Produits de l'Industrie Française' van 1849 in Parijs aan om dit te compenseren. Cole en een groot aantal andere protagonisten van de Britse expositie reisden naar Parijs af om de tentoonstelling uitgebreid te bestuderen.⁶⁷ Bovendien kreeg de architect Wyatt, die in gezelschap van Cole naar Parijs afreisde, de opdracht om over de tentoonstelling een gedegen verslag te schrijven.⁶⁸ Wyatt bestudeerde in Parijs niet alleen de expositie, maar ook het Conservatoire des Arts et Métiers en voerde gesprekken met autoriteiten uit de Franse industriebeweging.⁶⁹ Zijn rapport verschafte de vereniging een gedetailleerde analyse van de organisatorische, financiële, didactische en bouwkundige problematiek die een expositie met zich meebracht en toonde zich een onuitputtelijke bron van preceden-ten en ervaringen.⁷⁰ Aanvulling bood later het verslag van de vooraanstaande Franse handelaar Salandrouze de Lamornaix, die eerder ook zelf betrokken was geweest bij de organisatie van de Franse industrietoonstellingen.⁷¹ Hier hoorden Cole, Wyatt en de anderen voor het eerst ook van het mislukte plan van de Franse minister Buffet om de expositie uit te breiden met specimina van buitenlandse producten, iets wat de vrijhandelspropagandist Cole maar ook de anderen wel aansprak.⁷² Terug in Engeland besloten zij na rijp beraad om via verenigingsvoorzitter en beschermheer prins Albert opnieuw contact te zoeken met de Britse regering en haar voor te stellen de nationale kunstnijverheidsexpositie om te dopen in een internationale expositie voor alle takken van nijverheid. Dit resulteerde medio 1849 in twee geheime ontmoetingen aan het hof waar in overleg met het 'Board of Trade' de contouren van het nieuwe project werden vastgelegd.⁷³

Dat prins Albert (1819-1861) bereid was om als boegbeeld van het project te dienen en het Britse publiek ervoor te winnen, was gezien zijn interesses niet zo verwonderlijk.⁷⁴ Na zijn huwelijk in 1839 met zijn nicht koningin Victoria had de prins op zoek naar een passende maatschappelijke rol zich spoedig ontpopt tot een actieve voorvechter van de belangen van de Britse nijverheid, de kunstnijverheid en zelfs voor verbetering van de levensomstandigheden van de Britse arbeidersklassen. Mogelijk uitte zich hier de invloed van zijn Brusselse leermeester, de Saint-

Simonistische professor Quetelet bij wie Albert een belangrijk deel van zijn universitaire vorming opdeed.⁷⁵ In ieder geval was de prins de actieve voorzitter en beschermheer niet alleen van de Royal Society of the Arts (sinds 1843), maar ook van de Commissie die in 1841 belast werd met het onderzoek hoe bij de bouw van een nieuw parlamentsgebouw te Whitehall de Britse kunsten en kunstnijverheid het best te stimuleren, en van de Society for Improving the Condition of the Labouring Classes.⁷⁶ Prins Albert wilde via een expositie niet alleen de Britse industrie en kunstnijverheid bevorderen, maar ook de Britse arbeidersklassen verzoenen met de industrialisatie, en meer algemeen alle klassen en volkeren bewijzen tot welke materiële en geestelijke rijkdom vreedzame samenwerking kan leiden.

De Britse politieke elite wilde de expositie gebruiken als een instrument om behalve economische beleidsdoelstellingen ook maatschappelijke te realiseren. Sinds in 1846 Cobdens Anti Corn Law League haar kruistocht voor de afschaffing van de accijnzen op graanimport beloofd had gezien met de afschaffing ervan, ijverden successievelijke regeringen voor de afschaffing van iedere vorm van protectionisme. Tory- en Whigh premiers zoals Sir Robert Peel en Lord John Russell zetten, geholpen door Gladstone en Earl Granville als presidenten van het 'Board of Trade', de daaropvolgende jaren de vrijhandelspolitiek door.⁷⁷ Deze politici en het 'Board of Trade' waren te winnen voor het idee om de reikwijdte van de expositie uit te breiden tot een internationaal evenement. Samen met Cobden zetten zij zich binnen de Koninklijke Commissie zeer actief in om het project gerealiseerd te krijgen.⁷⁸ Een breed opgezette tentoonstelling bood de mogelijkheid om het publiek, de ondernemers en niet te vergeten de deelnemende buitenlandse regeringen en exposanten te wijzen op de economische mogelijkheden en voordelen van een open mondiale markt. De expositie bood ook de mogelijkheid om ondernemers, handelaars en publiek meer vertrouwd te maken met de economische potenties van de koloniën, met nieuwe investeringsmogelijkheden, nieuwe teeltproducten en nieuwe handelsmogelijkheden.⁷⁹ Politieke steun voor een internationale expositie impliceerde eigenlijk automatisch ook steun aan een algemene industrie-expositie. Immers, was het in nationaal verband nog denkbaar dat de Britse industrie zich aan een sterkte-zwakte-analyse onderwierp, in internationaal verband kon het accent moeilijk hierop komen te liggen. Een mondiale industrietentoonstelling houden hield ook voor de politici in, dat de expositie de wereldhegemonie van de Britse industrie zou bevestigen.⁸⁰

Maatschappelijk gezien zagen de politici de expositie als een kans om het Britse publiek vertrouwd te maken met de nieuwe industriële en globale samenleving die in vele opzichten haaks stond op traditionele sociale patronen en waarden en normen. Een verzoeningspolitiek die mikte op een nieuwe mentaliteit van het publiek tegenover industrialisatie en internationalisering, met de belofte van nieuwe voorspoed, én een nieuw middle-classbewustzijn. Zij zou de bevolking samenbinden in een collectieve identiteit, waarin arbeidsethos en vaderlandslievende gevoelens versterkt werden. Een expositie kon het maatschappelijk aanzien van het ondernemerschap vergroten, bijdragen aan hun sociale stijging, en zo een nieuw klassenbewustzijn creëren. Voor de arbeidersklassen zou de tentoonstelling weliswaar niet hun sociale mobiliteit bevorderen, maar wel hun een nieuwe ideologie inprenten gebaseerd op coöperatie en arbeidzaamheid. Men hoopte het groeiende arbeidersproletariaat te verzoenen met de bestaande en de toekomstige industriële maatschappij-ordening. Pacificatie van de arbeidersklasse was in de ogen van de politici anno 1849 des te urgenter gezien de 1848-revolutie op het continent en de gefrustreerde Chartistenbeweging in eigen land.⁸¹ Menig politicus vreesde dat ook in Engeland de klassetegenstellingen in een geweldadige omverwerping van de bestaande maatschappelijke orde zou uitmonden.⁸² Internationale uitwisseling, vrijhandel, wereldwijde broederschap en wereldvrede behoorden tot de ideologische standaardbagage van de voorvechters van vrijhandel. Cobden en andere voormannen waren dan ook vaak lid van zowel de vrijhandels- als de internationale vredesbeweging.⁸³ De nationale nijverheid bevorderen en tegelijk het collectieve bewustzijn en de nationale identiteit van het publiek moderniseren was altijd al de insteek geweest van de Franse

industrie-exposities. Ook daar had de pacificatie van de arbeidersklassen op de achtergrond een rol gespeeld, om zich bij de prijsuitreikingsceremonie in 'republikeins' 1849 voor het eerst expliciet te manifesteren.⁸⁴ In Engeland was dit reeds eerder gebeurd in een serie techniekexposities die de Britse Mechanics Institutes in de jaren dertig en veertig voor de arbeiders organiseerden.⁸⁵ Waren de kwaliteiten van de *specimina* uit de Franse exposities toch eigenlijk alleen door vakgenoten te doorgronden, in deze exposities populariseerde men de tentoonstellingsdidactiek zo dat laagopgeleide arbeiders of leken deze konden begrijpen. Aan de hand van schaalmodellen, producten uit verschillende stadia van bewerking, toelichting door zogenaamde 'demonstrators', lezingen en experimenten werden de technische eigenaardigheden en het praktisch nut van producten uiteengezet. Presentatievormen die de lessen aantrekkelijker maakten door er een vermaakaspect in te brengen, variërend van 'live' demonstraties van machines en experimenten tot diershows en een massa aan historische of volkenkundige rariteiten.⁸⁶ De organisatoren trachtten aldus van deze tentoonstellingen een echt familie-uitstapje te maken. Zij organiseerden ook de eerste treinexcursies in Engeland voor lower classes naar een nabijgelegen tentoonstelling!⁸⁷

Voor de vereniging betekende de steun van de regering en het koningshuis nu dat de organisatie niet langer door haar alleen gedragen hoefde te worden, maar via de Koninklijke Commissie door de hele economische, politieke en culturele elite. Waren de expositieplannen altijd al ruwweg gemodelleerd naar de Franse expositietraditie, dankzij de rapporten van Wyatt en Sallandrouze de Lamornaix beschikte de organisatie nu over veel gedetailleerdere kennis hieromtrent. Aan de Parijse tentoonstelling van 1849 dankten de Britse plannen natuurlijk vooral het idee om het programma te verbreden met alle vormen van nijverheid uit alle landen van de wereld. Bovendien zou Parijs 1849 uiteindelijk ook de belangrijkste referentie vormen voor didactische zaken zoals classificatie, opzet en inrichting van het expositiepaleis, en de presentatiewijze van de *specimina*, al vormde de populaire tentoonstellingsdidactiek van de Britse Mechanics Institutes hierop een belangrijke aanvulling.⁸⁸

De sociaal-statisticus Lyon Playfair voegde nog één doelstelling toe aan de tentoonstellingsagenda.⁸⁹ Net als Cole was Playfair een pragmatisch hervormer (bevriend met Britse Utilitaristen en Franse Saint-Simonisten), actief binnen de Mechanics Institutes, en als sociaal-geograaf in de jaren veertig de eerste die, als lid van de 'Royal Commission to Inquire into the Health of Towns', de levensomstandigheden in een aantal Britse steden in kaart had gebracht.⁹⁰ Deze contacten en zijn vaardigheid om mensen te organiseren maakte het voor de Koninklijke Commissie aantrekkelijk om hem te vragen de organisatie van de lokale comités ter hand te nemen. Gezien zijn wetenschappelijke achtergrond lag het voor de hand hem vervolgens ook te belasten met voorstellen voor de classificatie en het op poten zetten van de jurering. Deze taken boden hem de ruimte om aan de doelstellingen van de wereldexpositie er nog één toe te voegen: naast de praktische toepassing van kunst diende ook de praktische toepassing van wetenschap te worden belicht. In de ogen van Playfair was het voor de concurrentiepositie van de Britse nijverheid niet alleen nodig om het smaakonderwijs te hervormen zoals Cole wilde, maar zou de overheid de 'industriële scholing' in Engeland moeten uitbreiden met toegepast wetenschappelijk onderwijs.⁹¹

3.2 Plannen voor een kosmopolitisch vergelijk van de industrieën

3.2.1 Britse verbredingen van tentoonstellingsideologie en doelgroepen

Deze zes agandapunten klonken door in de circulaires en toespraken waarin de Commissie, prins Albert, de regering en de lokale protagonisten van de expositie haar doelstellingen en doelgroepen uiteenzetten, toen men het Britse publiek voor de internationale industrie-expositie moest gaan winnen.⁹²

Beleid

(i.e. opstellen plannen en toezicht houden op de uitvoering door het uitvoerend comité)

Coördinatie

(i.e. bij het uitvoeren bijstellen van door Koninklijke Commissie vastgesteld beleid)

Selectie Inzendingen

Coördinatie:

Lyon Playfair

In Engeland:

nationaal netwerk van Localcomités bijgestaan door bestaande wetenschappelijke verenigingen, gemeentebesturen, kamers van koophandel, en de lokale afdelingen van de Royal Agricultural Society

In Buitenland:

Wereldomvattend netwerk van nationale commissies naar het voorbeeld van de Britse Koninklijke Commissie

Koninklijke Commissie

Voorzitter:

Prins Albert

Leden:

Ministers en politici (geen ambtenaren); financiers adel; vooraanstaande fabrikanten (geen handelslui); kunstenaars en architecten; ingenieurs en wetenschappers; maatschappelijke- en beroepsvereniging

Classificatiecomité

Bouwcomité

Financiëncomité

Etc.

Uitvoerend Comité

Voorzitter:

Luitenant Colonel William Reid

Leden:

Colc. Dilke en Wyatt (inactief: Fuller en Drew)

Opbouw Tentoonstelling

Ontwerp gebouw:

Joseph Paxton i.s.m. aannemerscombinatie en architecten uit het Bouwcomité

Ontwerp inrichting:

Owen Jones, bijgestaan door onder meer Godfried Semper en August Pugin

Bouw gebouw:

Aannemerscombinatie bestaande uit: Paxton, de spoorwegaanemers Fox & Henderson, en glasfabrikant Chance

Inrichting expositie:

Aannemers timmerden de tafels en hoven, terwijl de genie van het Britse leger de exposanten op hun plaats deponeerde

Samenstelling catalogi:

Spicer, Clowes

Publieksvoorzieningen:

Schweppe

Exploitatie en Afbraak

Toezicht:

Gebouw was in wijken opgedeeld waaraan inspecteurs en attendants patrouilleerden. Rond het gebouw hield politie toezicht, in het park het leger

Jurering:

Internationale jury, min of meer volgens de classificatie in 34 klassejury's onderverdeeld, met daarboven de groepsjury's, en bovenaan de 'Council', bestaande uit adellijke dilettanten en wereldvermaarde deskundigen op de resp. vakgebieden

Afbraak:

Aannemerscombinatie die Crystal Palace verhuurd moest haar ook afbreken. Exposanten zorgden samen met nationale en lokale comités voor de terugverschepping van de exposanten

Uitvoering

(i.e. vrijwel geheel uitbesteed aan derden)

Fase

Activiteiten

Tijdstip

Initiatief

RSA probeert vergeefs eerste Britse industrietentoonstelling te organiseren.

1845

RSA organiseert met succes eerste expositie voor één tak van kunstnijverheid en krijgt steun voor eerste vijfjaarlijkse nationale tentoonstelling voor alle takken van kunstnijverheid in 1851.

1846-7

RSA verandert geplande nationale Kunstnijverheidsexpositie in een vijfjaarlijkse Wereldtentoonstelling voor alle takken van industrie uit alle landen.

1849

Koningin Victoria belast, op instigatie van de Britse Regering, bij koninklijk besluit een Koninklijke Commissie met de organisatie van de eerste Wereldtentoonstelling.

3 januari 1850

Opstellen Plannen

Uitvoerend Comité van de RSA doet de eerste voorstellen.

augustus - december 1849

Koninklijke Commissie draait deze voorstellen terug, en belast eigen subcomités met opstellen van nieuwe plannen.

11 januari - juli 1850

Bij implementatie sneuvelen de plannen van de subcomités gedeeltelijk en worden vervangen door ad hoc plannen van het Uitvoerend Comité dat de Koninklijke Commissie had overgenomen van de RSA.

juli 1850 - mei 1851

Uitvoering en Bijstelling

Overdracht van de locatie aan de aannemers, waarna zij beginnen met het bouwnijp maken.

30 juli 1850

Plaatsing eerste kolom, bij wijze van feestelijk startsein voor de bouw van het tentoonstellingspaleis.

26 september 1850

Gebouw klaar waarna binnenafwerking en decoratie paleis kan beginnen.

31 januari 1851

Arriveren eerste inzendingen en begin van de inrichting van de exposanten in het paleis.

januari 1851

Werkzaamheden aan paleis en inrichting van de tentoonstelling afgerond.

medio juni 1851

Exploitatie

Plechtige opening van de Wereldexpositie door koningin Victoria, de Britse Regering, de Koninklijke Commissie en tal van buitenlandse diplomaten en hoogwaardigheidsbekleders.

1 mei 1851

Jurering van de tentoongestelde specimina door de Internationale Jury.

15 mei - 15 augustus 1851

Informele sluiting van de Wereldtentoonstelling voor het grote publiek.

11 oktober 1851

Plechtige uitreiking van de prijzen aan de beste fabrikanten door Prins Albert en de leden van de Internationale Jury.

15 oktober 1851

Afbraak

Inpakken en terugverzenden van de exposanten.

16 oktober 1851 - 1852

Afbraak van het Crystal Palace.

1852

Uitgave officiële rapport waarin Koninklijke Commissie publiekelijk verantwoording aflegt.

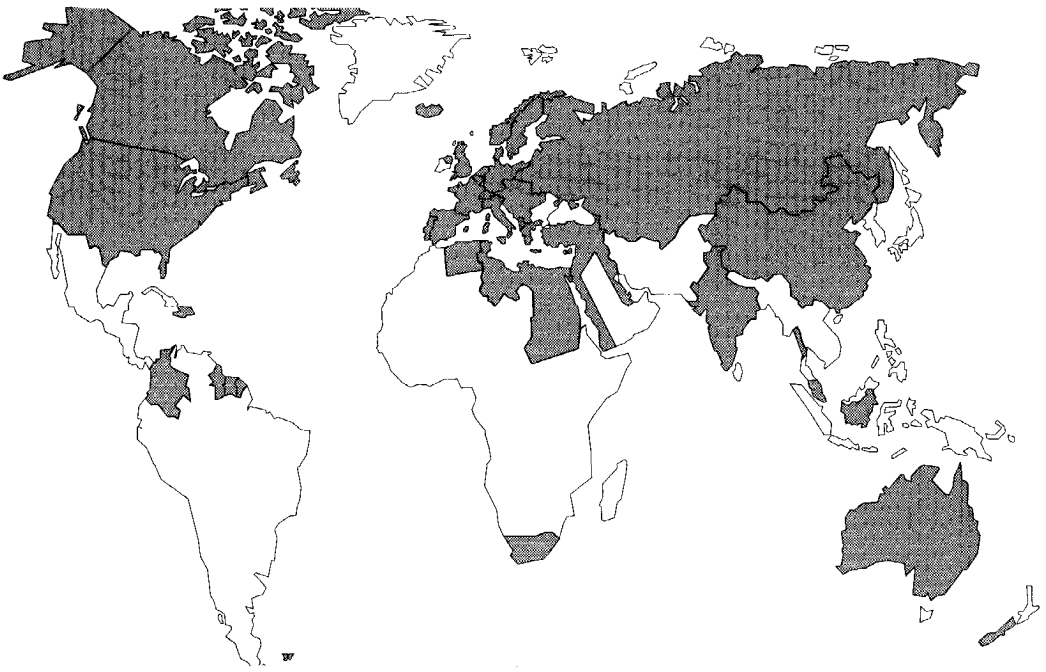
1852 - 6

Herbouw Crystal Palace in Sydenham als tentoonstellingspaleis en volkspark.

1852 - 4

46. Organogram van de structuur, taak- en machtsverdeling in de organisatie voor de 'Great Exhibition' met de namen van de sleutelfiguren.

47. Chronologie van de belangrijkste ontwikkelingsfasen in de genese van de 'Great Exhibition'.



30. De internationale participatie aan de 'Great Exhibition'.

31. De locatie van de 'Great Exhibition' in de metropool Londen. Crystal Palace lag in Hyde Park precies halverwege de beide koninklijke residenties Buckingham Palace (a) en Kensington Palace (b), tegenover de kazerne aan Kensington Road (c), waar langs een aantal belangrijke noord-zuid en oost-west verbindingswegen voerden, op loopafstand van Paddington Station (d) en voor de aanvoer per schip van grote exponenten in de nabijheid van de rivier de Thames.

De officiële doelstelling van het project - de stimulering van ambachten, landbouw, nijverheid en handel - verbloemde, net als in de Franse industrietentoonstellingstraditie, het echte hoofddoel; het bevorderen van de nationale industrie door de handelsmogelijkheden te stimuleren, maar vooral door de innovatie van de nationale industrie aan te moedigen.⁹³ Periodieke exposities moesten de industriële wereld steeds opnieuw doordringen van de noodzaak om zich aan te passen aan de almaar snellere ontwikkelingen en modernisering, aan de mogelijkheden die de nieuwste technieken en wetenschappelijke inzichten boden, én van het belang van een smaakvolle vormgeving.⁹⁴ De expositie 'uitbuiten' als didactisch middel voor industriële praktijktraining of scholing voor volwassenen: dat konden de Engelsen leren van de Franse tentoonstellingstraditie.⁹⁵ De expositie diende het Britse publiek rijp te maken voor de hervorming en uitbreiding van het Britse nijverheidsonderwijs en meer in het algemeen haar gevoel voor goede smaak te verbeteren.⁹⁶ Schaalvergroting van de eerste Britse industrie-expositie van nationaal naar internationaal impliceerde ook een aanpassing van die traditionele ideologie aan een wereld, die in hoog tempo internationale, mondiale allure kreeg. Een omvangrijk infrastructureel netwerk van stoomspoorwegen, stoombootlijnen en telegrafielijnen begon de wereld te omspannen, een explosieve toename veroorzakend van internationaal verkeer en uitwisseling van goederen, personen en zelfs denkbeelden.⁹⁷ Het zou mooi zijn voor het internationaal verkeer, wanneer ieder volk juist die zaken zou produceren waarin zij dankzij zeden en gewoonten, natuurlijke hulpbronnen en klimatologische omstandigheden uitblonk; het principe van de arbeidsdeling - de basis van de moderne industriële productie - uitgebreid tot een soort 'natuurlijke' mondiale arbeidsdeling tussen volkeren.⁹⁸ Vrijhandel was in dat licht bezien een onvermijdelijk gevolg van deze mondiale arbeidsdeling, waarbij tekortkomingen en behoeften van het ene land tenietgedaan zouden worden door de anderen. Dit was alleen mogelijk onder vreedzame omstandigheden. Net zoals op nationale schaal arbeid, arbeidsdeling en de daarmee noodzakelijke uitwisseling, de sociale klassen dienden te overtuigen van de noodzaak van vreedzame broederlijke coöperatie tussen de maatschappelijke klassen, zo zouden de internationale arbeidsdeling, communicatie en vrijhandel nu de wereldvrede en verbroedering van alle volkeren tot één mensheid dichterbij kunnen brengen.⁹⁹

Als bezoekers aan de expositie had de Commissie in grote lijnen dezelfde doelgroepen op het oog als in de Franse tentoonstellingstraditie. In de eerste plaats de producenten in de industrie, de fabrikanten. Vervolgens de ambachtsslui en arbeiders. Deze konden er de 'state of the art' in hun respectievelijke vakgebied bestuderen, de eventuele tekortkomingen van hun eigen producten afmeten, en bruikbare ontwikkelingen binnen aanverwante vakgebieden signaleren (aldus een bezwaar van de verdergaande arbeidsdeling of specialisatie - het verloren gaan van het overzicht op nieuwe ontwikkelingen binnen een breder verband - opheffend).¹⁰⁰ Handelslieden konden er kennismaken met de nieuwste producten, maar ook contacten leggen met nieuwe fabrikanten binnen hun markten. De wetenschappers en uitvinders zouden er de nieuwste toepassingen van de kennis en vindingen uit de verschillende wetenschapsterreinen te zien krijgen, en eventueel tot verdere verbetering of nieuwe toepassing hiervan komen. De kunstenaars ten slotte konden er vertrouwd raken met de nieuwste modes.¹⁰¹ Tot op zekere hoogte was de expositie ook bedoeld voor de consument, zij het dan net als in de Franse exposities uitsluitend voor de meest welgestelde consumenten van luxewaren.¹⁰² Immers, nog altijd was de detailhandel lokaal in kleine familiebedrijfjes georganiseerd, en ontbraken winkelketens of merkartikelen die verkoop op nationale schaal mogelijk zouden maken. Alleen de rijksten konden het zich veroorloven om bestellingen te plaatsen bij exclusieve ateliers.¹⁰³ De expositie mocht evenwel niet in een jaarmarkt veranderen, waar de tentoongestelde producten ook als koopwaar aan de bezoekers werden aangeboden.¹⁰⁴ Op straffe van uitsluiting was iedere vorm van handeldrijven verboden. Wel

mochten er handelscontacten worden gelegd, en informatie uitgewisseld.¹⁰⁵ Ten slotte zorgden de organisatoren ervoor dat het publiek niet alleen uit professionele of didactische redenen naar de expositie zou gaan, maar ook uit nieuwsgierigheid, om vermaakt te worden of als toeristisch uitstapje.¹⁰⁶

Het internationale karakter van het project vergrootte de kosmopolitische samenstelling van de doelgroepen - professionals van over de hele wereld - en ook de didactische waarde van het project. Idealiter zou nu de mensheid een universeel survey voorgeschoteld krijgen van het beste dat de menselijke arbeid en intelligentie, geholpen door schone kunsten en wetenschap, in ieder vakgebied op dat moment kon voortbrengen. De expositie zou de meest perfecte staaltjes van uitnutting en onderwerping van de natuur aan de menselijke behoeften en wensen overal ter wereld laten zien.¹⁰⁷ Zo'n survey diende niet alleen een uitputtende bron van kennis te vormen, maar ook aan te zetten tot wereldwijde innovatie. Noviteiten uit vreemde landen zouden door industriëlen uit de hele wereld worden bestudeerd en, voor zover bruikbaar, overgenomen.¹⁰⁸ Voor de handel zou ze een overzicht bieden van de mogelijkheden op de verschillende nationale markten, behoeften signalerend die de nationale nijverheid nog niet dekte, maar tegelijkertijd de handelaars behoedend voor het introduceren van producten waarvoor ter plekke geen behoefte bestond of die botsten met de lokale gewoonten.¹⁰⁹ Men schilderde de expositie niet alleen als een technisch maar ook als een commercieel survey af.¹¹⁰ Het internationale karakter van de onderneming creëerde min of meer vanzelf ook een nieuwe doelgroep. Naast een ontmoetingsplaats voor fabrikanten, handelaars, wetenschappers en kunstenaars, kwamen er nu ook diplomaten uit de deelnemende landen samen. De expositie kon nu een forum worden voor de propagering en effectuering van de vrijhandel.¹¹¹

Toch was de expositie niet alleen bedoeld voor de internationale industriële wereld, maar ook voor de hele Britse bevolking zelf. Alle sociale klassen konden hier getuigen zijn van de rijkdom en de kracht van de eigen nationale industrie.¹¹² De expositie als eerbetoon aan de arbeid van alle klassen, aan de emancipatie van ondernemers, en ter pacificatie van het stedelijke arbeidersproletariaat. De tentoonstelling zou alle klassen moeten overtuigen van de winst van maatschappelijke stabiliteit en vreedzame coöperatie tussen de klassen.¹¹³ Ze zou met name de arbeiders met de industrialisatie moeten verzoenen door te bewijzen dat zij geen fatale route naar verdere verpaupering betekende maar de koers naar toekomstig welzijn, dat zij niet ontmenselijkte maar de industrie-arbeiders juist als nieuwe klasse van een nieuw trots zelfbewustzijn of identiteit voorzag. Ze zou niet alleen de beste exemplen van hun vaardigheden als leerstukken tentoonstellen, maar meer in het algemeen de productie stimuleren en daarmee hun werkgelegenheid. Men zou de arbeiders ervan overtuigen dat verdergaande industrialisatie niet alleen de ondernemers ten goede zou komen, maar door kostenreductie binnen afzienbare tijd ook de materiële levensomstandigheden van de arbeiders concreet zou verbeteren.¹¹⁴ Voor de hogere klassen bewees de collectie de dominantie van de Britse industrie, haar onbedreigde concurrentiepositie, en daarmee de zekerheid dat zij iedere tijdelijke depressie uiteindelijk gesterkt te boven zou komen.¹¹⁵

Als doelgroep voor de wedstrijd annex tentoonstelling mikte de Commissie op de industriële top uit binnen- en buitenland, in de overtuiging dat deelname voor de fabrikanten aantrekkelijk was vanuit het oogpunt van publiciteit, verwerving van een internationale kwaliteitsonderscheiding, én vanwege de eer tot een nieuwe elite te worden toegelaten.

3.2.2 Uitbreiding en popularisering van de traditionele 'object-didaxis'

Met het opstellen van het programma van de expositie annex wedstrijd, een klassement, toelatings- en beoordelingscriteria en presentatiewijzen werd nu anders dan in Frankrijk niet de nationale jury belast, maar een stelsel van comités (min of meer per bedrijfstak).¹¹⁶ Op deze manier kon men meer topdeskundigen uit praktijk en wetenschap inzetten, en kon bovendien hun specialistische kennis en ervaring veel gericht per klasse van producten aangewend worden.¹¹⁷ Hun

enige handicap was de rommelige organisatie en de tijdsdruk waaronder zij moesten werken.¹¹⁸ Om potentiële exposanten te kunnen werven dienden de comités zo snel mogelijk redelijke en effectieve spelregels op te stellen waarin was vastgelegd welke producten er zouden worden toegelaten, de criteria waaraan deze getoet zouden worden, welke concurrentie zij zouden onderkennen, het verloop van de wedstrijdronden en welke prijzen er te verdelen zouden zijn.¹¹⁹

Het programma voor de 'Great Exhibition' onderscheidde zich van de Franse industrie-exposities vooral door zijn universalistische schaal.¹²⁰ Tot de expositie zouden in principe specimina van alle takken van industrie uit alle landen worden toegelaten.¹²¹ Verder zouden in vergelijking met Parijs ditmaal naast de eind- of halfproducten ook winningsprocessen, procédés en productieprocessen veel aandacht krijgen, om meer praktische toepassingen van wetenschappelijke kennis te illustreren.¹²² In het kader van Cole's smaakonderwijs zou ook de kunstnijverheid speciaal belicht worden, terwijl daarentegen de schone kunsten nadrukkelijk waren uitgesloten.¹²³ Er bestonden immers voldoende andere gelegenheden om deze te exposeren; bovendien zouden zij het industriële karakter van de gelegenheid schaden.¹²⁴ Toegelaten werden ook de werktuigen van de landbouw - feitelijk de inlijving van de jaarlijkse nationale exposities die de Britse Royal Agricultural Society al jaren hield.¹²⁵ Geweerd werden daarentegen historische zaken en antiek, want de expositie zou de actuele ontwikkelingsstand van industrie en wetenschap moeten tonen.¹²⁶ Oorlogsindustrie werd eveneens buitengesloten; het vreedzame karakter van de internationale onderneming mocht niet doorkruist worden. Na ampele discussie weerde men verder de etnografische dimensie - wat gezien het internationale karakter van het project en de volkenkundige dimensie van de industriële productie en consumptie voor de hand had gelegen - en ook de arbeideristische dimensie die een aantal vooraanstaande figuren hadden voorgesteld.¹²⁷ Dit terwijl het voorstel van een zekere Thomas Twining om speciaal voor de arbeidersklassen vervaardigde industriële producten met aparte prijzen te belonen, toch een uitstekend middel leek om enerzijds de arbeidersklasse te overtuigen van hun klasse-belang bij verdere industrialisatie, en anderzijds de industriëlen aan te moedigen hun productie meer op deze markt te richten.¹²⁸ Mogelijk was de Commissie bang te veel in politiek vaarwater te belanden.¹²⁹ Kortom, het programma van de 'Great Exhibition' betekende wel een schaalessprong ten opzichte van haar Franse voorgangers, maar nog geen verbreding van haar economische en technische karakteristiek (pas in de volgende exposities zouden sociale, culturele en historische zaken wel worden ingelijfd).¹³⁰

Sterker dan de Franse zagen de Britse organisatoren het project als een scholingsinstrument, waarbij zij scholing zeer ruim opvatten: van reclame, via beroepsonderwijs tot moralistische zedenprekerij; kortom alles wat te maken had met onderricht en opvoeding.¹³¹ De educatieve crux zat ook nu weer in het koppel expositiewedstrijd, met daarnaast de bijbehorende openings- en prijsuitreikingsceremoniën, en in de marge hiervan een ongeorganiseerde reeks recepties en feesten, toevallige ontmoetingen, discussies en lezingen. De wedstrijd diende de industriëlen aan te moedigen tot innovatie en verbetering, terwijl de tentoonstelling ondernemers, handelaars, wetenschappers maar ook arbeiders uit de hele branche met de topproducten en -productietechnieken vertrouwd moest maken.¹³² De jurering en meer toevallige ontmoetingen tussen wetenschappers en de meest vooraanstaande industriëlen en uitvinders, mogelijk aangevuld met lezingen, zouden de nieuwe kennis en ideeën belichaamd door de specimina helpen te verspreiden. De ceremoniën, feesten en recepties dienden vooral voor de creatie van een nieuwe industriële elite; het ontstaan van een nieuw klassebewustzijn voor het industrie-proletariaat werd toch voornamelijk overgelaten aan de spontane overtuigingskracht van de tentoonstelling.

Eén van de redenen waarom Cole c.s. de Franse industrie-exposities introduceerde was dat hij er een schoolvoorbeeld van 'praktische industriële scholing' in zag, tegenover het zijns inziens te theoretische nijverheidsonderwijs op de Engelse 'Schools of Design'. Jurering van de wedstrijd

en de bestudering van de expositie berustten dan ook op dezelfde didactische principes: de empirische studie van materiële specimina uit de alledaagse industriële praktijk in een allesomvattend overzicht van het beste en nieuwste uit iedere regio en iedere tak van nijverheid. Leren deed men hier door zelf de specimina of prestaties op een bepaald gebied af te meten aan die uit andere bedrijfstakken of van collega-fabrikanten: vergelijkende studie binnen een universeel overzicht van praktijkvoorbeelden.¹³³

Om de representativiteit van dit overzicht te garanderen gaf men de nationale en lokale comités die de inzendingen moesten selecteren algemene toelatingscriteria in de hand: alleen de voor de regio meest kenmerkende nijverheidsvormen, en dan nog alleen de meest innovatieve en economische, de beste en bruikbaarste.¹³⁴ Wel werden deze algemene criteria anders dan in Parijs ditmaal nader ingevuld, in de hoop zo de eigenaardigheden van de respectievelijke producten meer recht te doen.¹³⁵ Uit overwegingen van veiligheid en hygiëne werden brandgevaarlijke of explosieve producten en bederfelijke waar buitengesloten.¹³⁶ De organisatoren keerden zich met veel meer verbodsmaatregelen dan hun Franse voorgangers tegen handel op de expositie: niet alleen zouden uitsluitend fabrikanten en niet handelaars producten mogen inzenden, prijsvermelding was ditmaal uit den boze, en verkoop uitgesloten.¹³⁷ De exponaten waren dan ook geen koopwaar maar specimina, monsters of illustraties van de industriële productie.¹³⁸ De belangrijkste garantie om commercialisering te voorkomen zag men echter als vanouds in de selectiecriteria die bij de voorselectie van de inzendingen werden gehanteerd.¹³⁹

Een uitgekend classificatiesysteem diende orde in de zee van producten te brengen, zodat jury en publiek eenvoudig begrepen welke producten en ideeën bij elkaar hoorden en die zinvol met elkaar kon vergelijken.¹⁴⁰ Voor het eerst trachtte men nu het publiek te helpen bij het bepalen van de kwaliteiten die de afzonderlijke specimina onderscheidden van de doorsnee industriële productie; iedere productgroep kreeg geëigende presentatievoorschriften.¹⁴¹ Beiden kregen nu ten opzichte van de Franse tentoonstellingspraktijk zowel een meer populaire als een meer museale karakteristiek. De classificatie werd niet langer gebaseerd op wetenschappelijke principes uit de natuurlijke historie of de economie maar op de industriële praktijk van het productieproces. Zelfs voor leken of weinig onderlegde arbeiders zou dit eenvoudig te begrijpen zijn. Het 'nut' van de ene klasse van producten ten opzichte van de anderen werd zo in één klap duidelijk gemaakt, niet door hen in de sfeer van de consumptie te plaatsen maar in de sfeer van de arbeid. Deze classificatie bevoordeelde de Britse industrie als koploper in de mechanisatie sterk.¹⁴² De presentatievoorschriften baseerde men nu niet langer uitsluitend op de commerciële praktijk van winkels en passages, maar vooral op de relatief nieuwe onderwijspraktijk van natuurhistorische musea en techniek-musea. De rol van het onderhavige product in het productieproces diende onmiddellijk inzichtelijk te zijn. Zo zouden alle specimina nu onmiddellijk hun economisch en technologisch nut kenbaar maken.

Instigator van deze veranderingen was de groep rondom Cole. Wyatt had al in zijn analyse van de Parijse industrietentoonstellingen erop gewezen dat de Franse wetenschappelijke classificaties veel te theoretisch of academisch waren, en daardoor onbruikbaar waren voor het grote publiek.¹⁴³ De Britten verkozen dan ook van meet af aan de analogie met het productieproces, een benadering die huns inziens beter inspeelde op het bevattingsvermogen van de gemiddelde tentoonstellingsbezoeker. De specimina figureerden dan direct in hun industriële context.¹⁴⁴ Het is niet ondenkbaar dat bij deze keuze de utilitaristische achtergrond van Cole meespeelde of zelfs de adviezen van John Stuart Mill. Cole's classificatie bestond uit een hoofdingeling in de vier procesgangen uit de industriële productie: grondstoffenwinning en halffabrikaten, machines en werktuigen waarmee deze verwerkt worden, de eindproducten die hiervan het resultaat zijn, én esthetische afwerking en productverfraaiing.¹⁴⁵ Cole's uitleg van deze vierde sectie verduidelijkt

dat het hem hier niet om een tentoonstelling van kunstwerken ging maar om de realisatie van zijn oorspronkelijke drijfveren: de scholing van industriëlen in product-esthetisering.¹⁴⁶

De verdere onderverdeling van deze vier secties in klassen geleet intussen toch weer sterk op de Franse wetenschappelijke classificaties. Dit naar een voorstel van de deskundigen en wetenschappers, die ze onderverdeelden volgens de binnen hun vakgebied gebruikelijke rubricering. Grondstoffen en halffabrikaten volgens de museale natuur-historische onderverdeling in 'mineral kingdom', 'vegetable kingdom' en 'animal kingdom'. De sectie machines volgde een technische ordening zoals die in techniekmusea gangbaar was: naast 'machines for direct use', de 'manufacturing machines, or systems of machinery, tools, and implements employed for the undermentioned purpose', en als derde groep 'models of engineering structures, exhibiting the application of mechanical contrivances'. Eindproducten werden traditioneel, net als in Frankrijk, natuur-historisch geïnclassificeerd: stoffen, metalen en glazen producten, artikelen gemaakt van dierlijke grondstoffen en ten slotte de gebruikelijke rest-klasse voor alles wat niet past in de voorgaande klassen. De vierde 'esthetische' sectie bestond voornamelijk uit illustraties van productieprocessen, die kunstenaars, beeldhouwers en architecten gebruikten voor de realisatie of reproductie van hun ontwerpen en heette nu 'sculpture, models, and the plastic art'.¹⁴⁷

Voor de popularisering van de presentatiewijzen putte men verder uit de techniekexposities van de 'Mechanics Institutes', én de etaleergewoontes uit winkels en passages.¹⁴⁸ Hiermee toverde men nu de secties om in vier museum- of 'presentatie-praktijken': een natuur-historisch museum voor de grondstoffen en halffabrikaten, een techniekmuseum voor de machines en werktuigen, een industriemuseum (of prozaïscher: een bazaar) voor de courante artikelen en winkeletalages voor de luxe kunstnijverheidswaren.¹⁴⁹ Men stelde richtlijnen op voor de visualisatie en demonstratie van winnings-, bewerkings- en productiemethoden in sectie één en twee. Voor de grondstoffen impliceerde dit het vertonen van de winningswijze en bewerking tot halffabrikaat door het product in de verschillende stadia te tonen, middels schaalmodellen van deze processen en via voorbeelden van de gebruikte gereedschappen. Machines zou men zoveel mogelijk in bedrijf moeten tonen, waarbij de prestaties van de machine, de voortgang in het productieproces geïllustreerd moesten worden met het object in diverse stadia van bewerking.¹⁵⁰ Indien nodig kreeg men in deze gevallen toestemming om producten buiten hun eigenlijke klasse te tonen of zelfs producten die anders in het geheel niet zouden zijn toegelaten, zoals bijvoorbeeld verouderde machines.¹⁵¹ Een soortgelijke dispensatie kreeg men voor olieverfschilderingen, fresco's, tekeningen en gravures, wanneer deze een materiaal of productieproces illustreerden.¹⁵² De organisatoren beloofden gratis stoom en water-onder-druk te leveren om de machines in werking te kunnen tonen. Om dezelfde reden deelden zij de exposanten van stoommachines mee dat hun 'steam power' ingezet zou worden voor het aandrijven van andermans productiemachines.¹⁵³ De industriële eindproducten en kunstnijverheidsproducten wilde men op zo neutraal mogelijke wijze uitstellen op uniforme toonbanken. Zo hoopte men te verhinderen dat uitbundig gedecoreerde tafels en kasten de aandacht zouden afleiden van de specimina. Net als in de winkeletalages mochten de exponaten zelf hierop daarentegen wel zo decoratief mogelijk mogen worden uitgesteld, zodat hun kwaliteiten optimaal zouden kunnen uitkomen.¹⁵⁴ Ten slotte dienden de exposanten de kwaliteiten van hun product, en een heel gamma van niet aan de specimina af te lezen bedrijfseconomische gegevens, aan het publiek nader uit te leggen in de officiële tentoonstellingscatalogus. Om het grote publiek optimaal te kunnen bereiken verplichtte de Koninklijke Commissie de uitgevers van de tentoonstellingscatalogus om naast de gebruikelijke uitgebreide en dure ook een goedkopere en beknoptere uitgave te maken.¹⁵⁵ Ook moedigde de Commissie nu voor het eerst de inschakeling van 'attendants' aan, bij uitstek geschikte bemiddelaars voor uitleg van het tentoongestelde aan het grote publiek, om zo de expositie te populariseren.¹⁵⁶

3.2.3 Een ruimtelijke didaxis op basis van didactische en praktische precedenten

De Koninklijke Commissie delegerde de keuze van een geschikte locatie en het opstellen van plannen voor de behuizing van de tentoonstelling aan het subcomité 'for all matters relating to the Building'.¹⁵⁷ Naast enkele adellijke leden bestond dit Bouwcomité uit ingenieurs en architecten die hun sporen ruimschoots verdiend hadden.¹⁵⁸ Er was ook een belangrijke rol weggelegd voor hun helpers: de architecten Wyatt en Owen Jones, en de ingenieur Charles Heard Wild.¹⁵⁹ Bij gebrek aan precedenten of ervaring met de bouw van expositiepaleizen in Engeland leunde men zwaar op Wyatts kennis van de Franse tentoonstellingsgebouwen.¹⁶⁰ Als secretaris van het Bouwcomité was het Wyatt die voor het comité de eisen en ideeën formuleerde voor het ontwerp en het vervolgens uitstekende, terwijl Jones de decoraties ontwierp en Wild de constructie detailleerde.¹⁶¹

Eerst boog het comité zich over geschikte locaties, het vereiste tentoonstellingsoppervlak, de beste manier om aan een ontwerp voor een gebouw te geraken en de praktische realisatie ervan.¹⁶² Als mogelijke locaties had het comité een tweetal alternatieven binnen het Hyde Park bestudeerd en één in Regent Park.¹⁶³ Uiteindelijk opteerde het voor het 20 hectare grote, langwerpige militaire exercitieterrein dat ingeklemd lag tussen de privéweg van de koningin door Hyde Park en de openbare Kensington Road.¹⁶⁴ De locatie leek goed ontsluitbaar, in nabijheid van de Thames (voor de aanvoer per schip van grote exponaten), gelegen nabij de belangrijke spoorwegterminus Paddington Station (Great Western-lijn) en niet al te ver van Waterloo Station (South-Eastern- en South-Western-spoorwegen) die Londen verbonden met industriële centra als Liverpool en Manchester en de havens voor stoomvaartlijnen op Europa, het Verre Oosten, en de Amerika's.¹⁶⁵ De aanwezigheid van een kazerne aan de overkant van Kensington Road gold vanuit het oogpunt van openbare veiligheid ook als een pre.¹⁶⁶

Het subcomité besloot zoals eerder beloofd al het werk openbaar aan te besteden. Zowel voor het ontwerp als voor de bouw van het tentoonstellingspaleis schreef men twee opeenvolgende openbare competities uit.¹⁶⁷ Dit betekende geenszins dat men de zorg voor het ontwerp en de bouw werkelijk uit handen gaf. De eerste competitie, een internationale ideeënprijsvraag, liet het comité alle vrijheid om uit de inzendingen de beste ideeën te plukken én hieruit zelf het definitieve ontwerp voor het ideale tentoonstellingspaleis te compileren. Beloning voor de winnaar was niet de uitvoering van diens ontwerp, maar eervolle vermelding in een officiële publicatie.¹⁶⁸ Het comité kon dan, als rechtmatige auteur van het definitieve ontwerp, zelf de bouw van het paleis aanbesteden in een tweede competitie onder uitsluitend Britse aannemers. Deze strategie was bedacht om het gebouw zo goedkoop mogelijk uitgevoerd te krijgen; aan het aanbestedingsprogramma was een clause toegevoegd dat afgeweken kon worden van het officiële ontwerp mits dit besparingen opleverde.¹⁶⁹

Voor de internationale ideeënprijsvraag stelde het comité vervolgens een programma op met ontwerpeisen, met als kern het scheppen van optimale ruimtelijke omstandigheden voor het tonen van producten, voor de bestudering hiervan door een groot publiek en voor de beheerste circulatie van grote aantallen bezoekers; dit alles omhuld door de meest economische constructie, materialisatie en bouwwijze.¹⁷⁰ Het gebouw zou kortom geheel toegesneden moeten zijn op tentoonstellingseisen; hierover handelden maar liefst 13 van de 17 voorwaarden uit het prijsvraagprogramma; slechts drie waren ingegeven door de eigenaardigheden van de locatie; en één betrof de bouwwijze. Deze laatste voorwaarde, een realisering van het gebouw in fasen, was slechts opgenomen om bij de openbare aanbesteding het gebouw in stukken te kunnen vergeven aan wie op dat onderdeel het laagst had ingeschreven. Inzake de locatie decreeteerde het comité naast rooijlijnen en toegangspunten tot het gebouw ook dat enkele grote bomen niet mochten worden omgehakt.¹⁷¹ Voor de instructieve effectiviteit van de expositie meende men dat het van het grootste

belang was dat de specimina ook ruimtelijk overeenkomstig de classificatie geordend konden worden, en niet alleen op papier in catalogi en juryrapporten. Hoe zouden publiek en juryleden anders de bij elkaar behorende specimina kunnen vinden en vergelijkenderwijs kunnen bestuderen? Alleen zo zou men de specimina in samenhang met het productieproces kunnen begrijpen, met hun technisch en economisch nut en als arbeidsprestaties. Een heldere ruimtelijke orde bevorderde ook de memorisering van het getoonde.¹⁷² Wilde de cognitieve samenhang het publiek direct bij het betreden van het gebouw helder zijn, dan diende de uitstalling zo compact mogelijk over één verdieping te gebeuren. Dit tableau moest de bezoeker vanaf het entree letterlijk kunnen overzien. Om de kwaliteiten van de producten optimaal te laten uitkomen dienden deze uitgelicht te worden met bovenlicht in plaats van zijlicht (de Franse manier). Er was ook veel wandoppervlak nodig omdat sommige producten nu eenmaal beter hangend dan staand tot hun recht kwamen. Uit het oogpunt van veiligheid van bezoekers en producten zou het gebouw moeten worden opgetrokken uit onbrandbare materialen; de circulatie van de bezoekers door het gebouw diende zo gereguleerd te worden dat opstoppingen vermeden werden; toe- en uitgangen van het gebouw moest men snel en eenvoudig kunnen vinden. Vanuit de bedrijfsvoering was het gewenst dat de andere gebruikers van het gebouw - exposanten, juryleden en organisatoren - eigen toegangen en voorzieningen kregen. Vanwege de onzekerheid over het aantal exposanten zou het gebouw ten slotte, zonder aan schoonheid in te boeten, uitbreidbaar of verkleinbaar moeten zijn.¹⁷³

Dit prijsvraagprogramma werd begin maart 1850 gepubliceerd in tal van binnen- en buitenlandse vaktijdschriften van ingenieurs en architecten.¹⁷⁴ Hoewel de ontwerpers slechts één maand de tijd kregen waren er op de sluitingsdatum, 8 april 1850, maar liefst 245 plannen binnen: 128 uit Londen en omstreken, 67 uit Engeland en 38 uit het buitenland.¹⁷⁵ Daarmee achtte het comité de competitie een onverwacht groot succes, ja zelfs zonder historisch precedent, en besloot deze allemaal, in de geest van de onderneming, tentoon te stellen, zodat de Britse architecten en ingenieurs konden leren van de ideeën uit binnen- en buitenland (in juni-juli in de zalen van het 'Institution of Civil Engineers').¹⁷⁶ Veel ontwerpen getuigden van 'architectural merit, ingenious construction, or disposition, or for graceful arrangement of plan', oordeelde het comité, en na een eerste selectie van 69 plannen koos men er twee uit waarvan men bijzonder gecharmeerd was - de ontwerpen van de Franse architect Hector Horeau en van vader en zoon Turner uit Ierland. Geen van deze laureaten kreeg de opdracht, maar men gebruikte de beste ideeën uit deze prijswinnende ontwerpen om zelf een ideaal tentoonstellingsgebouw te compileren.¹⁷⁷ Vreemd genoeg was in dit 'eigen' ontwerp geen spoor terug te vinden van de populaire kassen of wintertuinen, waarop Horeau en de Turners toch duidelijk hun plan geïnspireerd hadden en die het comité en zijn secretaris Wyatt toch zo openlijk hadden gewaardeerd.¹⁷⁸ Het comité sprong, tot woede van de vakwereld, überhaupt nogal slordig om met de beloofde vermelding van het auteurschap van de prijsvraagideeën.¹⁷⁹

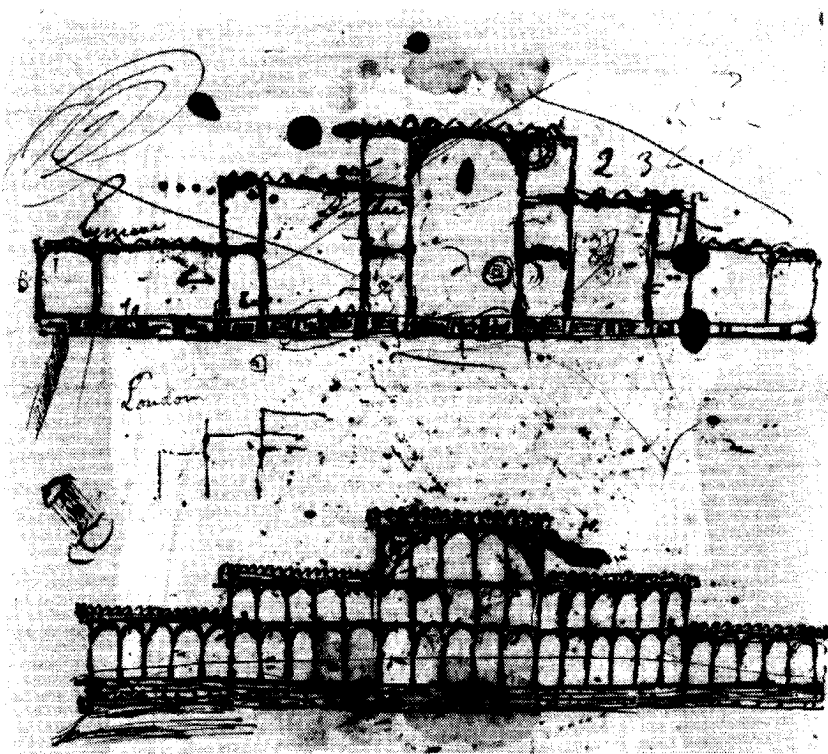
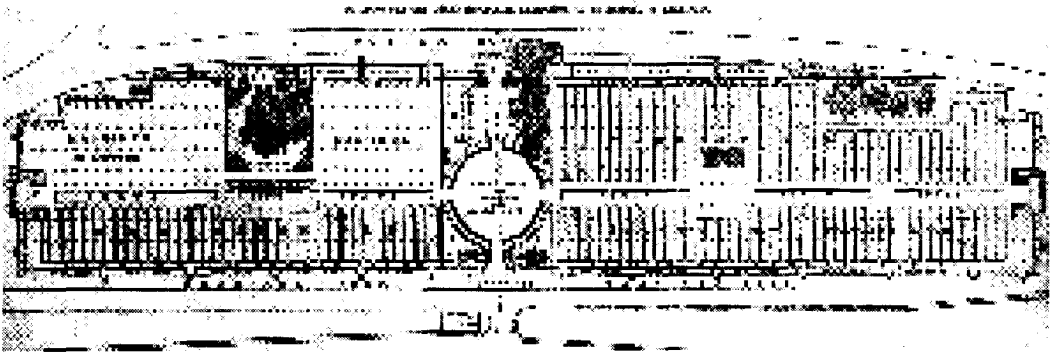
Het ontwerp van het comité bestond uit een groot rechthoekig ensemble van 2200 bij 440 voet opgebouwd uit smalle langwerpige hallen met ongeveer in het midden een groot rond hof.¹⁸⁰ De buitenste hallen waren 40 voet hoog, de middelste hal 60, terwijl het geheel bekroond zou worden door de grootste koepel ter wereld (200 voet in diameter en 150 voet hoog).¹⁸¹ Vier entrees gaven toegang tot twee haaks op elkaar staande gangen, die elkaar kruisten in het midden van het ronde hof. Dit assenkruis deelde het gebouw in vier ongeveer even grote delen op. De plaatsing van het hof, en een drietal restauraties binnen dit ensemble, werd bepaald door de locatie van de bomen die bewaard moesten blijven.¹⁸² Het dak werd niet gedragen door stenen binnenwanden maar door gietijzeren kolommen, die in een regelmatig raster van 24 bij 24 voet waren geplaatst. De buitengevels zouden daarentegen wel uit metselwerk worden opgetrokken.

Eigenaardigheden die beantwoordden aan de bouwvereisten voor een tijdelijke expositieruimte. Zo garandeerde de indeling van het gebouw in vier ruimten, in combinatie met de draagstructuur van smalle kolommen, dat een bezoeker direct bij het betreden van het gebouw het geheel kon overzien, de ordening naar productieproces kon ontwaren, én bovendien diep onder de indruk zou raken van de rijkdom van de hier uitgestalde collectie. De maat van het kolommenraster had men na proefopstellingen met toonbanken in het British Museum en in het warenhuis Soho vastgesteld. Ze liet telkens ruimte voor een voetpad van 8 voet met aan weerszijde 8 voet aflegruimte op de toonbanken, tussen de kolommen.¹⁸³ Deze toonbanken en demonstratieruimten zouden worden onderverdeeld volgens de classificatie; binnen iedere klasse zou de nationale of geografische herkomst van de inzending zoveel mogelijk bijeen gehouden worden, en daarbinnen weer zoveel mogelijk de producten van dezelfde exposant.¹⁸⁴ Immers, pas wanneer het vergelijkingsmateriaal direct bij elkaar geplaatst was, ongeacht de nationale herkomst, zou het publiek vernieuwingen binnen iedere bedrijfstak op een mondiale schaal overzichtelijk en vergelijkenderwijs kunnen bestuderen.¹⁸⁵ De Britse industrie was hierbij wel bevoordeeld ten opzichte van haar buitenlandse concurrenten, niet alleen numeriek maar ook qua tentoonstellingsoppervlakte.¹⁸⁶ Met een kolommenraster behield men de vrijheid later, naar gelang het aantal toegelaten exposanten, per klasse meer of minder strekkende meter uitstalruimte op de toonbanken te reserveren. De open kolommenstructuur garandeerde bovendien voor alle specimina in gelijke mate bovenlicht. Deze ruimtelijke indeling zou bovendien de bezoekers langs een strikte eenrichtingsroute door de tentoonstelling loodsen, en hun en passant de productieproces-samenhang verhelderen voorzover men deze niet al bij het binnentreden doorgrond had. Vanuit de middenhal, achter de hoofdtoegang op Kensington Road, diende het publiek zich met de zon of de wijzers van de klok mee door het gebouw te begeven. Eerst stuitte men dan op de sectie met de grondstoffen en halffabrikaten, daarna kon men demonstraties van machines en productieprocessen bijwonen, uitstallingen van industriële eindproducten doorlopen, om ten slotte in de vierde sectie de producten van de kunstnijverheid te bekijken. Smalle voetpaden garandeerden dat men de specimina aan weerszijde van het pad ongehinderd door ander publiek zou kunnen bestuderen. Het éénrichtingsverkeer garandeerde dat men niets oversloeg; gang na gang zou men al zigzaggend vanaf de middengang naar een corridor langs de buitengevel en weer terug de expositie in haar geheel doorkruisen.¹⁸⁷ De herhaalde terugkeer in de middengang moest voorkomen dat de bezoeker zich verloren zou voelen in een eindeloze zee van producten. Hier kon men zich telkens weer oriënteren op het hof, met haar goed zichtbare grote fontijn kon men dan telkens weer aan de afstand daartoe aflezen hoever men gevorderd was. In deze ruimte zou men ook even kunnen uitrusten op één van de talloze banken, genietend van het indrukwekkende panorama of mijmerend over de betekenis van de uitgestalde rijkdommen. Kreeg men dorst of honger, of wou men naar de toilet, dan diende men zich afhankelijk van de financiële draagkracht of maatschappelijke stand te begeven naar de eerste, tweede of derde klasse restauraties in de open groene hoven.¹⁸⁸ Dit strikte circulatiesysteem diende natuurlijk niet alleen voor uitleg van de productiesamenhang, of voor een adequate bestudering van de klassen, maar ook voor de veiligheid van het publiek. Het éénrichtingsverkeer op de voetpaden zou opstoppen voorkomen en in geval van calamiteiten konden de bezoekers aan het einde van deze voetpaden het gebouw direct verlaten.¹⁸⁹ De instroom van nieuwe bezoekers kon hiermee eenvoudig gestopt worden zonder automatisch de uitstroom te blokkeren. Om calamiteiten op tijd te kunnen signaleren, plande men in het centrale hof een uitzichtgalerij die, weliswaar ook voor het publiek toegankelijk, vooral bedoeld was voor het toezicht door agenten.¹⁹⁰ Om het gebouw in noodgevallen snel te kunnen afsluiten waren de kantoren voor de organisatoren en juryleden, de kassa's en wat dies meer zij over de entrees heen in poortachtige bouwgedelen gedacht. Deze vier entree-bastions zouden via een telegrafieverbinding met elkaar kunnen blijven communiceren, ook als de tentoonstellingsruimten en de omringende terreinen veranderd

zouden zijn in een kolkende zee van vallende specimina, vluchtende mensen of relschoppende arbeiders.¹⁹¹ Mogelijk vormde beduchtheid voor bestorming door revolutionaire arbeiders of nachtelijke inbrekers ook een reden om de buitengevels uit baksteen op te trekken. Deze materiaalkeuze werd in ieder geval ingegeven door de angst voor brand; een combinatie van een ijzeren draagconstructie met stenen gevels gold rond 1850 als het meest brandveilige bouwsysteem.¹⁹² Representativiteit vormde een andere belangrijke overweging voor deze materiaalkeuze voor de buitengevels; eenvoudig gedecoreerd steenwerk zou het bouwwerk een monumentaal paleisachtige waardigheid verlenen.¹⁹³ De allure van het gebouw zou naderende bezoekers doordringen van het nationale of zelfs mondiale belang van de expositie. De hoge puntgevel aan het eind van de middelste hal kwam als vormmotief terug om de lengte van de gevels te breken, in te kaderen en van een symetrie-as te voorzien. Zo ontstond een monumentale compositie van lange sobere gevels, ingekaderd door kleine hoekpaviljoens en geaccentueerd met grote middenpartijen. Dit alles bekroond door een reusachtige koepel, teken van de waardigheid van het monument, specimen van de kunde van de Britse bouwindustrie en een bewijs van de superioriteit van de Engelse ingenieurskunde. Zowel binnen als buiten zouden paleis en expositie hun monumentale representativiteit aan de reusachtige afmetingen van het geheel ontleen, en niet aan uitbundige decoraties. Aan de binnenzijde zou alleen het assenkruis van middengang en koepelzaal monumentale proporties krijgen. In deze spaarzaam gedecoreerde centrale ruimten zouden de ceremoniën rondom wedstrijd en expositie plaats vinden.¹⁹⁴ Om deze plechtigheden van een passend decor te voorzien bedacht men hier gebrandschilderde ramen in de poortgebouwen en de koepel, standbeelden zouden het hof decoreren en een reusachtige fontein werd als focuspunt in het midden van het hof gesitueerd. Zaken die overigens gratis door de exposanten aangeleverd zouden worden.¹⁹⁵ Voor het overige werd de constructie, materialisatie en bouwwijze van het paleis gekenmerkt door een ver doorgevoerde economisering, conform het tijdelijke karakter van het gebouw, en een hoge bouwsnelheid, aangezien over slechts zeven maanden de inrichting van de expositie op 1 januari 1851 volgens plan zou moeten beginnen.¹⁹⁶ De draagconstructie uit gietijzeren kolommen (de holle binnenzijde diende tevens als regenwaterafvoer), zou men net als de lichte dakconstructie snel en goedkoop kunnen uitvoeren.¹⁹⁷ Na afloop van de expositie kon men deze weer eenvoudig demonteren en elders opnieuw gebruiken, zodat er geen kapitaalvernietiging optrad en de materialen niet gekocht maar tijdelijk gehuurd konden worden van de aannemers, zoals men in Frankrijk deed.¹⁹⁸ Zelfs het inrichten van de expositie kon uiterst efficiënt geschieden. Bij de hoofdentree aan de zuidzijde van het gebouw zouden de objecten ten burele van de organisatie in ontvangst worden genomen. Over een spoorlijntje zouden zij van daaruit naar een grote draaitafel in het ronde hof worden vervoerd om daarna opnieuw over de rails naar de ruimte voor de respectievelijke klasse gereden te worden.¹⁹⁹

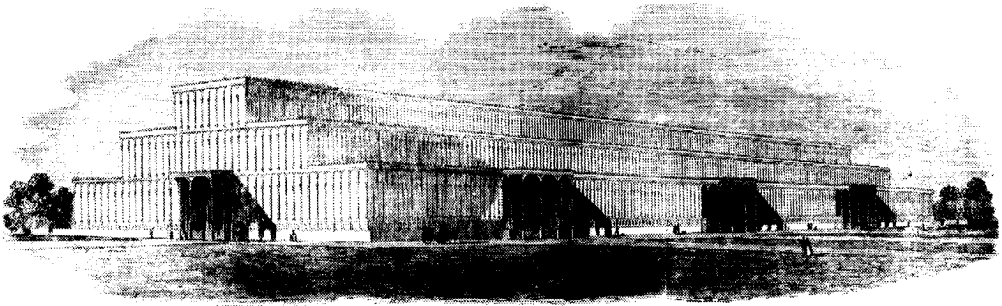
Officieel was het ontwerp de vrucht van de inventiviteit van het 'Building Committee' en de 69 prijswinnaars, in werkelijkheid toonde het de hand van Digby Wyatt. Ontwerp en toelichting refereerden vrijwel voortdurend aan Wyatts analyse van de Parijse tentoonstellingspaleizen. Qua hoofdpzets volgde het plan precies de aanbevelingen van Wyatts analyse van het Franse expogebouw van 1844: creëer een ruim stelsel van hallen, waarin de exponaten in klassen bijeen gegroepeerd staan, met in het midden een groot hof voor de feestelijkheden, en als centraal overzicht over de uitstalling.²⁰⁰ Digby Wyatt had zich tijdens zijn bezoek aan de Parijse tentoonstelling van 1849 gerealiseerd hoe structurerend de classificatie kon werken toen hij waarnam dat de Franse organisatoren er duidelijk niet in geslaagd waren om de classificatie ook ruimtelijk te realiseren; toeschouwers waren daardoor niet in staat om de specimina direct met elkaar te vergelijken, maar integendeel veroordeeld tot een verwarrende speurtocht door het gebouw naar relevant vergelijkingsmateriaal.²⁰¹ Wyatts observaties leidden ertoe dat de Commissie al in haar eerste circulaire, zelfs nog voordat het 'Building Committee' was opgericht, voorstelde om de expo-

sitie in te richten volgens het classificatiesysteem.²⁰² Wyatts opmerking dat het publiek het geleerde op deze manier ook beter zou kunnen onthouden doet vermoeden dat hij zijn ideeën bewust of onbewust ontleende aan de klassieke mnemo-techniek, die de oude Grieken en Romeinen binnen de retorica ontwikkelden om lange redevoeringen of ingewikkelde redenties te kunnen onthouden.²⁰³ Sleutelidee was om de elementen van een verhaal of redenering in de juiste volgorde in een ruimte te visualiseren en met beelden te markeren, waarna men de onderdelen, door er denkbeeldig doorheen te lopen, weer in de juiste volgorde en zonder er een over te slaan kon reproduceren. In het middeleeuwse onderwijs benutte men vervolgens ruimtelijke tekeningen en afbeeldingen als geheugensteuntjes om verhalen en redeneringen te memoriseren. Dit 'lokale geheugen' groeide vervolgens in handen van occulte denkers in de late middeleeuwen en Renaissance uit tot een ruimtelijke en beeldende representatie van de kosmos waarin haar samenhang en werking verklaard werd. Net als in Wyatts expositiepaleis zou men, staand in het midden van deze zogenaamde 'Geheugentheaters', alle kennis(-terreinen), door specimina belichaamd, ruimtelijk geordend op een langzaam hellend vlak in een verklarende samenhang kunnen overzien, en zo de wetten die ten grondslag lagen aan de wereld beter kunnen leren kennen, begrijpen en onthouden.²⁰⁴ Mogelijk ontleende Wyatt aan de mnemo-techniek ook het idee om de classificatie te paren aan een verklarende route: ten opzichte van de Franse expositiepaleizen zonder meer de belangrijkste nieuwe strategie om de tentoonstellingsarchitectuur didactisch in te zetten. Zelfs de sobere utilitaire monumentaliteit van het gebouw - een heldere functionele ruimtelijke indeling met enorme dimensies, en de industriële ijzerarchitectuur die deze overkapte met haar hoge repetitiegraad - leek een antwoord op Wyatts kritiek op Parijs 1849.²⁰⁵ Hij veroordeelde haar geschilderde materiaalimitaties op hout of van papier-maché, de ruimtelijke verbrokkeling, en meer algemeen haar on-representatieve, middelmatige architectuur.²⁰⁶ Wyatt meende in 1849 al, dat men een volgende keer beter het onbenutte ontwerp van Horeau - een vroege versie van het wintertuinachtige ontwerp voor Londen 1851 - kon realiseren.²⁰⁷ Wyatt gaf hiermee impliciet aan dat hij een utilitaire, industrieel gefabriceerde ijzerarchitectuur een veel gepaster monument vond voor de industrie. Ongetwijfeld verklaart Wyatts voorkeur ook waarom de wintertuinachtige ontwerpen van Horeau en de Turners zo goed scoorden in de (door Wyatt geregisseerde) internationale prijsvraag. Dat de tentoonstellingshallen uiteindelijk toch minder overeenkwamen met kassen dan met spoorwegoverkappingen laat zich eenvoudig verklaren. Zowel het ontwerp van Horeau als dat van de Turners werd gekenmerkt door zeer grote, slecht doordachte constructies, die in de ogen van bouwkundigen verbeelding paarden aan onuitvoerbaarheid. Daarentegen konden de ingenieurs uit het Bouwcomité voor een vergelijkbaar maar bedrijfszeker bouwsysteem putten uit hun eigen spoorwegpraktijk. Al enige tijd bouwden zij goedkoop en snel stationoverkappingen met gestandaardiseerde en geprefabriceerde ijzeren bouwelementen, die ter plekke nog slechts geassembleerd hoefden te worden. De befaamde ingenieur Brunel lid van het Bouwcomité, claimde later dan ook niet alleen het ontwerp van de reusachtige koepel maar dat van het hele gebouw.²⁰⁸ De analogie met de spoorwegbouw verheldert ook het strikte onderscheid tussen de utilitaire expositiehallen en de representatieve gevels en entreegebouwen. Het stemde overeen met de toen heersende werkverdeling bij de vormgeving van spoorwegstations: het aankomstgebouw gold als domein van de architect, de perronoverkappingen als dat van de ingenieur.²⁰⁹ Het complex laat zich dan ook nog het best interpreteren als een kruising tussen een geheugentheater en een spoorwegstation. Nog ambivalenter was het hof: als circus refererend aan de didactisch-retorische typologie van het geheugentheater; als beeldenzaal aan de architectonische typologie van het museum; als centraal overzichtspunt aan de utilitaire typologie van de panoptische gevangenis; als draaitafel voor het vervoer van de specimina aan de technische typologie van het spoorwegemplacement. De koepel zelf zou deze ambivalentie treffend verbeelden: enerzijds monumentaal symbool van het museale ideaal en anderzijds specimen van de vermogens van de Britse bouwindustrie en ingenieurskunde.

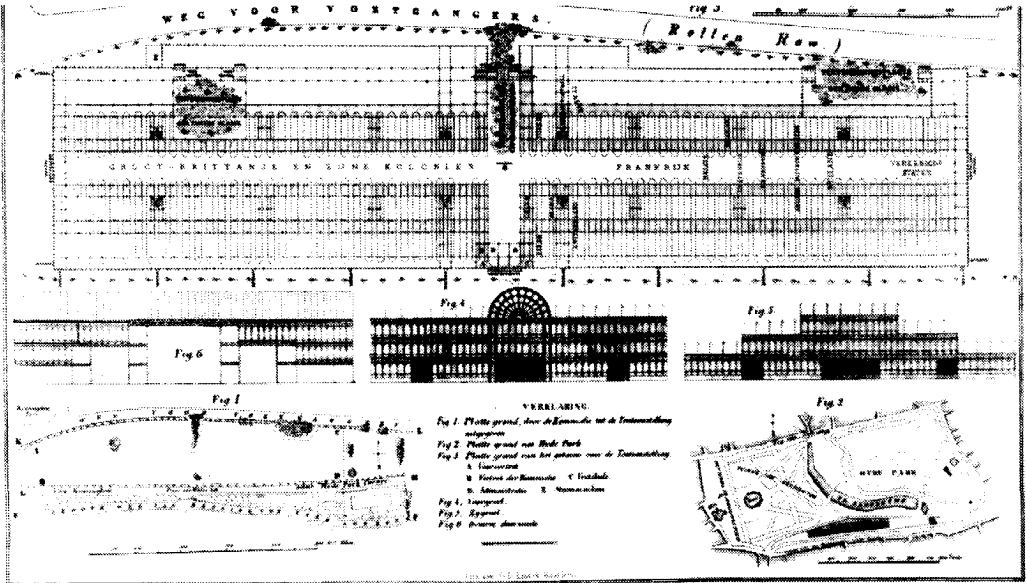


Het officiële plan van het Bouwcomité. 32. Gezicht op het gebouw. 33. Plattegrond van de begane grond.

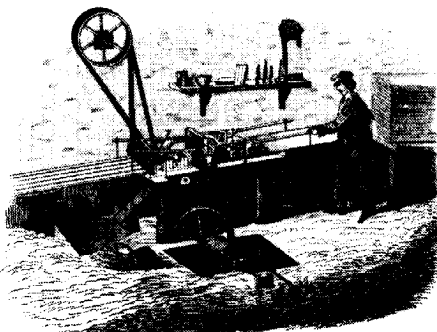
34. Paxton's beroemde eerste schets van het Crystal Palace, gemaakt tijdens een vergadering van de Manchester, Buxton, Matlock, and Midlands Junction Railway op een oud telegram. Hieruit komt duidelijk naar voren dat Paxton's voorstel vooral een nieuw bouwsysteem - gebaseerd op zijn kassen voor Chadwick - betrof en niet zozeer nieuwe plattegronden.



Der erste Entwurf von Joseph Paxton



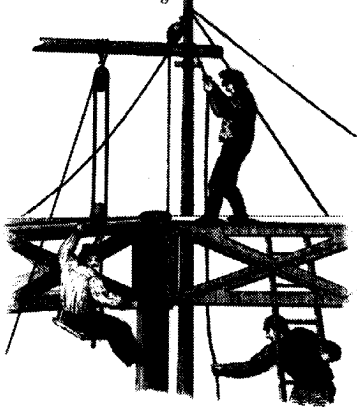
Paxton's alternatieve voorstel. 35. Gezicht op het gebouw. 36. Plattegrond van de begane grond. Hoezeer het aanzien van beide gebouwen ook verschilde, de plattegronden zijn hoegenaamd identiek: de hoofdontsluiting via een monumentaal uitgewerkt assenkruis, de indeling van en routing door de expositie volgens het productieproces, de uitstalling van de exponaten op uniforme platte tafels, en de plaatsing van de restauraties rond de te handhaven elmen.



Werktuig tot het maken der rosmroeden.



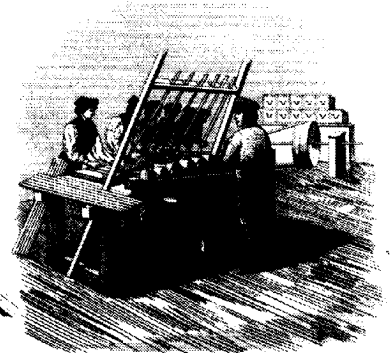
Schilder machine.



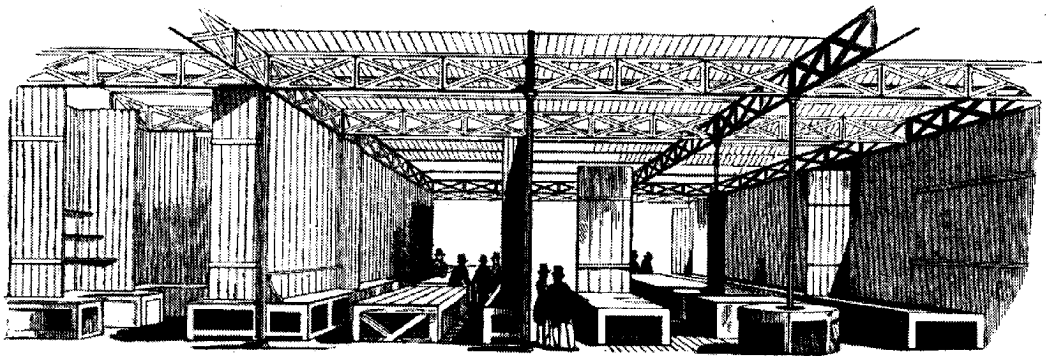
Het ineenzetten der kolommen.



Circlevormig achaftwerktuig.

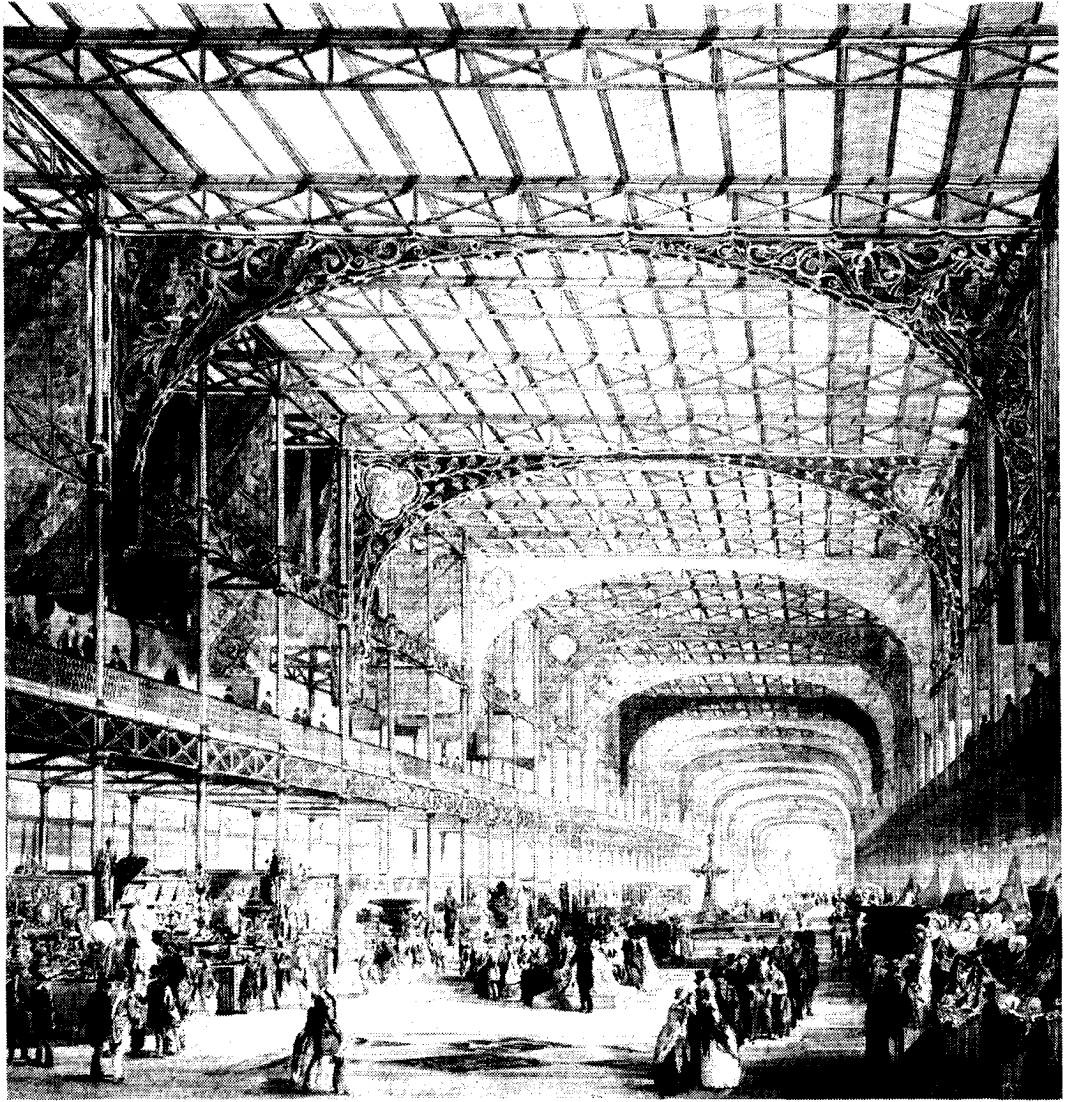


Werktuig tot het boren van gaten in de rosmroeden.



37. De bouw van Crystal Palace als stimulans voor de industrialisatie van de bouwpraktijk door gemechaniseerde en gerationaliseerde bouwmethoden te ontleen aan Paxton's ervaring met de kassenbouw en de ervaring van de aannemers Fox en Henderson.

38. Illustratie van de inrichtingsmogelijkheden van de exponaten in het Crystal Palace, die de *Illustrated London News* publiceerde ten behoeve van aspirant-exposanten.



39. Inrichtingsplan door Owen Jones. Hier ervaart men nog duidelijk de ruimtelijke transparantie van gebouw en tentoonstelling dankzij de uniforme presentatie van de exposanten op lage tafels. In de naaf zijn de doeken te zien die deze in perspectief de schijn van een gewelfde ruimte zouden moeten geven.

Na goedkeuring van het plan medio mei 1850 door de Commissie haastten Wyatt, Jones en Wild zich de werktekeningen en een omschrijving van de te verrichten werkzaamheden en te gebruiken materialen te maken, die nodig waren voor de openbare aanbesteding.²¹⁰ Deze kon al een maand later - eind juni- uitgeschreven worden, zodat de inschrijving voor de aannemers alweer op 10 juli zou kunnen sluiten.²¹¹ Voor het zover kwam barstte er direct na publicatie van het officiële plan in de populaire bladen en vakpers een golf van kritiek los.²¹² Critici en publiek verketterden en bloc het ontwerp. Even was de Commissie zelfs bevreesd dat de weezin tegen het gebouw ook het einde van de expositie zou betekenen.²¹³

3.2.4 De expositieplannen zo breed mogelijk gedragen en gefinancierd

Het financieringsplan van het 'Finance committee' was de ultieme consequentie van de utilitaire ideologie achter het hele project. De maatschappelijke behoefte aan de expositie zou zich spontaan vertalen in navenante financiële steun, die op haar beurt de omvang en daarmee de representativiteit en autoriteit van de expositie zou bepalen: hoe meer behoefte, hoe meer geld, hoe groter het tentoonstellingspaleis, en des te meer exposanten en landen men kon toelaten.²¹⁴ Niet enkel de Britse ondernemers dienden, als potentiële exposanten ook een zakelijk belang hebbend bij de onderneming, de expositie te financieren.²¹⁵ Daarom had de Commissie ook bepaald dat fabrikanten ongeacht hun financiële bijdrage gratis op toonbanken hun producten zouden mogen uitstallen en de expositie bezoeken. Alleen als de exposant zijn producten liever uitstalde in een vitrine of toonkast kwam dat voor eigen rekening. Alle exposanten dienden wel de kosten voor het vervoer - waarop de Commissie bij de spoorwegmaatschappijen 50% reductie bedong - en van de inrichting van hun producten te betalen.²¹⁶ Men wilde de expositie absoluut niet uit de staatskas financieren; aangezien slechts een klein deel van de Britse bevolking directe belasting betaalde, zou ook in dat geval de expositie slechts een deelbelang vertegenwoordigen.²¹⁷ De grandeur van een expositie diende daarentegen juist de maatschappelijke behoefte van de hele Britse samenleving te weerspiegelen. Om dit besef onder het grote publiek te stimuleren hadden Cole c.s. indertijd ook zo gehamerd op de oprichting van een Koninklijke Commissie, waarmee zowel de Britse Regering als het koningshuis immers impliciet het nationale belang van de zaak erkenden.²¹⁸ Het Britse volk zou zo de expositie rechtstreeks subsidiëren, in plaats van via de staatskas, zoals in Frankrijk. Desondanks zou dit geen gratis toegang tot de expositie opleveren, zoals bij de Franse exposities en ook in Engeland zelf bij de nationale musea gebruikelijk was.²¹⁹ De schenkingen vanuit de Engelse samenleving, verminderd met de bouw- en exploitatiekosten van de expositie, en vermeerderd met de entreegelden, zouden daarentegen op een andere, meer permanente manier het algemeen belang moeten dienen; ze zouden het kapitaal opleveren waarmee de volgende periodieke exposities na 1851 en de opbouw van onderwijsinstellingen gefinancierd konden worden.²²⁰ Het per opbod verkopen van de publieksvoorzieningen, zoals de exploitatie van de restauraties en de uitgave van de catalogi, beschouwde men nog niet werkelijk als een inkomstenbron zoals dat in de opvolgende exposities het geval zou worden. Voor het Financiencomité was het vooral een handige manier om een aantal werkzaamheden uit te besteden.²²¹

3.3 Het project gered, en toch een totaal ander resultaat

3.3.1 Afgelasten of doorgaan? Nieuw financierings- en bouwstelsel

Hoewel anders dan in Frankrijk de publieke opinie en de Britse regering overwegend pro-vrijhandel waren, stuitten de plannen voor een internationale industrie-expositie in Engeland op breed verzet. Alle tegenstanders van een verdergaande industrialisatie, liberalisering van de handel of globalisering van economie en samenleving liepen tegen de plannen te hoop. En zelfs onder de voorstanders was er ampel verzet; menigeen was ervan overtuigd dat de tentoonstelling de con-

currentiepositie van de Britse industrie alleen maar zou verslechteren. Ze zou immers ook de zwakheden van Albions nijverheid genadeloos blootleggen, buitenlandse concurrenten op de Britse thuishmarkt introduceren terwijl de Britse bedrijven geweerd bleven van hun thuishmarkten. Bovendien bood men zo de buitenlandse fabrikanten alle gelegenheid tot industriële spionage.²²² Anderen waren niet zozeer beducht voor de ontwrichtende uitwerking van de expositie op de Britse economie als wel op de samenleving. Sommigen meenden dat de opeenstapeling van voor velen onbereikbare rijkdommen de afgunst tussen de klassen zou aanwakkeren, en zo de brandstof zou leveren voor arbeidersrevoltes.²²³ Weer anderen meenden dat niet afgunst maar de komst van duizenden bezoekers zou leiden tot de gevreesde opstand. Dezen zouden een schaarste aan eerste levensbehoeften in Londen creëren, gepaard gaand met prijsstijgingen, en massale hongersnood onder de arbeiders.²²⁴ Ten slotte waren er die vreesden voor het kosmopolitische aspect van zo'n expositie; de komst van bezoekers en producten vanuit alle hoeken van de wereld met evenveel vreemde zeden en gewoonten zou vast tot zedenverwildering, normvervaging en losbandigheid leiden!²²⁵ En ging de Britse samenleving niet aan deze decadentie ten onder, dan wel aan epidemieën en vreemde ziekten.²²⁶

Toch stond dit verzet in werkelijkheid tamelijk machteloos tegenover de plannen van de Commissie. Men kon de publieke opinie mobiliseren, lokale comités saboteren, fondsinzameling bemoeilijken, maar de toetsing van de plannen in het parlement was het enige effectieve machtsmiddel om de zaak te torpederen. En zelfs dat had formeel slechts geringe zeggenschap over de zaak, zolang de Commissie tenminste geen financieel beroep deed op de regering. Slechts voor het gebruik van Hyde Park was de Commissie afhankelijk van het parlement. Voor de tegenstanders was de krachtige weerstand die de plannen voor het expositiegebouw en het gebruik van de locatie bij het Britse publiek opriepen dan ook een godsgeschenk. Zij hoopten via dit verzet het parlement te kunnen mobiliseren en zo de expositie in haar geheel te verhinderen.²²⁷

De kritiek in pers en parlement concentreerde zich weliswaar op gebouw en locatie, maar op de achtergrond leefde ook de vrees dat bij mislukking van de financiering uit giften, de Britse overheid alsnog voor het project zou moeten opdraaien. Over het architectonisch ontwerp oordeelde men dat het, gezien het nationale belang van het project, niet representatief genoeg was - velen vonden het een monstrem -; het meest representatieve onderdeel, de koepel, achtte men bouwtechnisch onuitvoerbaar, insolide, of misplaatst - de buitensporige monumentaliteit zou de aandacht maar afleiden van de tentoongestelde specimina.²²⁸ Anderen leek het optrekken van een stenen gebouw met zo'n koepel voor vijf maanden nodeloze kapitaalvernietiging.²²⁹ Menigeen geloofde niet dat men erin zou slagen om de muren van miljoenen bakstenen op tijd op te trekken, maar zelfs als dat wel lukte zou het bouwvocht uit de metselspecie het gebouw nog maanden in een klamme en vochtige sluier hullen die als een kanker alle specimina zou aantasten, het expositiepaleis herscheppend in een mortuarium van roestende machines en schimmelende stoffen.²³⁰ Bovendien zou zo'n stenen gebouw wel eens permanent in plaats van tijdelijk bedoeld kunnen zijn.²³¹ Dan zou dit massieve monstrem voorgoed Hyde Park ontsieren.²³² Achterdochtige tegenstanders grepen dit punt aan om het project voor eens en altijd te torpederen. Tussen maart en juli 1850 bliezen zij in een negental parlementaire debatten het verloren gaan van enkele bomen en een stukje park op tot een bedreiging van de volksgezondheid en een aantasting van de recreatiemogelijkheden van het publiek.²³³ Een ander punt van zorg voor de parlementariërs vormde de financiering van de expositie uit publieke schenkingen. Wellicht had iemand gelekt dat de fondsinzameling op dat moment niet eens de bouwkosten van het paleis dekte, in ieder geval eisten zij herhaaldelijk van de regering de verzekering dat deze het project nooit en te nimmer uit de staatskas zou subsidiëren.²³⁴

In juli aan de vooravond van de stemming door het Hoger en Lager Huis zag het er dan ook naar uit dat het project een voortijdige dood zou sterven, en was de Commissie rijp voor drasti-

sche acties in een laatste poging om het project te redden. Van een dramatische schoonheid was het dreigement van prins Albert aan de MP's, dat de tentoonstelling niet zou doorgaan als men de Commissie zou weigeren Hyde Park te gebruiken. Effectiever was de aanpassing van de meest bekritiseerde onderdelen uit de plannen voor het expositiepaleis en de financiering. Dit werd het moment van Cole! Behendig inspelend op de politieke moeilijkheden en op interne spanningen in het Bouwcomité, wist hij met enkele medestanders het project weer naar zich toe te trekken.²³⁵

Heimelijk de officiële beslissingsprocedure van het Bouwcomité doorkruisend, mobiliseerde Cole de publieke opinie en slaagde er met hulp van een aantal commissarissen in om onder de dek-mantel van de openbare aanbesteding een concurrerend plan in te dienen van de kassenontwerper Joseph Paxton (1803-1865).²³⁶ Hoofdtuinier op het landgoed Chatsworth van de Graaf van Devonshire en bovendien actief in de spoorwegbouw, had hij naam gemaakt als de bouwer van grote kassen, die volgens een nieuw bouwsysteem uit gestandaardiseerde prefab-elementen op de bouwplaats slechts nog geassembleerd hoefden te worden. Paxton werkte volgens een modulair constructiesysteem van gietijzeren zuilen, houten dakliggers (beiden tegelijkertijd drager van de glazen huid en afvoer van regenwater en condensvocht), ingevuld met glas.²³⁷ De voordelen van dit industriële bouwsysteem staken evident gunstig af tegenover het veel traditionelere bouwsysteem van het Bouwcomité. Dankzij de prefabricage en het ontbreken van bouwvocht zou het gebouw vermoedelijk wel op tijd gereed zijn voor de inrichting van de expositie. Het assemblege-karakter maakte het veel eenvoudiger om na afloop de structuur weer af te breken en te verkopen of opnieuw te gebruiken. Mocht de reuzenkas - tegen de officiële bedoeling in - toch blijven staan dan was ze, anders dan het ontwerp van het Bouwcomité, zelfs een aanwinst voor het park. Bovendien zou een dergelijke constructie, gelet op de populariteit, die wintertuinen toentertijd onder het grote publiek genoten, vrijwel zeker tot de verbeelding van het publiek spreken.²³⁸ Enig nadeel was dat dit constructiesysteem iets duurder was, en vooral dat deze constructie uit ijzer en glas architectonisch minder representatief was dan de ijzeren koepel; het gebouw zou vooral een overtuigend bewijs zijn van een superieure bouwindustrie en minder van een hoogstaande architectuur. Men kon een vergrote 'kas' toch beslist geen representatief decor voor de gelegenheid noemen.²³⁹

Officieel nam Paxton zelf het initiatief om met zijn bouwsysteem mee te dingen in de open aanbesteding voor de bouw van het Bouwcomité-plan.²⁴⁰ Maar waarschijnlijker is dat Cole hem begin juni 1850 benaderde voor een plan, waarin hij zijn bouwsysteem toepaste op het ontwerp van het Bouwcomité om dit als alternatief in te dienen.²⁴¹ Om het Bouwcomité elke formele grond voor afwijzing te ontnemen, hielp Cole vervolgens Paxton in het geheim om zijn plattegrond aan te passen aan de classificatie, de routing en de 24-voets maatmodul uit het Bouwcomité-plan.²⁴² Om Paxtons kansen nog verder te vergroten werd zijn plan daarna via de spoorwegingenieur Robert Stephenson, een dissident lid van het Bouwcomité, voorgelegd aan prins Albert, die het in strijd met de regels van open aanbesteding met voorrang aanbeval aan het Bouwcomité. Met dezelfde bedoeling bewerkte men ook de publieke opinie voor Paxtons plan door vlak voordat het Bouwcomité over de aanbesteding moest besluiten, het plan in de *Illustrated London News* te publiceren.²⁴³ Financieel gezien kon Paxton zich eigenlijk geen inschrijving veroorloven. Door bemiddeling van Stephenson kon hij dit probleem omzeilen door een contract af te sluiten met de spoorwegaannemers Fox & Henderson en de glasfabrikant Chance, waarin zij toezegden naast hun inschrijving op het officiële Bouwcomité-plan een tweede inschrijving te doen op Paxtons voorstel.²⁴⁴

Na aanvankelijk verzet tegen Paxtons plan - dit zou duurder en vooral niet representatief genoeg zijn - begon het Bouwcomité bij te draaien.²⁴⁵ De aanzienlijke verkorting van de bouwtijd en het enthousiasme bij het publiek voor Paxtons wintertuin, zo scherp afstekend bij de eerdere vergui-

zing van hun eigen plan, liet hen eigenlijk geen andere keuze meer. Men kon hooguit proberen Paxtons bouwsysteem meer aan te passen aan de eigen eisen.²⁴⁶ Het eindresultaat werd zo een compromis tussen Paxtons bouwsysteem en de plattegronden van het 'Building Committee' waarin de nadelen van het eerste verruild waren voor de voordelen van het laatste. De meerkosten van Paxtons voorstel werden geneutraliseerd door inkorting van het gebouw tot een hallenstelsel van vijf evenwijdige schepen, die bewust symbolisch 1851 in plaats van 2200 voet mat. De verloren tentoonstellingsoppervlakte compenseerde men door nu toch een verdieping in te voegen. Evenwijdig aan de veel hogere hoofdnaaf bracht men twee galerijen aan waar men de lichtere producten tentoon zou stellen.²⁴⁷

Deze ingreep moet echter ook als een eerste poging begrepen worden om Paxtons utilitaire kasconstructie meer architectonische representativiteit te geven. Zijn eerste plan was immers weinig meer dan een uitvergroting van de utilitaire kassen uit Chatsworth, waaraan hij, om ze nog enig architectonisch karakter te geven, enkele kleine entreeportico's had toegevoegd.²⁴⁸ Met de galerijen, die bovendien het publiek een indrukwekkend panorama van het gebouw en de tentoonstelling boden (vandaar dat Paxton er ook een soort verrekijkers plande), trachtte men nu de ruimtelijke geleding in hoofd- en zijnaven te dramatiseren en zo het geheel een meer monumentaal architectonisch karakter te verlenen.²⁴⁹ Had Paxton zelf geen koepel of ander middenaccent in zijn plan voorzien, nu plaatste men halverwege het gebouw een representatief dwarschip. Zo kreeg het gebouw nu een symmetrisch en bijgevolg meer representatief monumentaal aanzien, vergrootte men de dwarsstabiliteit van het bouwwerk en behield men bovendien, door haar van een half rond dak te voorzien, de gewraakte bomen. Tegenstanders van de expositie werd zo een gevoelig argument uit handen geslagen. De stileren en proportionering van de gevelpanelen en kolommen perfectioneerde men volgens de regels van een neo-gotische architectuur. Met het plan om langs de omtrek van het paleis de vlaggen van alle deelnemende landen te plaatsen werd een begin gemaakt met de versiering van het geheel met een iconografisch programma van representatieve decoraties. Zo werd de utilitaire reuzekas van Paxton geleidelijk aan in architectuur omgezet en aangepast aan de representatieve rol, die zij voor de gelegenheid zou moeten vervullen.²⁵⁰

Dat nam niet weg dat het paleis in dit stadium nog weinig meer was dan een plattegrond annex tentoonstellingsplan, met daarop een 'aangekleed' modulair industrieel bouwsysteem annex kas. Toen Cole later het paleis afschilderde als 'the glasshouse of a gardener, a man of genius, but no architect nor engineer', deed hij geen recht aan de bijdragen van de aannemers - de ingenieurs van Fox & Henderson - en vooral niet aan die van de architecten uit het Bouwcomité.²⁵¹ Wat Paxton inbracht was ten slotte 'slechts' het modulaire industriële bouwsysteem - op de beroemde schets ontbreken immers plattegrond of gevels -, terwijl plattegronden, en verfraaiing van de gevels en de ruimtelijke opbouw toch het werk bleven van de architecten.²⁵² Kortom alles wat de kas tot tentoonstellingsruimte maakte, en van de kas een paleis, kwam uit hun koker. Het Crystal Palace, zoals de volksmond het al snel noemde, was paradoxaal genoeg dus eigenlijk niet veel meer dan de toevallige uitkomst van een ideeën-prijsvraag en een openbare aanbesteding.²⁵³

Hoewel de Commissie de Britse publieke opinie nu met succes had weten te doordringen van het nationale belang van de onderneming, werd terzelfder tijd steeds duidelijker dat dit zich desondanks niet spontaan zou vertalen in voldoende financiële giften; zelfs de bouw van het expositiepaleis kon men ermee niet voorfinancieren. In juli 1850, toen men met de bouw van het expositiegebouw moest beginnen, was er slechts £ 35.000 binnen, terwijl Cole in een voorlopige raming, gebaseerd op een vergelijking met de kosten van de tentoonstelling in Birmingham van 1849, de onkosten al in maart 1850 schatte op £ 150 à 160.000, waarvan alleen de constructie van het gebouw al £80.000 zou opsouperen.²⁵⁴ De dreiging van een financieel debâcle noopte de leden van de Commissie om zelf het voortouw voor een gezamenlijk garantiefonds te nemen,

waarop de Britse staatsbank hen £ 230.000 krediet verleende (de hiertoe in juli opgestelde 'charter of incorporation' werd medio augustus van kracht).²⁵⁵ Het project zou nu niet langer gefinancierd worden uit schenkingen maar uit leningen, die met de inkomsten uit entrees aan de bank moesten worden terugbetaald. Zo zou de omvang van het project niet langer de maatschappelijke behoefte aan de expositie weerspiegelen, en dreigden eventuele winsten toch in de zakken van private kapitalisten te verdwijnen in plaats van in het fonds voor openbare onderwijsvormingsprojecten.

Met Paxtons bouwsysteem en dit nieuwe financieringssysteem konden de protagonisten van de Commissie geruster het parlementaire debat in en wonnen op 4 juli 1850 zowel in het Lager als Hogerhuis overtuigend de stemming.²⁵⁶

3.3.2 *Werving van een breed en mondiaal deelnemersveld*

Dat de fondswerving onder de Britse burgerij mislukte, kwam vooral door de moeizame en trage opbouw van het nationale lobbynetwerk van lokale comités.²⁵⁷ Hoewel voor de financiering van het project van weinig belang meer, bleef het onmisbaar. Immers, alleen door een lokale organisatievorm, met deskundige en notabele vertegenwoordigers uit de belangrijkste plaatselijke nijverheidstakken, verzekerde men zich van voldoende inzicht in aard en ontwikkelingen in de lokale nijverheid om de representativiteit van de inzendingen te kunnen veiligstellen, en van genoeg aanzien om de uitverkozen fabrikanten te bewegen ook specimina ter beschikking te stellen voor de expositie.²⁵⁸ Hun prestige zou ook helpen om de lokale bevolking te overtuigen van de nuttige lering die men uit een bezoek aan de expositie zou trekken, en ten behoeve van de geldinzameling om het bezoek van de arbeidersklasse aan de expositie te kunnen subsidiëren.²⁵⁹

Idealiter had dit netwerk natuurlijk spontaan van onderaf tot stand hebben moeten komen. Cole zou later dan ook pochen dat deze Britse expositie het resultaat was van de Britse volkswil en niet zoals in Frankrijk van overheidsingrijpen.²⁶⁰ Toch kwam in werkelijkheid ook het Britse lokale netwerk slechts met hulp van de overheidsinstanties tot stand. Dat kon ook bijna niet anders, want de Britse regering beschikte niet zoals haar Franse tegenhanger over een landelijk bestuursapparaat van departementen en prefecten, die zij per decreet kon dwingen tot het formeren van plaatselijke organisatie-comités, maar zij beschikte wel als enige instantie over een nationaal communicatienetwerk. De Koninklijke Commissie trad dan ook via dit netwerk met circulaires in contact met gemeentebesturen en Kamers van Koophandel.²⁶¹ Toch verliep de oprichting van een landelijke structuur van lokale comités allesbehalve soepel. Vooreerst kon de Commissie noch de Britse Regering lokale bestuurders dwingen om een comité te stichten; men kon slechts een appèl doen op hun gemeenschapszin en wijzen op de stimulans van de expositie voor de lokale industrie.²⁶² Bovendien ontbraken in grote delen van Engeland, inclusief belangrijke industriegebieden, de meest basale vormen van openbaar bestuur zoals gemeenten of ondernemersorganisaties.²⁶³ Tot verbijstering van Cole bleek ten slotte het Londense 'Board of Trade' niet eens over adressenlijsten van de plaatselijke Kamers van Koophandel te beschikken.²⁶⁴ De Commissie zag zich dan ook gedwongen om zoveel mogelijk andersoortige verenigingen en geleerde genootschappen aan te schrijven.²⁶⁵ Het bestuursnetwerk van de Royal Agricultural Society, dat al lang jaarlijks een expositie organiseerde, bleek een waardevolle hulp.²⁶⁶ Daarnaast belegde de burgemeester van Londen, op instigatie van de Commissie, een drietal bijeenkomsten in zijn gemeentehuis. Achtereenvolgens lanceerde Cole hier het tot dan toe geheim gehouden project; trachtte hij de toenmalige Britse premier Lord John Russell 400 van 's lands belangrijkste fabrikanten en financiers voor het project te winnen; én probeerde prins Albert in hoogsteigen persoon het nationale netwerk van de grond te krijgen door een gehoor van 180 burgemeesters de doelstellingen en het nut van de wereldexpositie uit te leggen.²⁶⁷ Toch was het vooral de intensieve stille diplomatie van de reizende commissarissen onder leiding van Playfair,

die met het naderen van de expositie steeds meer industriegemeenschappen over de streep trok.²⁶⁸ Playfair zelf meende overigens dat dit succes minder het gevolg was van zijn persoonlijke werkbezoeken, als wel van zijn herformulering van de door de comités van deskundigen opgestelde classificatie tot een overzichtelijk, meer op de industriële praktijk afgestemd veld van deelnemers.²⁶⁹ Nog tot vlak voor de opening van de expositie werkten Playfair c.s. aan de uitbouw van dit netwerk, dat met zo'n 300 lokale comités uiteindelijk het Britse territorium redelijk dekte.²⁷⁰

Ook de selectie van exposanten en 'tentoonstellingswaardige' objecten door de plaatselijke comités verliep niet erg voorspoedig. Gebrek aan ervaring en de scepsis onder de Britse industriëlen speelden de 'local commissioners' lang parten. Dit werd verergerd door het ontbreken van een tentoonstellingsreglement waaruit, naar Frans voorbeeld, duidelijk werd welke doelstellingen het project diende, wie er mochten deelnemen en onder welke voorwaarden. Nu waren de plaatselijke comités en fabrikanten aangewezen op de stroom aan circulaires en persberichten, waarin de Commissie pas geleidelijk aan helderheid verschafte over intenties en spelregels.²⁷¹ Playfair en zijn reizende medewerkers waren dan ook niet alleen nodig voor de stichting van comités maar ook voor het uitleggen van doelstellingen en spelregels, het harmoniseren van de toepassing ervan en, bij meningsverschillen, voor het bemiddelen tussen de plaatselijke comités en de Commissie.²⁷²

Het samenstellen van de inzending verliep in eerste instantie op dezelfde manier als in Frankrijk. Aspirant-exposanten dienden een verzoek tot deelname in bij het plaatselijke comité; dit koos hieruit - soms op een lokale expositie, meestal van papier - de meest karakteristieke en innovatieve kandidaten, benaderde desnoods zelf nog fabrikanten en stuurde uiteindelijk dit voorstel naar Londen.²⁷³ Aanvankelijk met 1 april 1850 als uiterste datum, zodat de organisatie bij de start van de bouw van het expositiepaleis het aantal exposanten zou kennen. De trage opbouw van het nationale netwerk van plaatselijke comités haalde natuurlijk een streep door de rekening; de Commissie kon de inschrijving uiteindelijk pas op 31 oktober afsluiten.²⁷⁴ Er waren toen door de plaatselijke comités ruim 8.000 fabrikanten voorgedragen, die gezamenlijk meer dan 400.000 vierkante voet aan tentoonstellingsruimte claimden: ruim tweemaal zoveel als er voor de Britse inzending was gereserveerd.²⁷⁵ Aanvankelijk dacht men dit probleem op te lossen door naar het Franse voorbeeld een centrale jury te belasten met de definitieve selectie van de inzendingen. Maar uit vrees zo de lokale comités en fabrikanten tegen zich in het harnas te jagen, met het gevaar dat dezen hun inzending zouden terugtrekken, besloot men later via een tweede ronde de plaatselijke comités zelf hun inzendingen te laten inperken.²⁷⁶ Cole bedacht vervolgens een even eenvoudig als effectief dwangmiddel om te garanderen dat de lokale comités hun overintekening in voldoende mate zouden reduceren.²⁷⁷ Door de beschikbare expositieruimte te delen door het totaal aangevraagd tentoonstellingsoppervlak, en deze factor vervolgens te vermenigvuldigen met het aantal aspirant-exposanten per comité, kreeg uiteindelijk ieder plaatselijk comité proportioneel minder ruimte toebedeeld, waarna zij zelf eenvoudig konden bepalen hoeveel exposanten er dienden af te vallen.²⁷⁸ Zo kon de Commissie de plaatselijke comités dwingen tot een tweede selectieronde, en er met hulp van Playfair c.s. voor zorgen dat de selecties nu echt gebaseerd werden op de jureringscriteria en de lokale representativiteit.²⁷⁹ Bovenal kon de Commissie met deze verdeelsleutel maskeren dat zij, door naar eigen inzicht bepaalde plaatsen meer of minder ruimte toe te bedelen of te dreigen met oppervlaktereductie, via onderhandelingen met de lokale comités hun selecties van de definitieve inzendingen in de tweede ronde wel degelijk probeerde te beïnvloeden. Zo werd er tot aan de opening van de expositie, vaak met het mes op tafel, 'onderhandeld'.²⁸⁰

Uiteindelijk lukte het de Commissie om in de tweede ronde het aantal Britse kandidaat-exposanten te reduceren van ruim 8.000 naar ruim 6.000.²⁸¹ Hoewel men daarmee nog steeds tentoon-

stellingsruimte te kort kwam, prijst Cole terecht de prestaties van deze primitieve organisatie van lokale comités; met intensieve coaching van Playfair c.s. waren zij erin geslaagd een vergelijkbaar resultaat te behalen als hun Franse tegenvoeters: het Britse bestuursstelsel van 'local government' en 'self help' deed niet onder voor het Franse etatisme.²⁸²

De buitenlandse deelname kostte de Commissie minder hoofdbreken, want deze was geheel aan de betrokken regeringen gedelegeerd.²⁸³ Zo had de Britse regering al in januari 1850 alle diplomatiek geaccrediteerde landen via hun ambassadeurs in Londen op de hoogte gesteld van het voornemen om in 1851 een expositie te houden, met het verzoek hieraan deel te nemen door een representatie af te vaardigen van de meest karakteristieke en innovatieve producten van de nationale industrie.²⁸⁴ De meeste regeringen formeerden naar het Britse voorbeeld een Koninklijke Commissie voor de selectie van inzendingen.²⁸⁵ In sommige landen liet de overheid de voorbereidingen geheel over aan de lokale nijverheidsbeweging.²⁸⁶ De Franse regering bleef haar eigen tradities trouw door de nationale jury van de expositie van 1849 te belasten met de selectie van haar inzending uit de door de departementale juries voorgestelde producten.²⁸⁷ Een klein aantal landen en koloniën selecteerde hun inzending via een voorbereidende nationale industrietentoonstelling.²⁸⁸ Om de buitenlandse inbreng enigzins te harmoniseren liet de Londense Commissie de belangrijkste circulaires met de spelregels en de toespraak van prins Albert - hét ideologisch manifest van de expositie - vertalen.²⁸⁹ Buitenlandse fabrikanten werden net als hun Britse rivalen slechts tot de expositie toegelaten als zij waren voorgedragen door de respectievelijke nationale commissie.²⁹⁰ Om hen tot deelname te verleiden én en passant vertrouwd te maken met de concrete betekenis van de vrijhandel, besloot de Britse regering deze producten voor de duur van de expositie vrij te stellen van invoerheffingen.²⁹¹ Buitenlandse regeringen probeerden de deelname van fabrikanten te stimuleren door de transportkosten van de specimina te vergoeden, en op staatskosten zogenaamde 'explicateurs' aan te stellen.²⁹² Uiteindelijk besloten 93 landen en koloniën zo'n 8.500 exposanten naar de expositie af te vaardigen, zodat zij ruim 17.000 exposanten van 94 nationaliteiten telde, die gezamenlijk ongeveer 1 miljoen specimina tentoonstelden.²⁹³ Waarbij aangetekend moet worden dat de kleine inzendingen van China, Perzië en de Zuid Amerikaanse landen niet door henzelf werden samengesteld maar door Britse handelshuizen en consulaten ter plaatse. Zo liet de Commissie kooplieden en verzamelaars in de Oost-Indische Compagnie een in hun westerse ogen 'representatieve' inzending van Chinese nijverheid samenstellen.²⁹⁴ Ook het tentoonstellingsoppervlak dat Cole voor de buitenlandse deelnemers had gereserveerd werd hiermee ruimschoots overtekend. Aanvankelijk had hij de beschikbare ruimte onder de landen verdeeld naar gelang de ontwikkelingsgraad van de nationale industrie en de verkeersverbindingen met Engeland, daarbij grosso modo de wereldrangorde van industrielanden volgend, maar hij had geen rekening gehouden met de pogingen van de deelnemende landen om de hun toebedeelde ruimte uit te breiden ten koste van de anderen, en zo een dominantere plaats op de expositie te verwerven voor hun nationale industrieën.²⁹⁵

3.3.3 Werving van een massaal bezoekerspubliek en beduchtheid voor hun gedrag

Het toegangsbeleid van de Commissie werd getekend door haar tweeslachtige houding ten aanzien van grote bezoekersaantallen. Enerzijds wilde men zoveel mogelijk bezoekers uit alle klassen en landen naar de expositie krijgen, anderzijds was men doodsbenuwd voor het gedrag van zo'n grote massa - met name van de arbeidersklasse - in een relatief klein gebouw boordevol waardevolle producten. Naast een wervingsbeleid ontwikkelde men dan ook een strikt regulering- en toezichtsbeleid.

Britse en buitenlandse plaatselijke organisatiecomités kregen de hoofdrol bij de publiekswerving.²⁹⁶ Deze belegden in de aanloopfase naar de expositie publieke bijeenkomsten,

waarin men de plaatselijke bevolking enthousiast vertelde van de grootse plannen, de nobele drijfveren, en de leerzame lessen die de expositie voor ieder van de aanwezigen in petto zou hebben.²⁹⁷ Het publicitaire offensief werd nog versterkt door de Britse pers, die niet alleen deze promotie in extenso versloeg, maar ook de bouwvoorwaarden en de inrichting van de expositie in woord en beeld op de voet volgde.²⁹⁸ Zo ontstond er min of meer spontaan een publiciteitscampagne, die zo nu en dan spectaculaire vormen aannam. In november 1850 transformeerde bijvoorbeeld de jaarlijkse intocht van de Londense burgemeester in een allegorische optocht waarin de kosmopolitische idealen van het project op een symbolische wijze bezongen werden. Een kleine exotische diertuin - de belichaming van de vijf continenten - trok een wagen voort met een enorme globe, een model van het Crystal Palace, en met allegorische figuren van 'Brittania' en 'Geluk' (met als attributen de Mercuriusstaf, de hoorn des overvloeds en een vredespalmtak).²⁹⁹

Om ook zoveel mogelijk arbeiders naar de expositie te krijgen stimuleerde de Commissie de formatie van lokale 'Working Class Committees' binnen de plaatselijke comités.³⁰⁰ Deze organiseerden speciaal op deze klasse toegesneden publieke voordrachten, brachten arbeiders met bezoekplannen tezamen in zogenaamde spaarclubs, en wierven reisfondsen ter subsidiëring.³⁰¹ Soms stimuleerden fabrikanten hun arbeiders om de expositie te bezoeken. Zij gaven hen vrijaf met (gedeeltelijk) behoud van hun loon, organiseerden de excursie en betaalden soms zelfs het entreegeld.³⁰² Meestal regelden de arbeiderscomités de treinreis naar Londen, soms de overnachting en de toegang tot de expositie.³⁰³ Natuurlijk kon een Londens comité zo iets beter doen. Een aantal vooraanstaande Chartisten, Utilitaristen en andere publieke figuren stichtte daartoe medio 1850 een 'Central Working Class Committee'.³⁰⁴ Ondanks de steun van Cole en prins Albert werd dit initiatief getorpedeerd door weigerachtigheid van de Commissie die, vermoedelijk ingefluisterd door de Britse regering, vreesde dat de expositie daarmee mogelijk te veel in radicaal politiek vaarwater terecht zou komen.³⁰⁵ Bij wijze van compromis stelde het ministerie van Binnenlandse Zaken een functionaris aan om eventuele ordeproblemen van massaal arbeidersbezoek te inventariseren, en voorstellen te ontwikkelen om deze te ondervangen.³⁰⁶ Uiteindelijk beperkte de bemoeienis van de Commissie zich tot het openen van inschrijvingslijsten in een poging het verhuren van goedkope kamers door particulieren te stimuleren (en zo te verhinderen dat de arbeiders 's nachts over straat zouden blijven rondzwerven) én bij de spoorwegmaatschappijen 50% reductie op treinreizen te bedingen voor groepen van tenminste 250 personen (en zo te garanderen dat de arbeiders niet alleen goedkoop maar dankzij de groepscontrole ook ordelijk naar Londen zouden afreizen).³⁰⁷ Ook veel buitenlandse nationale comités organiseerden een officiële arbeidersdelegatie. Frankrijk stuurde een grote afvaardiging van zo'n 300 arbeiders uit alle nijverheidstakken, maar ook Beieren, de stad Neurenberg en zelfs Nederland deden dat. De koning van Sardinië stelde zich aan het hoofd van een inzamelingsactie voor een dergelijke bezoek.³⁰⁸ De Koninklijke Commissie werd ten slotte in haar poging om een zo breed mogelijk publiek naar de expositie te krijgen een handje geholpen door het privé-initiatief. Een zekere Thomas Cook greep de gelegenheid aan om zijn eerste 'low budget'-excursies (inclusief reisgids annex tentoonstellingscatalogus) te organiseren, om hieruit vervolgens na 1851 een hele toeristische industrie op te bouwen.³⁰⁹

De Koninklijke Commissie trof ruime maatregelen om het bezoek aan de tentoonstelling rondom en in het expositiegebouw ordelijk te laten verlopen. Onder het mom van een stimuleringsbeleid voor arbeiders werd in feite een beleid van sociale segregatie van klassen uitgevoerd uit angst voor wangedrag of zelfs opstanden van arbeiders.

Het belangrijkste segregatiemiddel was een uitgekiend beleid van entreprijzen, gekoppeld aan specifieke openingstijden. Op de openingsdag 1 mei zou de entree beperkt blijven tot de bezitters van de dure seizoenskaart, zodat de waardigheid van deze gelegenheid gegarandeerd

was. Op de tweede en derde dag zou een entreekaartje nog steeds 1 pond kosten, zodat alleen de hoogste klassen zich dan een bezoek konden veroorloven. Van de vierde tot de tweeëntwintigste dag zou een bezoek nog steeds een half pond kosten; gedurende deze periode kon de middenklasse ongehinderd de tentoonstelling bestuderen. Na de maand mei zou de segregatie worden voortgezet met een verschil in entreprijs voor de respectievelijke dagen van de week. Maandag tot donderdag één shilling - de zogenaamde 'shillingdays' -, afgestemd op de arbeidersportemonnee (de 'shilling people').³¹⁰ De vrijdag zou met een entreprijs van twee shillingen en zes dimes gereserveerd blijven voor de middenklassen, de zaterdag met kaartjes van een halve pond zou de dag voor de hogere klassen en adel blijven, terwijl ten slotte op zondag (Engelse eerbied voor de dag des Heren) de expositie gesloten bleef.³¹¹ Zo bestemde de Commissie maar liefst tachtig van de honderdveertig tentoonstellingsdagen tot 'shilling-days', in een serieuze poging zoveel mogelijk arbeiders naar de expositie te krijgen, terwijl tegelijkertijd deze arbeidersmassa keurig gescheiden zou blijven van de hogere klassen. De relatief lage bezoekersaantallen in de eerste maand zouden bovendien de organisatoren de gelegenheid bieden om rustig proef te draaien met het management van de expositie. De dagindeling was daarentegen meer op didactische gronden gebaseerd. Tot 10 uur 's ochtends was de expositie het domein van jury's en exposanten of 'attendants' om al informerend, discussiërend en vergelijkend de innovatieve kwaliteiten van producten, processen of uitvindingen vast te stellen. Daarna zou het publiek tot zonsondergang zijn vergelijkende studie mogen beoefenen.³¹² Een ander minder belangrijk segregatiemiddel betrof de ruimtelijke scheiding van de sociale klassen. Zo zouden de houders van de dure seizoenskaarten hun eigen toegangspoorten krijgen, en zouden er aparte restauraties voor de verschillende klassen komen.³¹³

Veel gewicht kende men toe aan een disciplineringsregime voor alle bezoekers. Hiermee zou men hun niet alleen voorschrijven waar zij het gebouw moesten betreden en verlaten, langs welke route zij zich door het gebouw moesten begeven - met zon en classificatie mee zigzaggend door een stelsel van éénrichtingsgangen -, maar ook dat zij bij het betreden van het gebouw wandelstokken en paraplu's dienden af te geven bij de garderobes. Officieel omdat de Commissie bang was dat het publiek hiermee per ongeluk de kostbare specimina zou beschadigen, in werkelijkheid natuurlijk ook omdat zij bang was dat het publiek die als slagwapen zouden kunnen gebruiken.³¹⁴ Bij de entrees zouden tourniquets geplaatst worden, zodat men op ieder moment het aantal aanwezige bezoekers kon vaststellen en bij overschrijding van de door de politie vastgestelde limiet van 40.000 het paleis kon afsluiten.³¹⁵ Vanzelfsprekend zou er in verband met de openbare orde ook geen alcohol in de restauraties geschonken mogen worden.³¹⁶ Om erop toe te kunnen zien dat het publiek zich ook werkelijk gedisciplineerd gedroeg en om eventuele calamiteiten tijdig te kunnen signaleren, bedacht de Commissie voor binnen en buiten een uitgebreid systeem van toezicht. Buiten zou er continu om het paleis heen worden gepatrouilleerd, bij de ingang tot het gebouw waren wachtlokalen gelokaliseerd en binnen zou men het gebouw in twaalf districten opdelen, met aan het hoofd van ieder district een superintendant, daaronder diverse intendants, en ten slotte de 'attendants' van de exposanten als laatste schakel.³¹⁷ De angst van de organisatoren voor de arbeiders bleek ook hieruit, dat men op 'shilling'-dagen extra politie wilde inschakelen.³¹⁸ Vanwege het grote aantal bezoekers uit de Britse provincies en het buitenland had de Commissie ook een aantal Britse steden en deelnemende landen gevraagd agenten te sturen en werden enkele tolken ingehuurd om eventuele buitenlandse dieven te kunnen ondervragen.³¹⁹

Bij calamiteiten binnen het paleis zou, zo luidde het noodplan, alarm geslagen worden via de telegrafische verbinding tussen de verschillende observatieposten verspreid over het gebouw. Er zou dan een zwarte stormbal in de top van het transept worden gehesen, als signaal voor de soldaten bij de toegangspoorten tot het park om deze af te grendelen. Onderwijl dienden de 'attendants' de fraaie ijzeren toegangspoorten tot het gebouw af te sluiten en alle bezoekers via de tientallen uitgangen het gebouw uit te werken.³²⁰ In het geval van een bestorming van buitenaf zou-

den de toegangspartijen met de daarin gelegen kantoren als barrières fungeren. Bovendien kwam rond het hele paleis, nu in glas in plaats van steen opgetrokken, een hoog hekwerk, ogenschijnlijk decoratie, maar in werkelijkheid met haar ruitvormige patroon en vervaarlijke punten een barrière.³²¹ Met hetzelfde doel waren er bij het entree tot het park aarden wallen opgeworpen, die verdedigd zouden worden door de militairen uit de kazerne aan de overzijde van Kensington Road. Mocht het echt tot grote ongeregeldheden komen, dan had de Hertog van Wellington preventief in het geheim het garnizoen van Londen versterkt met 10.000 extra soldaten.³²²

3.3.4 De transformatie van Paxtons kas in een adequaat expositiepaleis

Het uitvoerend comité onder aanvoering van Cole, de architecten Wyatt en Jones en de aannemers Fox en Henderson zag zich, terwijl de bouw van het paleis vorderde, gedwongen tot aanpassingen in gedaante, decoratie en inrichting van het gebouw. Zo dwong de weerstand van nationale comités en Britse fabrikanten Cole om het inrichtingsplan bij te stellen, moest Jones de utilitaire kasconstructie een nog representatiever aanzien geven, en worstelden Wyatt en de aannemers met de klimatologische en praktische problemen van een tentoonstelling in een kas. Zij allen moesten woekeren met de ruimte doordat bij het falende selectiebeleid een overvloed aan exponaten werd aangeleverd.

Omstreeks de jaarwisseling van 1850 werkte Cole simultaan aan twee inrichtingsschema's voor het gebouw; één waarin de specimina ruimtelijk op basis van de classificatie gedistribueerd waren (zoals oorspronkelijk beoogd) en één op basis van de geografische herkomst. Cole zelf prefereerde uiteindelijk de laatste en kreeg de Commissieleden daarin mee.³²³ Vermoedelijk speelde hierbij een drietal factoren een rol.

Officieel dwong de late aanmelding van de definitieve samenstelling van de inzendingen door de plaatselijke en nationale comités Cole tot deze koerswijziging.³²⁴ In werkelijkheid was de voortdurende aarzeling van Britse industriëlen en buitenlandse comités om daadwerkelijk hun deelname aan de expositie te bevestigen hiervan de oorzaak.³²⁵ Beiden waren niet zo geporteerd van het idee dat de bezoeker de kwaliteit en innovativiteit van hun producten en technieken in zijn kosmopolitische vergelijkende studie direct zou kunnen afmeten aan de prestaties van al hun concurrenten. Uit handelsoverwegingen zagen zij meer in een commercieel survey dan in een technische vergelijking: het geografisch ordenen van specimina maakte op een eenvoudige wijze een verkenning van de nationale markten mogelijk. Verder maakte Cole mogelijk uit de binnengekomen aanmeldingen op dat het aantal specimina en de benodigde expositieruimte hiervoor niet evenredig over de vier secties verdeeld waren. Ergo, de oorspronkelijk beoogde punt-symmetrische verdeling van de specimina over de vier hoofdruimten van het paleis kon niet langer worden volgehouden. Ten slotte bood de geografische indeling Cole de mogelijkheid om inrichting en vormgeving van de verschillende afdelingen te delegeren aan de plaatselijke en nationale comités in kwestie, aldus geld, mankracht en tijd uitsparend, wat de Commissie in dit stadium hard nodig had voor andere klussen.

Cole baseerde zijn plattegrond van de tentoonstelling uiteindelijk niet langer op het productieproces-idee, maar op de wereldkaart. De meridiaan zou dwars door het hart van het gebouw, het transept, lopen waaraan de meest zuidelijk gelegen landen waren gesitueerd, terwijl aan de uiteinden van het gebouw de meest noordelijke landen waren gelokaliseerd. Door Engeland en haar koloniën de ruimte ten westen van het transept toe te bedelen, en de overige landen de ruimte ten oosten, garandeerde Cole voor de Britse industrie de helft van het tentoonstellingsoppervlak.³²⁶ De samenhang tussen de classificatie en de plattegrond liep nu wel averij op maar ging nog niet helemaal verloren. Aan de noordzijde van het gebouw waren de machines geplaatst, aan de zuidzijde grondstoffen en halffabrikaten, en daartussen aan weerszijde van de naaf de goede-

ren voor algemeen gebruik en de luxere kunstnijverheidsproducten.³²⁷ In wezen stelde Cole hier dus een dubbel ruimtelijk classificatiesysteem voor: in de ene richting naar herkomst, in de andere naar bedrijvigheid. Cole's plan bezat echter expliciet nooit deze helderheid. Verschil in industriële ontwikkeling verhinderde immers dat ieder land in alle vier de zones (laat staan evenredig) vertegenwoordigd was. Dit tableau zou verder verstoord worden door lichtere exponaten op de galerijen te plaatsen, en de hele zware aan de westzijde buiten het gebouw.³²⁸ Bovendien zouden alle machines in werking in verband met aandrijving, geluidsoverlast en stof ongeacht hun geografische herkomst in een afgesloten aanbouw aan de noordzijde bijeen geplaatst worden.³²⁹ Ook van de belangrijkste conceptuele innovatie ten opzichte van de Franse exposities - het idee om routing door het gebouw heen te gebruiken als een didactisch instrument door hiermee exponaten in het perspectief van het productieproces te plaatsen en zo hun economisch en technologisch nut uit te leggen - bleef in Cole's plan niets meer over.

Al met al vreesden de organisatoren dat dit classificatiesysteem de bezoekers ook in 1851 niet voldoende comparatieve houvast zou bieden. Daarom articuleerden zij nu de analogie met de geografie nog sterker, waardoor het productieproces als ordeningsprincipe nog verder op de achtergrond raakte. Dankbaar maakten zij gebruik van een aan de cartografie ontleend idee waarmee een zekere Potonié gepoogd had orde te scheppen in de chaotische Franse expositie van 1849.³³⁰ Over de plattegrond zou een stelsel van lengte- en breedtegraden worden getrokken, waarvan de coördinaten op iedere kolom op ooghoogte werden geschilderd. In de catalogi werd een plattegrond met dit coördinatenstelsel opgenomen, werd iedere beschrijving van een inzending voorafgegaan door de coördinaten van de vier kolommen die haar insloten, en kreeg ieder item een catalogusnummer dat correspondeerde met het nummer op het label dat aan het respectievelijke exponaat was bevestigd.³³¹ Zo zou iedere bezoeker mits gewapend met catalogus en kaart zijn weg moeten kunnen vinden.

Intussen deed de architect Owen Jones, belast met de decoratie en schildering van Paxtons kasconstructie, pogingen om de wintertuin een meer representatief uiterlijk te geven, zodat er terecht van een paleis of tempel gesproken kon worden. Tijdgenoten, en zelfs Paxton, beschouwden een kas als een utilitaire structuur en ijzer als een utilitair bouw materiaal dat ongeschikt was voor architectonisch gebruik.³³² Jones leek de aangewezen man voor een dergelijke gedaantewisseling; dankzij zijn breed verspreide studie over moorse bouwkunst (met name over het Alhambra) gold hij als autoriteit op dit gebied.³³³ Al sinds jaar en dag profileerde hij zich als een voorstander van het gebruik van ijzer en andere 'wetenschappelijk' toe te passen bouwmaterialen ten behoeve van een nieuwe architectuur.³³⁴

Jones, geïnspireerd door historisch-didactische voorbeelden uit de architectuurtraditie - musea, geheugentheaters, koningsfeesten, en vooral religieuze architectuur - greep de kans die Paxtons industriële bouwsysteem hem eigenlijk toevallig bood, aan om zijn eerdere traditionele ontwerpen voor de decoratie van muurvlakken met fraaie metselverbanden (voor het eerste plan van het Bouwcomité) achter zich te laten en een nieuwe ijzerarchitectuur te creëren. Hij meende Paxtons utilitaire kas het beste tot (nieuwe ijzer-)architectuur te kunnen omtoveren door de constructie eenvoudigweg te schilderen in een naar de toen geldende maatstaven revolutionair kleurenschema.³³⁵ Tot dan toe was men van plan geweest om het gebouw monochroom wit of steenrood te schilderen, om zodoende gebrek aan massa (naar de geldende maatstaven het hoofdbezwaar tegen een architectonisch gebruik van ijzer) juist te accentueren of te compenseren.³³⁶ Jones stelde daarentegen voor om het gebouw polychroom te schilderen. Binnen zouden voor de constructiedelen de primaire kleuren rood, blauw en goud benut worden, met witte lijnen als afscheiding tussen de kleurvlakken.³³⁷ Buiten zou de kleurstelling rustiger zijn door de onderdelen in wit en blauw te verven.³³⁸ Jones verdedigde zijn kleurenschema tegenover de kritiek die

een proefopstelling ontlokte aan pers en architectuurwereld met een mengeling van representatieve, functionele, symbolische en didactische argumenten.³³⁹ Door de horizontale en verticale onderdelen van de constructie systematisch ieder in een andere kleurstelling te schilderen hoopte Jones te voorkomen dat in perspectief gezien het ijle netwerk van de constructie in een onontwaaerbare grijze massa zou veranderen. Er diende een klaar spel van lijnen te verschijnen; vluchtlijnen die bovendien voor de waarnemer de werkelijke maten van het gebouw nog groter zouden doen lijken, zo de grootsheid en monumentaliteit van het gebouw optisch versterkend. Om de vlakke plasticiteit te compenseren die ijzeren bouwelementen nu eenmaal vanwege hun geringe dimensies eigen was, en die in het tentoonstellingsgebouw met zijn egale verlichting nog eens verder dreigde te vervlakken door buitensluiting van de zon en haar spel van licht en schaduw, zouden ook de verschillende vlakken van de constructie-onderdelen polychroom geschilderd worden zodanig dat de kleuren de plasticiteit ervan accentueerden. Het kleurenschema zou echter niet alleen de representativiteit van het gebouw vergroten, maar zou het ook geschikter maken voor het tentoonstellen en bestuderen van de specimina. De keuze voor de primaire kleuren zou een duidelijk contrast garanderen tussen de constructieve elementen en de specimina. Deze kleuren zouden bovendien in een 'wetenschappelijke' verhouding worden toegepast: enerzijds om te verhinderen dat één kleur domineerde waardoor die zou vloeken met bepaalde kleurstellingen van de specimina en zo de schoonheid hiervan nadelig zou beïnvloeden. Anderzijds om in het perspectief de kleuren te laten samensmelten tot een trillend wit, dat de belichting van de specimina en de ruimten ten goede kwam, en de optische illusie te versterken dat het gebouw mythische afmetingen had.³⁴⁰ Deze preoccupatie met kleur en licht ter articulering van de ijlheid en oneindigheid van het gebouw was ook ingegeven door symbolische en didactische motieven. Als aanhanger van een romantische architectuuroppvatting geloofde Jones dat architectuur of stijl de uitdrukking zijn van lokale natuurlijke omstandigheden, en van de geldende zeden en gewoonten. Historische veranderingen hierin verklaarde hij uit bloei en verval van de mythen of religies die deze gemeenschappen samenbonden; een nieuwe mythe vergde een nieuwe religieuze architectuur als uitdrukkingmiddel voor de nieuwe sociale eenheid.³⁴¹ Kleurgebruik indiceerde in dit historische proces van bloei en verval van beschavingen het stadium waarin een cultuur zich bevond: van primaire kleuren bedienden zich jonge levenskrachtige culturen, terwijl de toepassing van secundaire en tertiaire kleuren een aanwijzing voor decadentie was.³⁴² Jones zag in de opkomst van industrie en handel het ontstaan van een nieuwe religie en een nieuwe cultuur, die om eigen uitdrukkingsmiddelen vroegen. Hierin verloren de traditionele kunsten hun rol als uitdrukkingmiddel aan de wetenschap. Vandaar dat Jones op zoek was naar zoiets als een wetenschappelijke architectuur voor de religie van industrie en handel.³⁴³ Wat dat betreft moet de opdracht voor de decoratie van het Crystal Palace voor hem een 'godsgeschenk' geweest zijn: hier kon hij met 'wetenschappelijk becalculeerde' materialen als gietijzer, glas en een 'kleuren-wetenschap' een religieuze allegorische architectuur scheppen. Deze zou het volk samensmeden in een geloof in de waarde van industrie en handel met een ruimtelijke en symbolische didactiek, gebaseerd op religieuze vervoering en openbaring, die de overtuigingskracht van de hoog opgetaste specimina kracht bij zou zetten:

'Wie heeft er niet in het middenschip van een Gotische kathedraal ieder materialisme weg voelen vallen, en overdonderd door de mysterieuze atmosfeer van het bouwwerk, willen uitschreeuwen: 'Hier, inderdaad, is de woonplaats van de God der Christenen! hier mag hij aanbeden worden in reinheid van geest?' En schone architectuur 'is de expressie van een allegorische mythologie; groots en overweldigend als het systeem waarop zij is gebaseerd ...' ³⁴⁴

Ook met de inrichting en decoratie van de ruimten in het paleis trachtte Jones de religieuze 'boodschap' van het geheel te versterken. Hij stelde voor om tussen de spanten decoratieve bogen aan te brengen om zo de naaf het aanzien van een gothische kathedraal te geven.³⁴⁵ Dit werd echter niet uitgevoerd. Wel liet hij aan de uiteinden van de kruisgang boven de entrees orgels plaatsen, en liet hij een deel van de beglazing op de verdieping vervangen door specimina van de glas-

in-lood-nijverheid, in een duidelijke verwijzing naar religieuze architectuur.

Bij de inrichting liet Jones zich ook door een aantal andere architectuurtradities inspireren. Het decoreren van de naaf met (wand)tapijten, wapenemblemen en nationale vlaggen ontleende hij aan de versiering van straten en pleinen bij een van de koningsfeesten. Met de decoratie van de naaf met zogenaamde 'trofeeën' leek Jones zelfs Wyatts geheugentheater-didactiek te willen vervolmaken. Net als in het geheugentheater dienden deze trofeeën als visuele merktekens, die voor de toeschouwer het overzicht moesten vergroten over het ruimtelijk tableau en daarmee ook het begrip en het vermogen om het te onthouden. De trofeeën, samengesteld uit de meest indrukwekkende specimina van een bepaalde klasse, dienden steeds de ingang tot deze klasse in de naaf te markeren: allegorische aanduidingen van de exponaten erachter. Zo zou het publiek in de naaf als betrof het een inhoudsopgave het classificatiesysteem kunnen overzien en tegelijkertijd daarachter de inhoud van die klassen, uitgestrekt over eindeloze rijen toonbanken.³⁴⁶ Het allegorische karakter van de trofeeën ondersteunde de religieuze openbaringsdidactiek van kleurenschema, glas-in-lood en orgels: als votieven zouden zij het publiek het ware geloof en de ware kennis openbaren. Mogelijk ontleende Jones het idee voor de trofeeën ook aan de oude rariteitenkabinetten, de voorlopers van de musea, waar het idee van allegorische en decoratieve markeringen gebruikelijk was, of rechtstreeks aan de antieken, als triomftekens van opeengestapelde oorlogschatten die de overwinning van de natie op andere volkeren symboliseerden; gezien het wedkampspect van de industrietoonstelling een zeer geëigende historische verwijzing.³⁴⁷ Aan de museale tentoonstellingspraktijk ontleende Jones de keuze voor de bekleding van alle toonbanken met rood velours, zodat alle specimina tegen dezelfde achtergrond en onder dezelfde condities beoordeeld konden worden.³⁴⁸

Wyatt en de aannemers deden verwarde pogingen om Paxtons kas technisch, klimatologisch en praktisch geschikt te maken voor het tentoonstellen van specimina, daartoe ongetwijfeld ook geprikkeld door de wilde geruchten die in Londen circuleerden. De kas zou bij de eerste de beste windstoot instorten, zo niet dan zouden de specimina wel beschadigd raken door brand of waterschade als gevolg van glasbreuk. Het klimaat in de kas leek volstrekt ongeschikt voor het conserveren van de specimina of voor ongehinderde studie ervan door bezoekers. De vochtige warme lucht en de overvloed aan licht zouden de specimina aantasten met vochtplekken, corrosie, schimmels of verkleuringen en de bezoekers al snel zodanig verdoven dat zij niets meer in zich zouden kunnen opnemen. Geen wonder dat menig aspirant-expositant beducht was dat het gebouw ongeschikt zou blijken voor het tentoonstellen van hun kostbare schatten.³⁴⁹

Om het publiek te overtuigen van de stabiliteit van het paleis liet de Commissie tijdens de bouw een hele reeks van belastingproeven verrichten. Hele compagnieën soldaten werden in gelijke en ongelijke tred - nabootsing van een gelijkmatige en ongelijkmatige belasting -, en met een enorme kanonskogel - een puntbelasting - over de galerijen van het gebouw gejaagd.³⁵⁰ Toen een najaarsstorm een groot deel van het glas uit de kap geblazen had en de pers uitgebreid begon te speculeren over de waterdichtheid van het gebouw, haastte Wyatt zich om een aantal verstijvingskruisen in het transept te laten aanbrengen, in de hoop zo de trillingen in het gebouw te verminderen en herhaling te voorkomen.³⁵¹ Bovendien kregen de aannemers een werkplaats binnen het gebouw, zodat zij eventuele reparaties zo snel mogelijk konden uitvoeren.³⁵²

Om de brandveiligheid in het gebouw te vergroten werd de enige vuurhaard, de stoomgenerator die de demonstratie-machines moest aandrijven, op enige afstand van het gebouw geplaatst.³⁵³ Verder werden er op diverse plaatsen in het gebouw brandblusapparaten geplaatst, en werd er een waterleidingnet voor eventueel bluswerk aangelegd, dat tevens benut werd om een aantal tentoongestelde fontein in werking te stellen.³⁵⁴ Mogelijk diende dit laatste ook om de luchttemperatuur te verlagen.

Om de kas klimatologisch verder geschikt te maken als tentoonstellingsruimte werd voor de detaillering van de glaskap de befaamde Paxton-goot - glasroede en goot tegelijkertijd - toegepast zodat het condensatievocht dat de honderdduizenden bezoekers zouden produceren, kon worden afgevoerd.³⁵⁵ Om de luchtvochtigheid en de temperatuur in de kas verder te kunnen regelen, werd een uitgekiend ventilatiesysteem aangebracht. Aanvankelijk dacht Paxton het gebouw op dezelfde manier natuurlijkerwijs te luchten als zijn kassen door eenvoudig de kopse zijden van transept, en vermoedelijk ook van de naven, uit te voeren in gaasdoek.³⁵⁶ Dit deed natuurlijk afbreuk aan het representatieve karakter van het paleis. De oplossing werd gevonden door in alle gevelpanelen het stootbord en het bovenste houten paneel te vervangen door een raamwerk met centraal verstelbare metalen louvres.³⁵⁷ Ten slotte bracht men aan de buitenzijde boven het dak en aan de zuidgevels van het gebouw half-transparante calico-doeken aan. Deze dienden om het glas tegen hagelstenen en glasbreuk te beschermen, om de temperatuur in de kas te drukken door een geventileerde luchtsponw tussen doek en glashuid te creëren, maar vooral om directe zonnestralen te weren en de lichtinval te temperen tot een neutrale verlichting die de specimina niet zou verbleken en hen gelijkmatig zou belichten.³⁵⁸

Voor het schoonhouden van dit enorme gebouw, waar dagelijks tienduizenden bezoekers doorheen zouden trekken, ontwikkelde Paxton een op zijn kassen geïnspireerde oplossing. Kern ervan was een vloersysteem dat op betonnen poeren een meter boven het maaiveld was aangebracht en uit een traliewerk van gegroefde houten (antislip)planken bestond die iets uit elkaar lagen, zodat het stof direct onder het gebouw geveegd zou worden. Om te verhinderen dat het te veel zou opwaaien en de tentoongestelde producten zou vervuilen werd het eerst natgespoten. Vanwege de enorme omvang van het vloeroppervlak werd er een stoom-veegmachine ontwikkeld. Deze zou echter nooit gebruikt worden omdat naar later bleek de jurken van de vrouwelijke bezoekers de vloeren al schoonschuijden.³⁵⁹

Een laatste kwestie die het gebouw en de tentoonstelling bij het inrichten grondig van karakter deed veranderen was het tekort aan tentoonstellingsruimte. Eind 1850 concludeerde de Commissie dat een uitbreiding van het tentoonstellingsoppervlak ondanks de reducerende tweede selectieronde en onderhandelingen met de organisatiecomités toch onvermijdelijk was.³⁶⁰ Dit impliceerde niet alleen een uitbreiding van het vloeroppervlak maar vooral ook van wandoppervlak om specimina te kunnen ophangen.³⁶¹ Voor de machines-in-werking construeerde men een aanbouw aan het paleis, die middels een glazen wand gescheiden was van het hoofdgebouw, dit vanwege de overlast van geluid, stank en stof.³⁶² Op de begane grond werd de buitengevel niet met glas ingevuld, maar met houten panelen zodat langs de gehele buitenwand producten konden worden opgehangen.³⁶³ En ten slotte benutte men een uitbreidingsmogelijkheid die Paxton al eerder geopperd had: de installatie van een tweede galerij langs de buitengevel, parallel aan de gaanderij langs naaf en transept. Nu kon men ook de naaf en het transept aan de uiteinden overkluisen met galerijen en zo de verdieping uitbouwen tot een doorlopend uitzichts- en tentoonstellingsniveau; dit had als onvoorzien neveneffect, dat tussen deze evenwijdig lopende galerijen nu vanzelf lichthoven ontstonden. In plaats van het open landschap van toonbanken creëerde men hierin nu letterlijk een gesloten kamerlandschap door met wanden en kasten op de begane grond en kleden op de verdieping zogenaamde 'courts' te maken, waartussen onder de galerijen langwerpige ruimten overbleven, 'galleries' geheten. Met deze wanden won men enerzijds ruimte om producten op te hangen, en anderzijds kon men de verschillende klassen en inzendingen ermee visueel van elkaar scheiden; aldus kon men de classificatie van de specimina niet alleen verhelleren middels de plaatsing maar ook door het verbergen van de overigen. Zo ontstonden er nu courts voor rijtuigen, papier en meubelen maar ook voor Birmingham, Sheffield of voor Canada of Denemarken.³⁶⁴ Deze laatste boden bovendien architecten en ambachtslieden de mogelijkheid om

de nationale of lokale 'courts' vorm te geven als specimen van de plaatselijke kunstnijverheid, smaakzin, cultuur en beschavingsgraad. Zo zouden de 'courts' in de geest van de vigerende romantische architectuur- en kunstopvattingen een passend etnografisch decor vormen waarin de eigenaardigheden van de erin uitgestalde specimina beter tot hun recht konden komen.³⁶⁵ De architecten gebruikten de 'courts' en 'trofeeën' als een instructief middel om op symbolisch-decoratieve wijze de etnografische identiteit van de producten nader toe te lichten. Zo ontwierp Pugin het zogenaamde 'Maedieval Court' aan Britse zijde, en ontwierp Semper bijvoorbeeld de inzendingen van Turkije-Egypte, Canada, Zweden en Denemarken.³⁶⁶

Al met al betekende dit echter wel dat buiten de naaf en het transept het totaalbeeld niet langer bepaald zou worden door een open ruimte boven een veld van platte tafels en ordelijk uitgestalde specimina onder een efemeer glazen membraam, waarin de zon en het oog vrijelijk zouden kunnen doordringen. Maar door een dicht en massief stelsel van kamers en gangen, vol hoog opgetaste specimina, omgeven door een gevel waarvan een groot deel was dichtgezet met houten panelen en het glazen dak onder een tent van vele vierkante meters doek schuilging.

3.3.5 *Bouw van paleis en expositie-inrichting onder tijdsdruk*

Bij de bouw van het paleis was natuurlijk de grootst mogelijke haast geboden. Immers, door de late keuze van de Commissie eind juli voor het plan van de combinatie Paxton, Fox & Henderson en Chance, restten er nog slechts vijf maanden tot 1 januari 1851, toen uiterlijk met de inrichting van de expositie begonnen moest worden.³⁶⁷ Toch bood de Commissie de aannemers pas eind oktober een definitief contract aan (tot die tijd werkten en investeerden dezen geheel op eigen risico); op deze manier kon zij de bouwers tot op het laatst pressen tot een uiterste bouwinspanning.³⁶⁸

Fox & Henderson zetten dan ook alles op alles om de bouw van het paleis te versnellen. Al de dag na het besluit van de Commissie betrokken zij de bouwplaats, waar op 26 september feestelijk de eerste kolom werd geplaatst.³⁶⁹ Om het bouwtempo zo hoog mogelijk op te voeren maakten zij dankbaar gebruik van Paxtons knowhow van de kassenbouw en hun eigen ervaring uit de spoorwegbouw.³⁷⁰ Voor het eerst ontstond er in Engeland zo iets als een bouwindustrie, waarin standaardisatie, arbeidsbesparing en arbeidsdeling, logistiek en mechanisatie zowel bij de prefabricage van de bouwelementen als de assemblage hiervan op de bouwplaats tot een tot dan toe ongekend niveau werden opgedreven.³⁷¹ Tijdgenoten spraken in een verwijzing naar de industrialisatie ook van 'stoombouw'.³⁷² De constructie-elementen werden op een driedimensionaal moduul van 8 voet (of een meervoud daarvan) verder gestandaardiseerd, zodat ieder onderdeel willekeurig waar in het gebouw op de andere onderdelen aansloot, en er geen tijd verloren ging met het bij elkaar zoeken van passende onderdelen.³⁷³ Door de prefabricage en afwerking van de bouwonderdelen verregaand te mechaniseren probeerden de aannemers verder tijd en arbeid te besparen. Zo werd machinaal het kozijnhout gezaagd, van profielen voorzien, en zelfs geverfd.³⁷⁴ Een mooi voorbeeld van rationele arbeidsdeling was de manier waarop het dak beglaasd werd vanuit speciaal ontwikkelde wagentjes die over de gordingen reden. Van hieruit legden twee mannen het glas, terwijl een derde het met stopverf vastzette en waterdicht maakte. Om ook bij slecht najaarsweer te kunnen doorwerken, kon men de wagentjes van een huif voorzien.³⁷⁵ De aannemers probeerden ook de dagelijkse arbeidstijd op te rekken, door gaslicht aan te leggen zodat zelfs in de donkere wintermaanden tot elf uur 's avonds kon worden doorgewerkt.³⁷⁶ Om zo min mogelijk tijd verloren te laten gaan met de dagelijkse uitbetaling van lonen was de administratie van arbeidstijd, bijbehorend loon en de uitbetaling ervan met militaire precisie opgezet.³⁷⁷ Deze 'stoombouw', de fabelachtige snelheid waarmee het paleis werd opgetrokken, de relatieve stilte waarin dit dankzij de assemblage plaatsvond, hadden als onbedoeld bijeffect dat het paleis, en daarmee ook de expositie, al vóór de opening bij het Britse publiek een ongelofelijke geest-

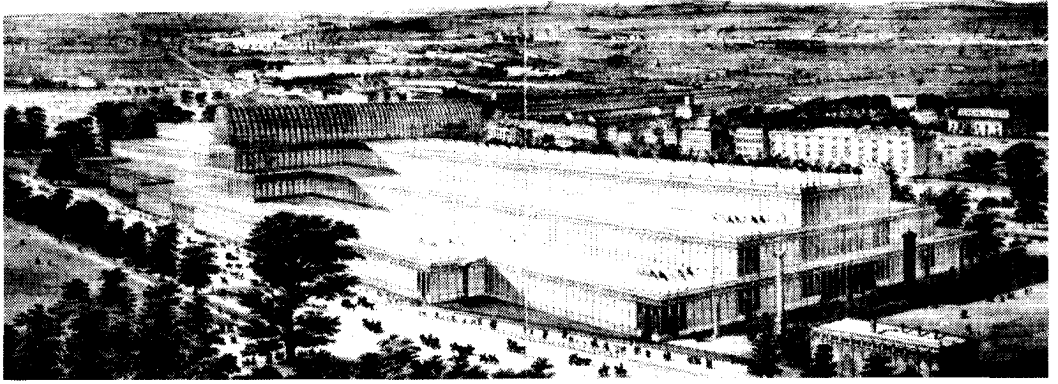
drift opwekten. Na enige tijd werd een bezoek aan de bouwplaats zo'n populair uitje voor de burgerij dat de Commissie overging tot het heffen van entree.³⁷⁸

Ondanks de fabelachtige snelheid, de hulp van Britse militairen en inschakeling van buitenlandse arbeiders bij de bouw van de nationale afdelingen, lukte het de aannemers niet om het gebouw op tijd gereed te hebben. Het paleis werd uiteindelijk met een maand vertraging door de aannemers opgeleverd; met een bouwtijd van zes maanden toch een voor die dagen ongehoorde prestatie (vier maanden wanneer men alleen de assemblage rekent).³⁷⁹

Bijgevolg ging de inrichting van de expositie een maand te laat van start. Ondanks de geboden haast - nog slechts drie maanden restten om de 'courts' te timmeren, de toonbanken en vitrines te installeren, en de exponaten op te stellen - arriveerden de eerste inzendingen pas medio februari, en de rest pas op de vooravond van de opening.³⁸⁰ Deze vertraging was deels te wijten aan de exposanten, en deels aan de lokale en nationale comités. Cole had hen op de valreep ook bij de inrichting van hun inzendingen betrokken; een vorm van 'selfhelp' die in de praktijk alleen maar tijd bleek te kosten.

Sommige lokale comités waren pas zo laat ingesteld dat zij nog volop bezig waren met het samenstellen van hun inzending. Bovendien bleek Cole zich hiermee eindeloze onderhandelingen met vele van de honderden comités op de hals te hebben gehaald. Zijn dagboeken laten zien dat hij de laatste maanden vrijwel continu delegaties en brieven ontving over de toedeling van de beschikbare expositieruimte en de inrichting ervan.³⁸¹ Juist om zo iets te voorkomen had hij circulaires - met voorbeeldplannen, waarop de comités alleen nog maar de specimina hoefden in te tekenen - rondgestuurd, daarbij de comités op het hart drukkend de classificatie en de geografische ordening zoveel mogelijk te respecteren, om aldus het didactische principe van de vergelijkende studie niet te ondermijnen.³⁸² Hieruit blijkt dat de exponaten op de galerijen alleen in het midden getoond mochten worden, zodat het publiek langs de railing een vrij uitzicht over de expositie zou behouden. Op de begane grond zou de doorgang door het midden van de travee lopen en zouden de tafels en kasten aan weerszijden in een hoefijzer-achtige opzet geplaatst worden; bezoekers die de specimina rustig wilden bestuderen hoefden dan niet gestoord te worden door passanten. Tafels en kasten van de verschillende klassen werden rug aan rug geplaatst, zodat klassen en inzendingen minder snel door elkaar gehaald zouden worden.³⁸³

Het inrichtingstempo werd echter ook ernstig ondermijnd door het getreuzel van exposanten; zij stuurden laat in of trokken zich op het laatste moment terug, afgeschrikt door geruchten in de pers over de insoliditeit van het gebouw, de gebrekkige bewaking of de kans op beschadiging.³⁸⁴ Men eiste dan ook dat de Commissie hun producten tegen deze risico's zou verzekeren. Deze weigerde echter, en begon een eigen publiciteitscampagne om de geruchten de wereld uit te helpen. Cole nodigde hoofdredacteuren uit voor persoonlijke gesprekken, en organiseerde geruuststellende rondleidingen door het gebouw voor journalisten.³⁸⁵ Hiermee droeg Cole belangrijk bij aan de succes story van gebouw en tentoonstelling. Andere exposanten vreesden dat het door de Commissie uitgevaardigde verbod op het natekenen van de exponaten de concurrentie er niet van zou weerhouden om de expositie te baat te nemen voor industriële spionage of plagiaat, waarna zij hen vervolgens eenvoudig met goedkopere replica's uit de markt zouden kunnen drukken.³⁸⁶ Het exposeren van innovaties zou zo niet beloofd worden met meer omzet en professionele erkenning maar met het verlies van hun concurrentiepositie en omzetzak.³⁸⁷ Dit vormde natuurlijk een regelrechte bedreiging voor de didactische werking van de expositie, want zonder innovaties daalde het informatiegehalte sterk. Zo forceerde de expositie een hervorming van de Engelse wetgeving met betrekking tot de rechtsbescherming van auteurs, ontwerper en uitvinders.³⁸⁸ Natuurlijk zette Cole zich hiervoor in: hij zag zijn kans schoon om in één beweging het (smaak-)onderwijskarakter van de expositie te redden én het Britse patent- en auteursrecht uit te doen breiden tot de ontwerpen uit de kunstnijverheid, iets waarvoor hij al jaren pleitte.³⁸⁹

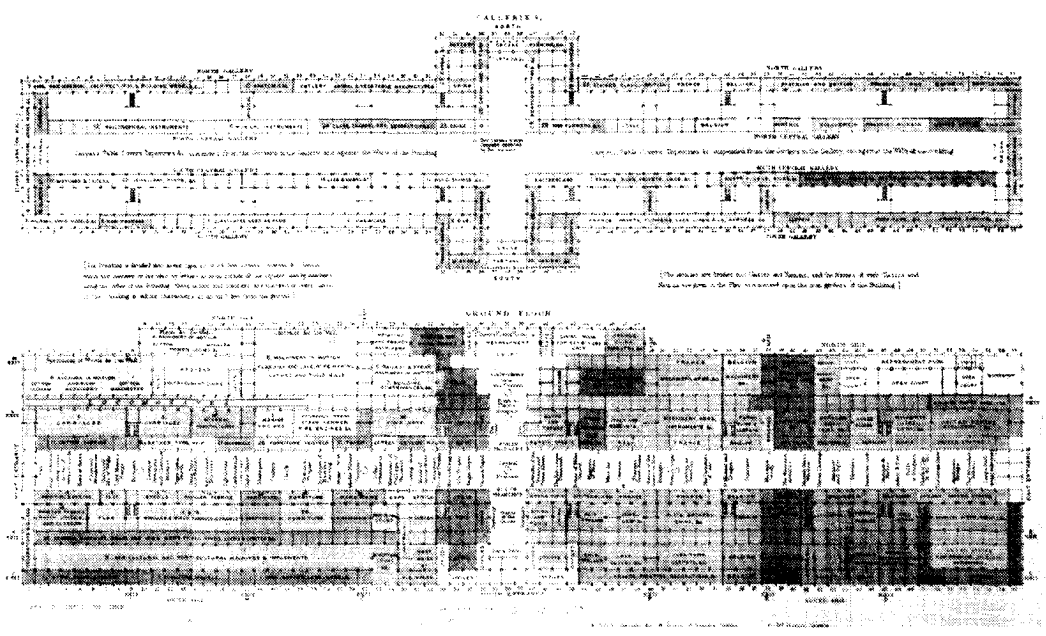
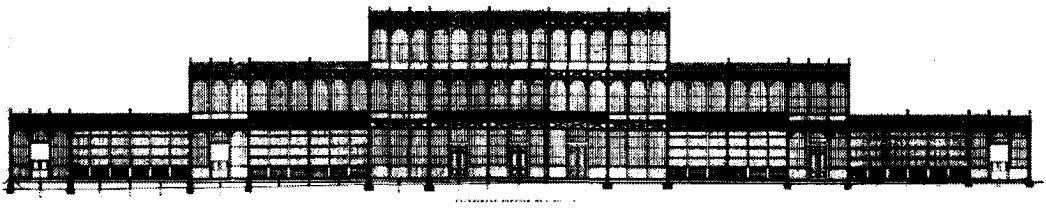
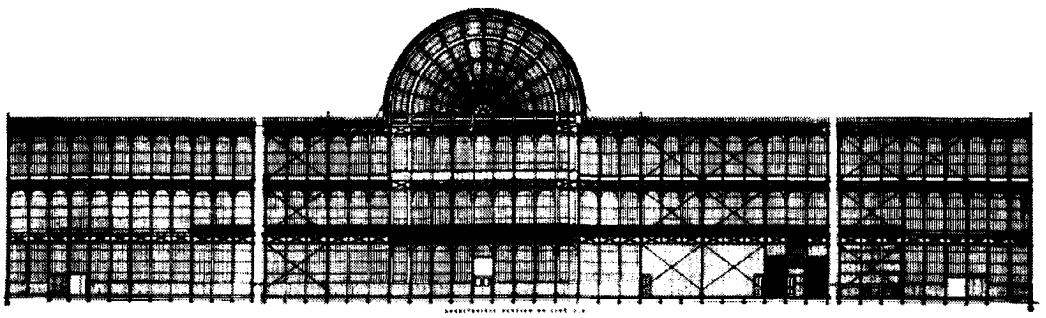


40. Vogelvluichtperspectief van het Crystal Palace in situ. Hierop zijn de vlaggen van alle landen te zien, de tentoonstelling van te grote of te zware exponenten buiten aan de westzijde van het gebouw, en aan de zelfde zijde het ketelhuis voor de aandrijving van de stoommachines die binnen in het paleis ten toon gesteld stonden.

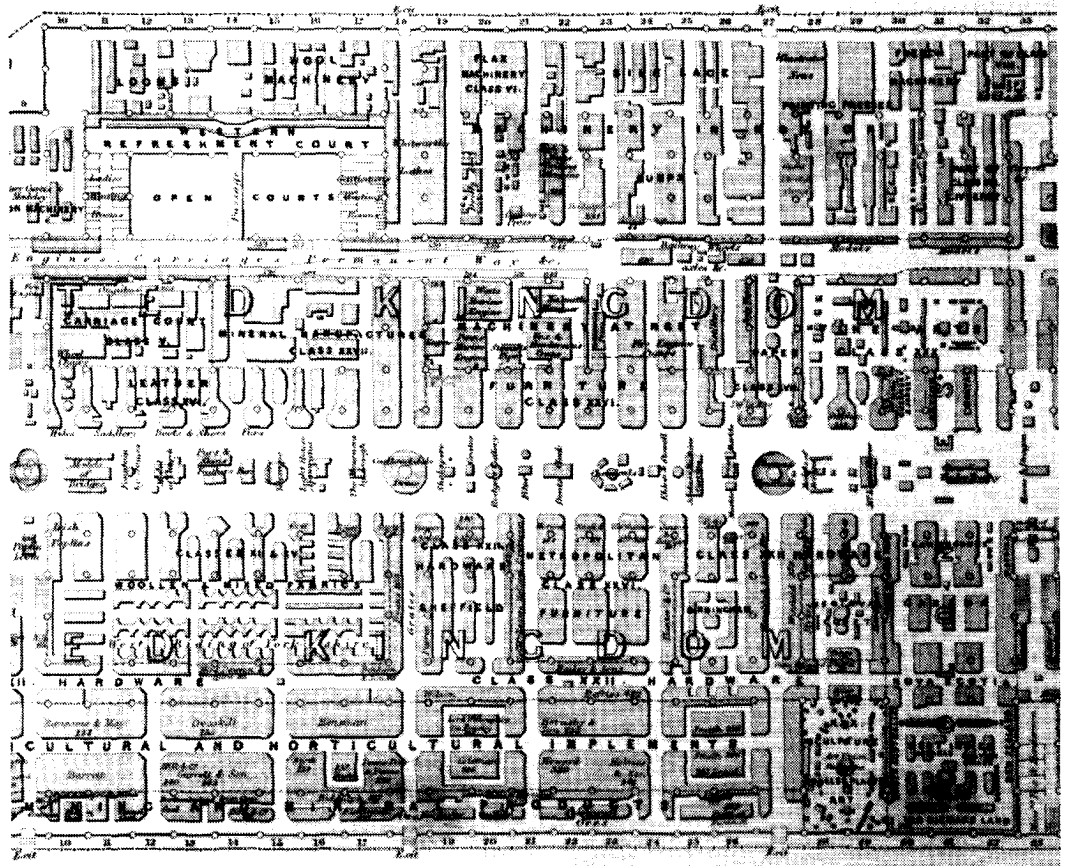
41. Zicht op de buitenlandse naaf tijdens de openingsceremonie. Duidelijk zijn hierop de trofeën in het midden van de naaf te zien, en de vlaggen, wapenschilden en naamborden die het publiek wegwijs dienden te maken in de geografische indeling van de tentoonstelling. Onder de toeschouwers valt inderdaad het grote aantal vrouwen met een plaats op de eerste rij.



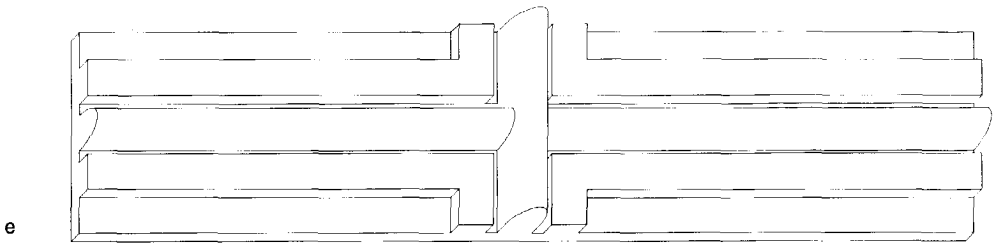
42. Zicht op de transept, met langs de randen de beeldhouwwerken op hoge sokkels tegen een achtergrond van rood velours (het museum); in het midden de acht meter hoge Crystal Fountain die precies op de kruising van de zichtlijnen vanuit naaf en transept als focuspunt fungeerde, het geheel gedecoreerd met bloemen, palmen en de geredde elmen (de wintertuin).



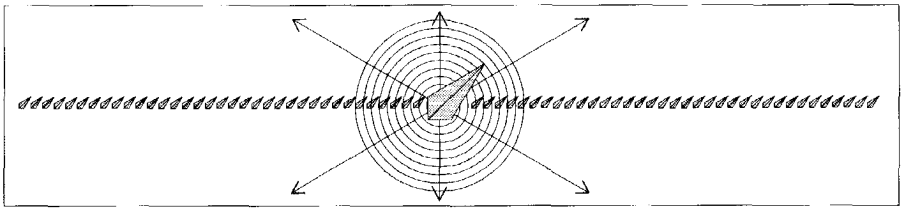
Het gerealiseerde Crystal Palace. 43. Langs- en dwarsdoorsnede. 44. Plattegronden van begane grond en verdieping. Duidelijk is te zien dat ten opzichte van de oorspronkelijke plannen eigenlijk alleen het monumentale assenkruis en de locaties van de restauraties ongewijzigd zijn gebleven.



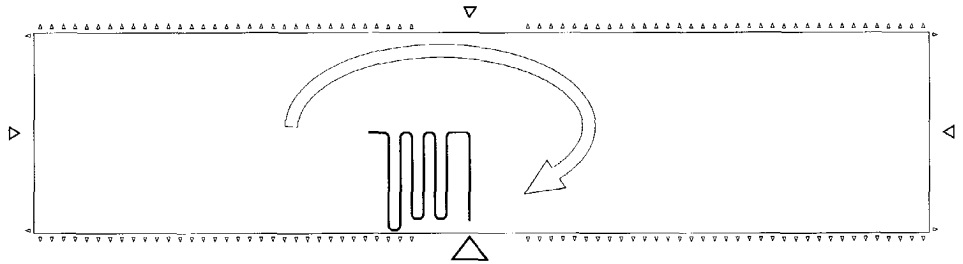
45. Fragment van de plattegrond van de expositie waaruit de labyrintische opzet van het geheel duidelijk naar voren komt.



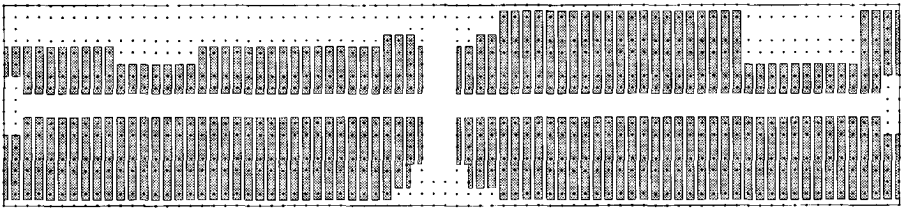
e



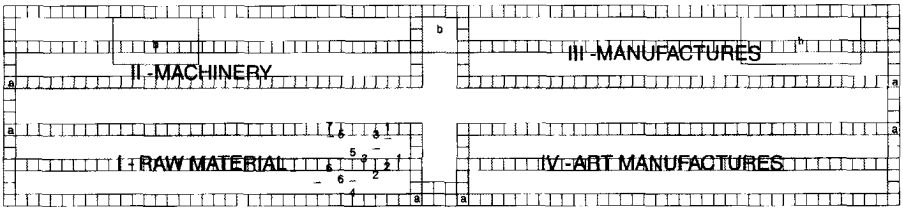
d



c

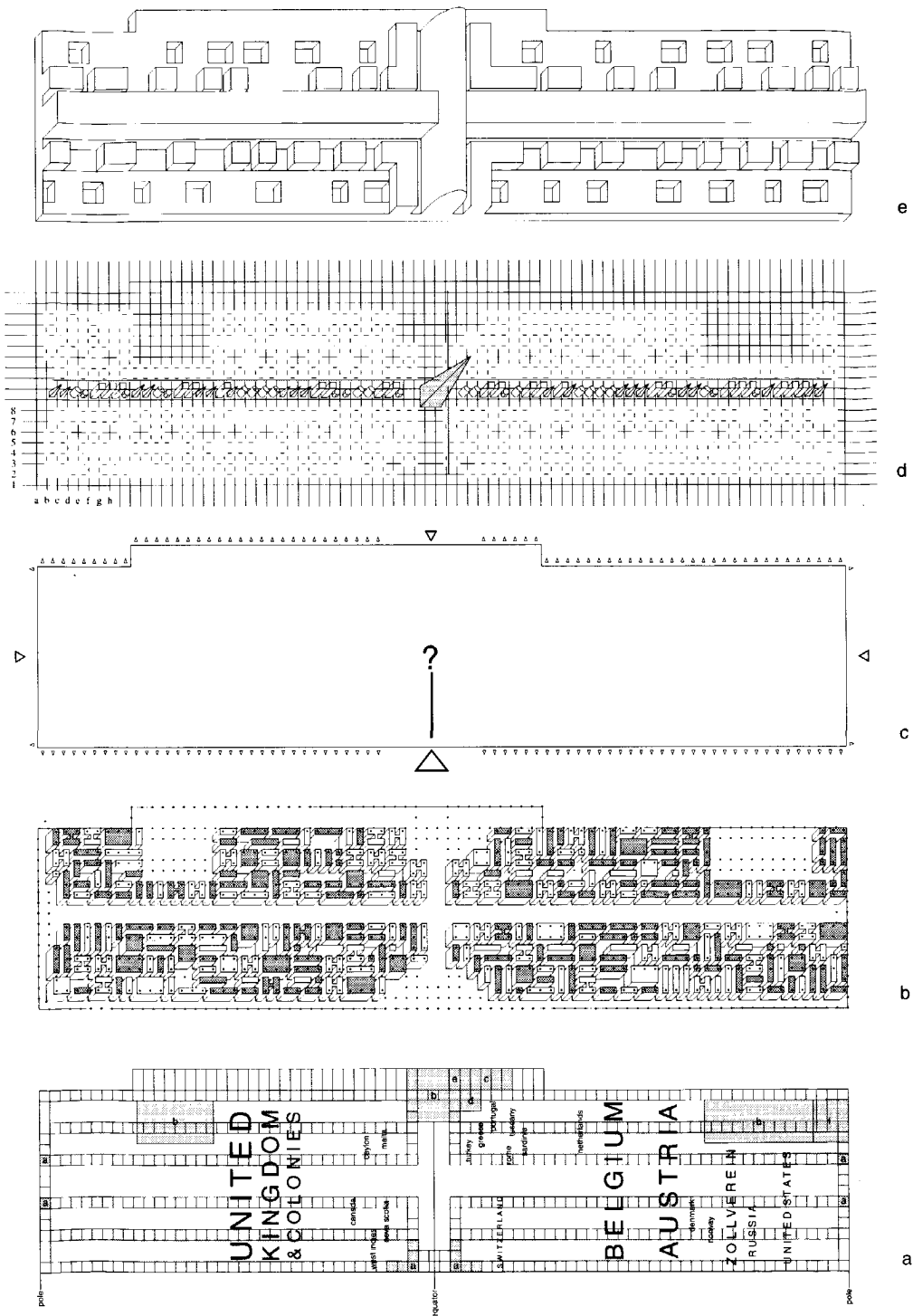


b



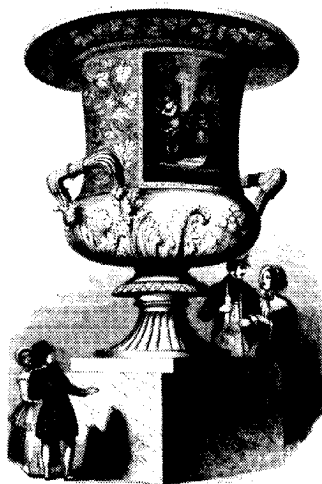
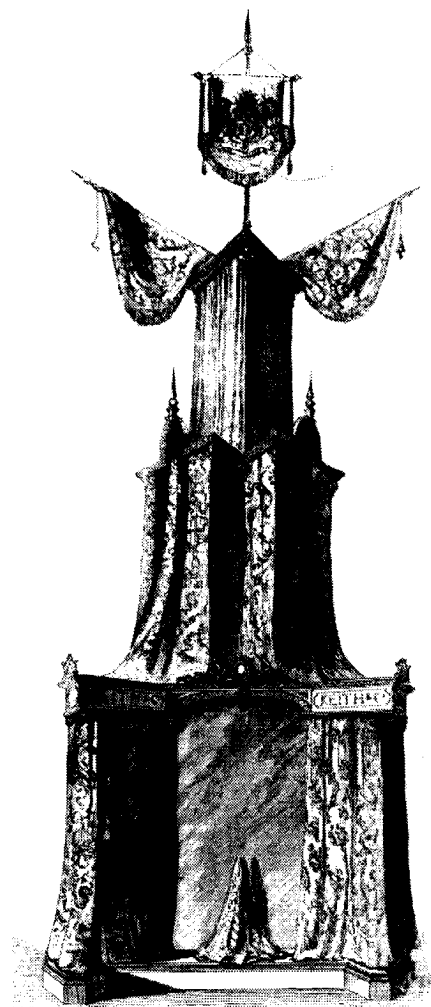
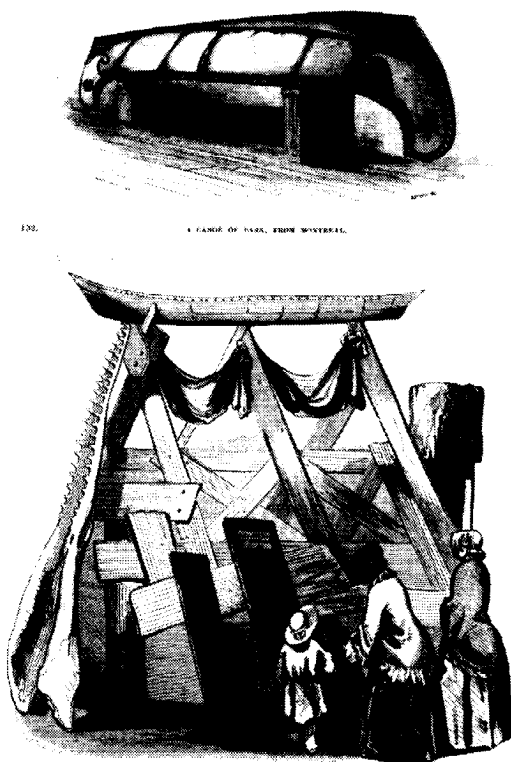
a

46. Analyse van de ruimtelijke didaxis zoals die oorspronkelijk gepland was: het 'geheugentheater'.
 a. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma in een helder tableau volgens de productieproces-ordening uit de classificatie; b. Uitstalling van de exponaten op uniforme lage tafels; c. Voorgeschreven éénrichtingsverkeer door de expositie volgens het productieproces, waarbij men al zigzaggend langs de exponaten gaat om zo niets te missen, terwijl men in noodgevallen direct het gebouw kan verlaten aan het einde van iedere corridor; d. De ruimtelijke transparantie garandeerde overzicht over het tableau vanuit het midden, terwijl de trofeeën een visuele index boden van de classificatie; e. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van het gebouw, gebaseerd op het model van de gotische kathedraal.



47. Analyse van de ruimtelijke didaxis in het gerealiseerde Crystal Palace.

a. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma in een onhelder tableau, deels naar productieproces maar vooral naar geografische herkomst, waarbij de transept als meridiaan fungeerde en de beide uiteinden van de naaf als polen; b. Uitstalling van de exponaten in 'courts' en 'galleries'; c. Bij gebrek aan een voorgeschreven route doorkruisde men allereerst de kruisgangen alvorens op goed geluk het labyrint van hoven en gallerijen te betreden; d. Het ontbreken van ruimtelijke transparantie en van een helder tableau maakte overzicht onmogelijk, beroofde de trofeën van hun index-functie, en maakte de introductie van het aan de cartografie ontleende coördinatensysteem noodzakelijk; e. Door de toevoeging van galerijen en lichthoven was de ruimtelijke articulatie van van het gebouw niet langer gebaseerd op het model van de gotische kathedraal.

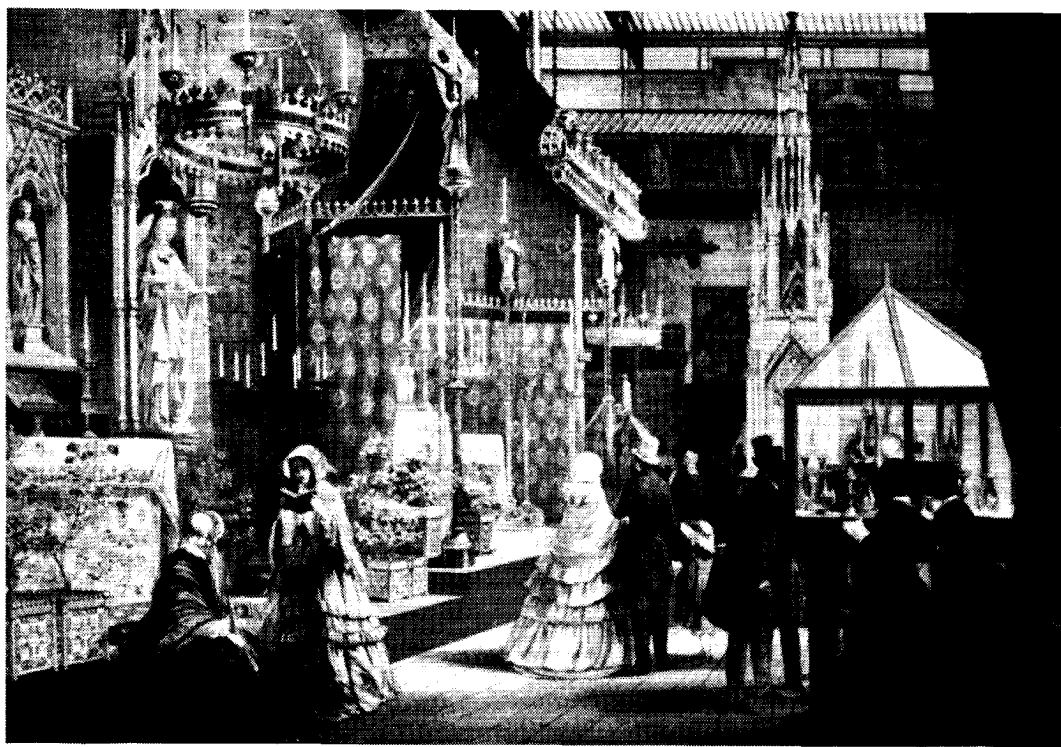
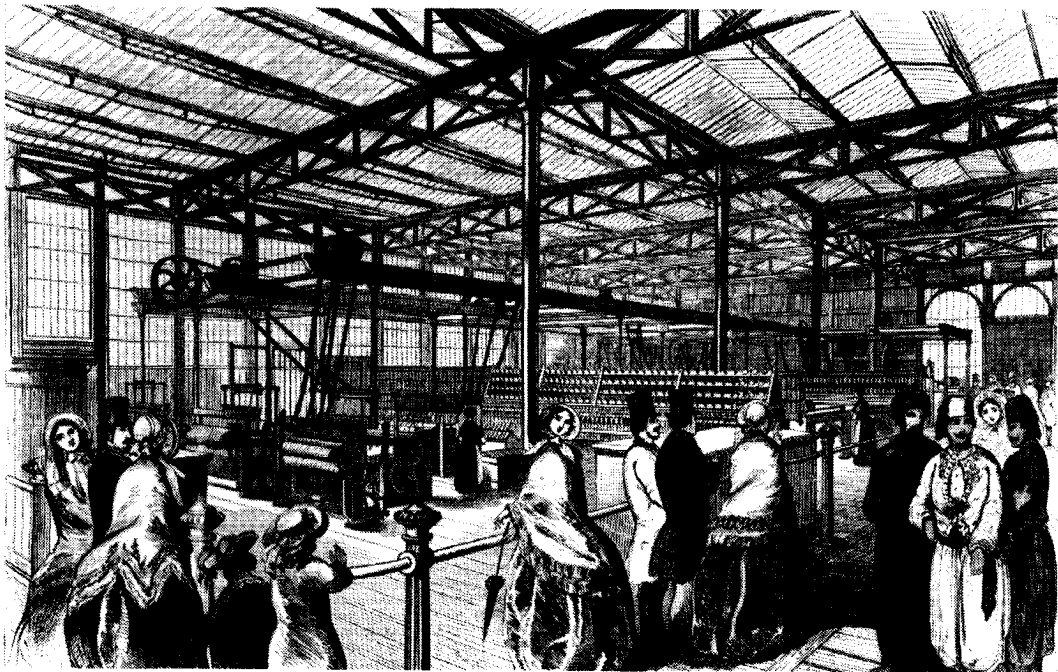


48. Trofee van Canadees hout, ontworpen door de architect Godfried Semper.

50. Esthetische rangschikking van exponaten in geometrische patronen van de firma Spear en Jackson.

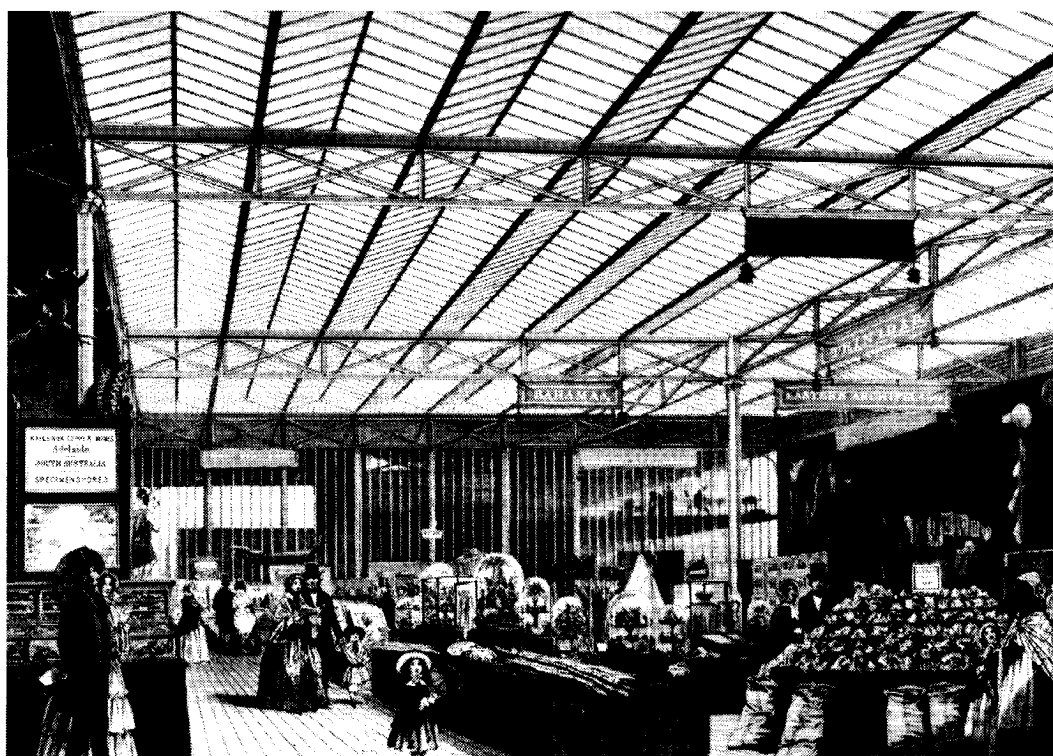
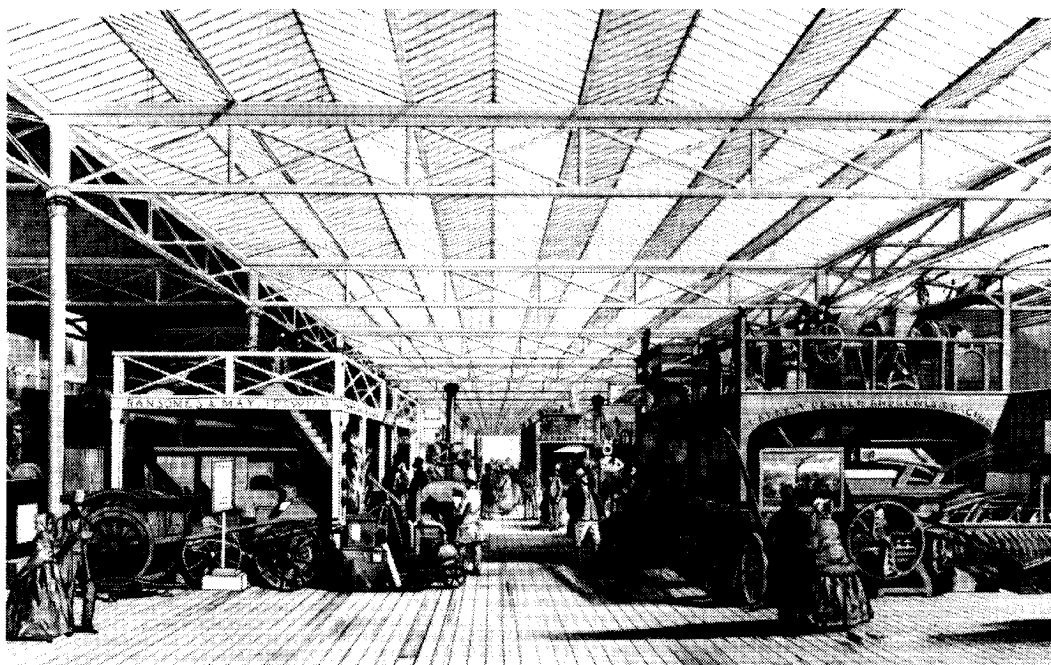
49. Trofee van zijde door de firma Keith & co.

51. Gigantische porceleinen vaas in de Russische afdeling.



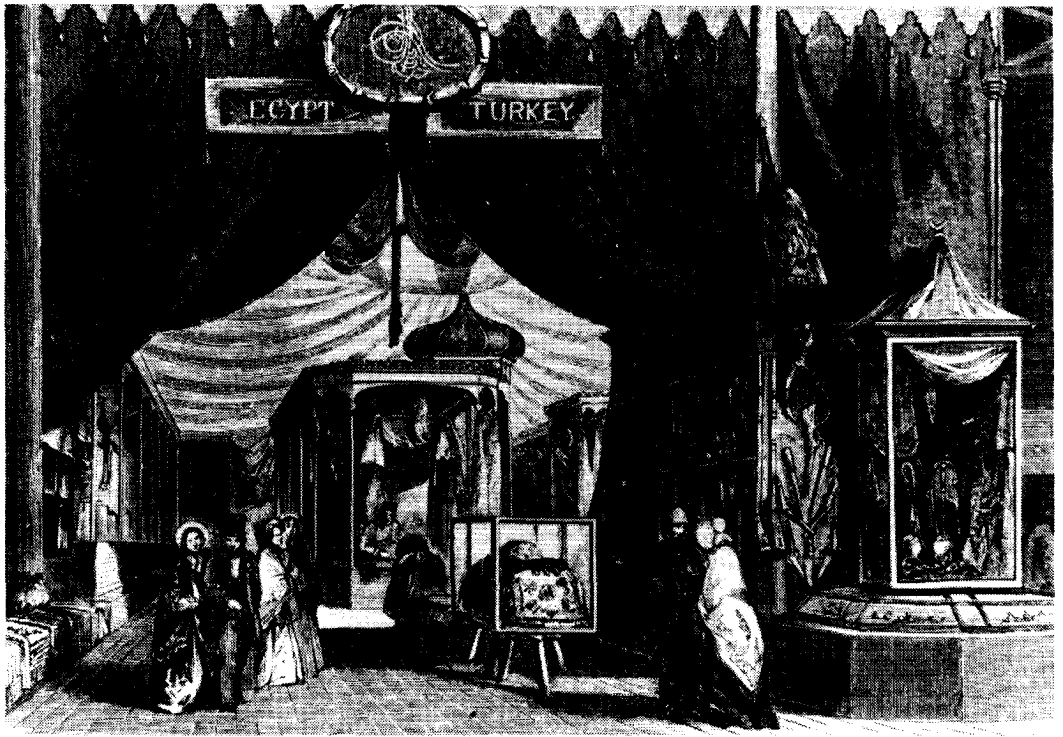
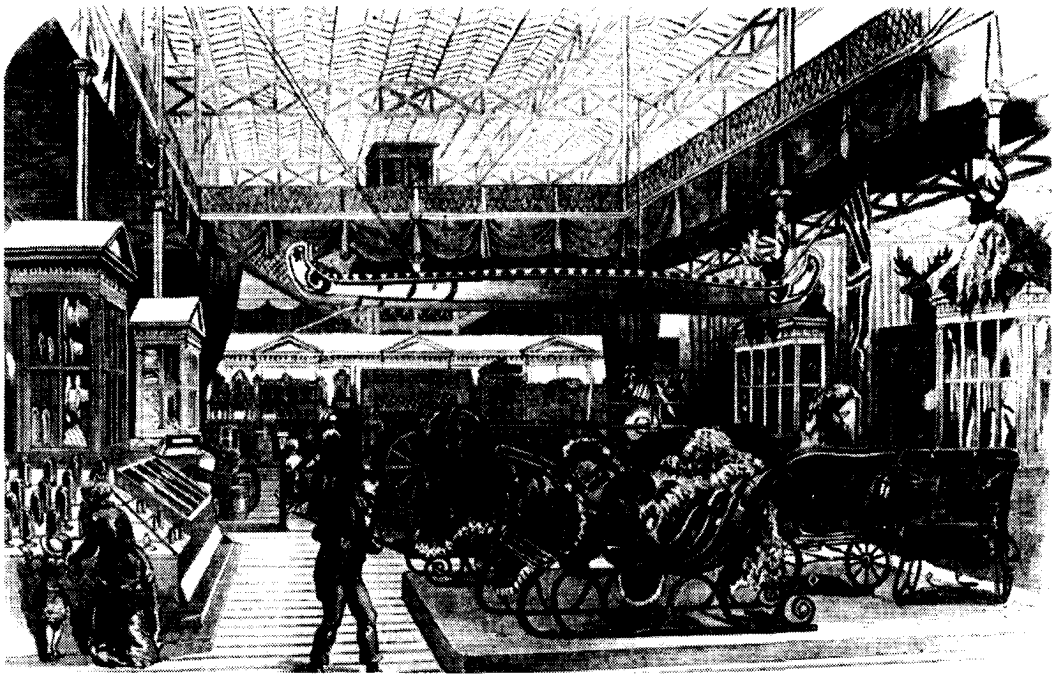
52. Demonstratie door arbeiders van de productie van katoenen stoffen.

53. Geïnteresseerd publiek - met catalogi en hun neus tegen het vitrineglas - in het door de architect Pugin ingerichte Middeleeuwse hof. De architectuur van het hof is bewust neo-gotisch net zoals die van de exponaten in een poging de kwaliteiten van deze stijl te verduidelijken.



54. De torens of paviljoens in de landbouw afdeling, met daarop en onder landbouwmachines en gereedschap, toegelicht met opschriften, tekst, tekeningen en zelfs schilderijen.

55. De Britse koloniale afdeling met schaalmodellen, producten onder glazen stolpen en in decoratieve stapelingen, en toegelicht met borden, tekeningen en schilderijtjes.



De Canadese (56) en het Turks-Egyptische (57) hoven, beide ontworpen door de architect Godfried Semper als min of meer geslaagde 'habitat-presentaties': pogingen om architectuur en exposaten tot een esthetische eenheid te smeden die de etnografische eigenaardigheden van de producten verduidelijkt en bovendien de inzending aantrekkelijker maakt voor het grote publiek.

Menig aspirant-exposant was er niet van overtuigd dat de opbrengsten de onkosten van het exposeren zouden kunnen compenseren. Enerzijds betwijfelde men of de expositie grote aantallen bezoekers en met name handelaars zou trekken. Anderzijds noopte de Commissie hen tot steeds grotere onkosten; immers, uit geldgebrek stelde men uiteindelijk de toonbanken niet gratis ter beschikking; kregen exposanten of hun 'attendants' niet langer gratis toegang om hun specimina te verzorgen of uitleg te geven, maar moesten zij daartoe een duur seizoensabonnement kopen.³⁹⁰ Zo stelden de 'filantropische' geldschietters uit de Commissie zich nog vóór de opening van de expositie financieel veilig, financierden zij in de praktijk de expositie toch uit 'giften' van de belanghebbenden (de Britse ondernemers) én redden zij ook nog het tweede hervormingsdoel: het fonds voor modernisering en uitbreiding van het Britse nijverheidsonderwijs na 1851.

Om de opstelling en inrichting zelf te versoepelen en te stroomlijnen markeerden de organisatoren met rode verf op de vloeren de lokaties van de verschillende inzendingen.³⁹¹ Militairen werden ingeschakeld om de producten na binnenkomst door dit geschilderde labyrint op de juiste plaats te deponeren.³⁹² Aan Britse zijde werden per sectie en klasse specialisten uit de onderwijswereld en musea aangetrokken om de specimina zo uit te stallen dat niet de commerciële maar de instructieve waarde ervan zo goed mogelijk uitkwam. Zo was bijvoorbeeld een beeldhouwer belast met de inrichting van de beelden in het transept, en professoren met de inrichting van de grondstoffen en halffabrikaten.³⁹³

In een uiterste poging de inrichting van de expositie af te ronden decreteerde Cole dat na de opening er geen producten meer het gebouw binnen mochten. Het gevolg was dat op de avond voor de opening inderhaast duizenden pakketten met karren en al in het gebouw geparkeerd werden, maar niet dat de expositie ook daadwerkelijk gereed was.³⁹⁴ Met name de buitenlandse afdelingen waren nog lang niet gereed.³⁹⁵ Nog weken zou het paleis gevuld worden met het geklop van de timmerlui die de 'courts' aftimmerden, met het geschaaf en gebeitel van de schrijnwerkers die deze decoreerden, met de verflucht van de schilders en met het gestommel van de 'attendants' en inrichters die de pakketten uitpakten en de specimina uitstalden.³⁹⁶ Pas medio juni was de expositie werkelijk gereed.³⁹⁷

Ook de organisatoren begonnen zelf pas in het voorjaar van 1851, toen van over de hele wereld de inzendingen arriveerden en de inrichting en de decoratie van het gebouw in volle gang waren, te geloven in de goede en succesvolle afloop van de onderneming.³⁹⁸ Het is tekenend dat zij zichzelf gedurende de veertien maanden voorbereidingstijd vaker speelbal dan meester voelden van de ontwikkelingen. Een enkeling bleek niet bestand tegen deze werkdruk en continue onzekerheid; zo pleegde de jonge Nederlandse commissaris F.G. Camp kort voor de opening zelfmoord.³⁹⁹

3.4 De 'Great Exhibition' als wereldomvattend populair-industrieel museum

3.4.1 De opening als ideologisch-symbolische duiding van de expositie

De opening van de eerste wereldtentoonstelling op 1 mei 1851 bood haar initiatiefnemers een unieke gelegenheid om het Engelse publiek uit te leggen hoe de expositie te begrijpen.⁴⁰⁰ Een plechtigheid vol symboliek, rituelen en toespraken te midden van de hoog opgetaste exponaten, een intensief en collectief beleefd 'moment suprême' voor de duizenden aanwezigen, zou een oneindig effectiever medium vormen om het publiek hun ideologische boodschappen in te prenten dan alle lokale voordrachten en persverslagen bij elkaar. Van meet af aan hadden de initiatiefnemers dan ook geijverd voor een officiële opening door koningin Victoria, in tegenwoordigheid van het Britse kabinet en vertegenwoordigers van buitenlandse vorstenhuizen en regeringen, als een eerbetoon van de traditionele machtselite aan de industrie en om hun wil tot internationaal

vreedzaam samenwerken uit te drukken.⁴⁰¹ De opening moest een meervoudig ideologisch geladen nationaal eerbetoon worden aan de vlijt en kunde van de Engelse arbeidersklasse (met de bedoeling hen aldus een nieuw gepacificeerd klassebewustzijn in te prenten), aan de kwaliteit van Englands industriële producten (in een poging deze te ontdoen van hun negatieve imago), en aan de ondernemerszin van 's lands ondernemersklasse (om zo de succesvolsten uit deze groep te paaien met toegang tot de hoogste klasse). De aanwezigheid van buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders symboliseerde vanuit dit Engelse perspectief dan ook niet alleen de wens tot vreedzame samenwerking, maar diende bovenal de Britse suprematie hierbinnen te bevestigen.

Weerzin tegen staatsbemoeienis had de Britse regering aanvankelijk doen afzien van een officiële staatsopening. Maar het groeiende enthousiasme onder het Britse publiek en de mores van het diplomatieke verkeer dwongen de ministers tot andere gedachten. Zij verklaarden de openingsdag één mei tot een vrije dag, zodat zelfs de arbeiders nog iets van de ceremonie zouden kunnen zien, en de aandacht van heel Engeland en de Londenaren op Crystal Palace gericht zou zijn. Deze gewone mensen zouden echter vanwege de veiligheid van de notabelen niet aanwezig zijn bij de eigenlijke plechtigheid in het expositiepaleis.⁴⁰² Dit zeer tegen de zin van de initiatiefnemers, want voor een optimaal opvoedend en emancipatoir effect was het juist gewenst dat zoveel mogelijk van hen van de plechtigheid getuige zouden zijn. Publiek verzet en een korte perscampagne resulteerden in nieuw overleg tussen de regering, Cole en prins Albert en in een nieuw voorstel, waarbij veiligheidsoverwegingen en educatieve motieven elkaar beter in evenwicht hielden.⁴⁰³ Men ontwikkelde een subtiele strategie van ruimtelijke sociale segregatie en toezicht door op die eerste mei enkel de houders van de dure seizoenskaarten toegang tot het gebouw te geven, een handige truc om de middle en lower middle class - laat staan de arbeiders - op die dag geen entree te hoeven verlenen.⁴⁰⁴ Arbeiders en eenvoudige burgers moesten genoegen nemen met een plaats in het park of langs de route van de koninklijke stoet vanaf Buckingham Palace naar Crystal Palace. Zo konden ook deze een glimp opvangen van de 'royalty', maar bleef de toeschouwersrol bij de eigenlijke openingsceremonie voorbehouden aan de oude elite en de 'nieuwe adel' van 'kapitalisten', ingenieurs, handelaars en industriëlen - vaak zelf exposant - die zich de kosten van een seizoenskaart konden veroorloven.⁴⁰⁵ Uitgebreide veiligheidsmaatregelen nam men in Hyde Park (massaal politietoezicht en het ijlt tempo van de koninklijke stoet) maar ook binnen in het paleis; behalve de erewacht met hun vervaarlijke hellebaarden plaatste men voor de dames onder het publiek een rij stoelen, in naaf en transept, langs het parcours dat de koninklijke stoet zou doorlopen: een levend hoepelrokken-dranghek van het 'zwakke geslacht' verhinderde lieden van het sterkere geslacht dan elke doortocht.⁴⁰⁶ Een uitgekiend tijdschema voorkwam bovendien dat de verschillende klassen elkaar op die dag voor de voeten liepen terwijl zij zich naar de feestelijke plechtigheid begaven.⁴⁰⁷ Op de openingsdag bleken de maatregelen geen overbodige luxe, want maar liefst 25.000 mensen waren in het gebouw direct getuige van de plechtigheid en een enorme massa van 650.000 mensen in het park en langs de route.⁴⁰⁸ De beduchtheid voor wangedrag van deze massa's bleek ongegrond; de opening voltrok zich in een sfeer van feestelijk en soms uitzinnig enthousiasme, zonder enig voorval of relletje.⁴⁰⁹

In deze atmosfeer kon de ideologische strekking van de intocht van 'royalty' en autoriteiten, toespraken, gebeden, liederen, het symbolisch decor en de inspectie van het paleis en de uitgestalde waren te midden van de honderdduizenden toeschouwers optimaal tot haar recht komen. Met de keuze van de eerste mei als openingsdatum knoopten de initiatiefnemers welbewust aan bij de Angelsaksische volkscultuur; op deze dag werd traditioneel het begin van een nieuw vruchtbaar seizoen gevierd.⁴¹⁰ Het openingsfeest symboliseerde zo dat met deze eerste wereldtentoonstelling een nieuw industrieel tijdperk en een betere internationale orde voor de mensheid zou aanbreken.⁴¹¹ Op die eerste mei-ochtend kondigden de klokken van de anglicaanse kerken door

heel Engeland de feestelijke opening door Victoria van de 'Great Exhibition' aan.⁴¹² Enkele uren daarvoor waren de poorten van Hyde park al opengegaan; gazons, wegen en de straten waarlangs de koninklijke stoet naar het Crystal Palace zou rijden vulden zich geleidelijk aan met duizenden mensen. Tegen het middaguur hadden deze het park en de omringende wegen in één grote symbolische ruimte getransformeerd: een 'trionfplein', geplaveid met een zee van hoofden, met in het midden Crystal Palace als nationaal monument. Balkons en daken van de huizen, grenzend aan het park, waren als loges verhuurd; de jongste telgen van de koninklijke familie en hun hofhouding zaten op de ereloge (het balkon van Buckingham Palace).⁴¹³ Als eerbetoon aan de arbeid van de hier verzamelde Londens arbeiders- en middenklassen vertoefden de koningin en haar gevolg gedurende een rijtocht van een half uur in deze massa, in plaats van zich rechtstreeks van Buckingham Palace naar het Crystal Palace te spoeden. Ondanks de hoge snelheid van de stoet, kon iedereen zo een glimp opvangen van koningin en prins, zich betrokken wanen bij de opening en de expositie, en zo het 'Brittania rules the waves'-gevoel die dezen uitdrukten ervaren.⁴¹⁴ De spontane toejuichingen en huldeblijken die de koningin en haar gevolg van de enthousiaste massa's ontving versterkten bovendien bij de aanwezigen het beeld van een vreedzame Engelse samenleving, waarin de verschillende klassen elkaar respecteerden en elkaar niet - zoals op het continent - naar het leven stonden.⁴¹⁵ Als hommage aan het Britse volk werd, toen de koningin stipt om 12 uur via de koninklijke ingang aan 'rotten row' Crystal Palace betrad, de 'Union Jack' in het hoogste puntje van het transept gehesen, trots uitwapperend hoog boven de vlaggen van de deelnemende landen.⁴¹⁶ Voor het publiek binnen in het paleis werd dit eerbetoon voortgezet met het volkslied 'Britannica rules', ten gehore gebracht door een koor van zeshonderd zangers, bijgestaan door de grote orgels aan de uiteinden van de kruisgang, terwijl hun vorstin naar het middelpunt van het Crystal Palace schreed: daar nam zij voor een ieder goed zichtbaar in een op een verhoging gezette monumentale staatsietroon onder een baldakijn plaats.⁴¹⁷

Nu kon het eerbetoon aan de hier verzamelde representanten van de nieuwe ondernemersklassen beginnen. Niet eerder waren zij zo massaal - ritueel, niet feitelijk - deelgenoot van de wereld van het hof, de regering en de internationale diplomatie.⁴¹⁸ De openingstoespraak kwam van prins Albert, die als voorzitter van de Koninklijke Commissie via een dankwoord aan de buitenlandse organisatoren vooral de prestaties van de Britse organisatoren roemde, en de ondernemerszin prees van de deelnemende Britse fabrikanten. Diplomatiek plaatste hij de expositie in haar oorspronkelijke mondiale ideologische perspectief: ze zou welvaart en welzijn van de hele mensheid verhogen door industrialisatie te bevorderen en het inzicht in de noodzaak van vreedzaam internationaal samenwerken te verspreiden. Toch besloot hij zijn toespraak met de wens dat de expositie met name de welvaart van het Britse volk ten goede zou komen.⁴¹⁹ In de officiële catalogus die prins Albert vervolgens de koningin aanbood stond een inleiding van Cole. Niet gehinderd door diplomatieke en politieke conventies zoals de prins, kon Cole duidelijker het eigenlijke nationalistische doel van de expositie belijden, die weliswaar een nieuwe mondiale industriële samenleving dichterbij diende te brengen maar dan wel onder Britse suprematie. Al op de eerste de beste pagina werden expositie en exponaten als een triomf voorgesteld van Britse ondernemingsgeest, door geen enkel ander volk ter wereld in een eerder tijdvak geëvenaard. Op de kaft van de catalogus prijkte een hoogtronende 'Britannica', in al haar alwetendheid lauweren uitdelend aan vier allegorische figuren die de continenten verbeeldden.⁴²⁰

De anglicaanse aartsbisschop van Londen mocht vervolgens in een korte preek de morele les die deze economische en technische survey van de mondiale menselijke industrie belichaamde, ontvouwen. Behendig belaadde hij de omringende nieuwe materialistische wereld van de industrie met eeuwenoude religieuze dogma's zoals broederschap, vrede, ijver en verzoening. Nadat hij Gods zegen over het evenement had gevraagd, vulden het glazen schip en dwarsschip zich met de klanken van Händels 'Halleluia'. Even kon het publiek zich in een tempel van een nieuwe religie

wanen, getuige van een nieuwe rite in een glazen kathedraal, gedecoreerd met industriële trofeeën als waren het votieven.⁴²¹

De symboliek van de inspectietoetocht, die de koningin nu door een enorme stoet hoogwaardigheidsbekleders voorafgegaan door de kruisgang van het paleis maakte, was zo mogelijk nog onverhulder dan in de door de etiketten van hof en diplomatie beperkte toespraken. Als eerbetoon aan de ondernemingszin waren in de koninklijke cortège naast het traditionele gezelschap van ministers, generaals, adel, buitenlandse diplomaten en leden van buitenlandse vorstenhuizen, alle organisatoren, ontwerpers en bouwers van de expositie opgenomen. Veelbetekenend was ook de volgorde in de stoet: voorop gingen niet koningin of ministers, maar Paxton, Fox en Henderson, gevolgd door de leden van de Commissie (waaronder Britse politici en de premier Lord John Russell) en de sub-comités.⁴²² Weliswaar symboliseerde de aanwezigheid van de buitenlandse diplomaten en prinsen ook de wens tot wereldvrede, broederschap en samenwerking, maar hun plaats achter in de stoet, in het kielzog van de Britse koningin en haar ondernemende organisatoren, drukte toch ook Albions suprematie uit.⁴²³ Iets soortgelijks maakte het parcours van de stoet door het paleis duidelijk: inderdaad waren hier broederlijk onder één dak de beste staaltjes van de mondiale industrie te zien, maar de Britse industrie domineerde toch overduidelijk de scene, alleen al omdat zij de helft van het gebouw innam. De rondgang veranderde hierdoor de ceremonie in een soort initiatieritueel, waarbij de verzamelde ondernemersklasse in een adembenemende atmosfeer van hofdecorum, religieuze devotie (orgelklanken vulden het glazen schip) en trots zelfbewustzijn (het uitgestrekte Crystal Palace en de uitgestalde schatten waren hún prestaties) op hun beurt afhankelijkheid aan de koningin en andere hoogwaardigheidsbekleders toonden (door hen toe te juichen en luidkeels het volkslied mee te zingen), nu deze zich verwaardigd hadden om hulde aan hun arbeid en ondernemerszin te komen brengen.⁴²⁴ Zo bevestigde deze rondgang symbolisch niet alleen de 'harmonieuze' klasseverhoudingen binnen de Britse samenleving, maar ook de emancipatie van de elite van de entrepreneurslaag tot de hoogste maatschappelijke klasse. Toen de koningin aan het eind van de rondgang haar staatsietroon weer beklom om de expositie officieel te openen, moet zelfs de meest nuchtere toeschouwer gevoeld hebben dat zij al die tijd niets anders geweest was dan de verpersoonlijking van 'Britannica'. Net als de allegorische voorstelling van 'Great England' op de kaft van de officiële catalogus wees zij - haar woorden gingen in de immense ruimte voor de meesten verloren - hoog boven de rest van de wereld uitronend in de vier windrichtingen, symbolisch voor de continenten waarvandaan de waren naar Engeland waren toegestroomd; zo loodste zij de wereld in hoogsteigen persoon een nieuwe era binnen.⁴²⁵ De verzamelde menigte buiten het paleis vernam het openingsmoment dankzij trompetgeschal en een koninklijk saluut van het geschut, opgesteld langs de serpentine in het park.⁴²⁶

Onbedoeld gaf het internationale karakter van deze staatsopening ook aanleiding tot de eerste volkenkundige bespiegelingen, die ook de receptie van de expositie later kenmerkten. De eerste poging in de geschiedenis om het Engelse publiek te bewegen tot een vergelijking van het beste en meest eigenaardige dat de verschillende volkeren maakten, leidde tot onvoorziene, etnogafisch getinte reflectie en tot verbazing. Toeschouwers raakten opgewonden over de pracht maar ook de buitenissigheid van de gebruiken aan het hof en in de hoogste staatskringen. Men was verrukt over de bonte verscheidenheid aan klederdrachten en uniformen van de buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders in de processie. Buitenlandse toeschouwers drevén evenwel de spot met het gebruik aan het Britse hof dat voorschreef dat de kamerheer en -vrouw de gehele omgang van de koninklijke processie door het paleis achterwaarts in kreeftengang moesten voltooien. Terwijl onder het Engelse publiek juist de buitenlandse hofgebruiken, zoals de voetkus die de Chinese afgezant als teken van respect aan de Britse vorstin trachtte te ontstelen, tot grote hilariteit en speculaties over het succes van zijn poging leidde.⁴²⁷

3.4.2 De expositie voor dagjesmensen

Net als eerder in Frankrijk werd de eerste wereldtentoonstelling door een drietal bezoekersgroepen bezocht. Behalve nieuwsgierige leken en deelnemers aan de wedstrijden (juryleden en exposanten) trok zij het gebruikelijke gezelschap van professioneel geïnteresseerden (van fabrikanten, handelaars, kunstenaars en wetenschappers tot officiële door regeringen en nijverheidsinstututen afgevaardigde rapporteurs, studiecmissies en arbeidersdelegaties uit binnen- en buitenland). Hadden zelfs de laatste Franse exposities 'slechts' een paar honderduizend bezoekers geteld, de 'Great Exhibition' trok miljoenen bezoekers; voor het eerst verscheen er een massapubliek van voornamelijk nieuwsgierige leken.⁴²⁸

Ten prooi aan tentoonstellingskoorts of leergierigheid?

Omdat niemand op een dergelijke overweldigende belangstelling had gerekend, schoot de aan- en afvoer van bezoekers naar het Crystal Palace tekort. Ondanks afspraken met de spoorwegmaatschappijen over groepstarieven, de inzet van extra materieel en een locatiekeuze binnen loopafstand van de belangrijkste spoorwegstations, werden de organisatoren compleet verrast door de hordes bezoekers (vooral door de toevloed uit de metropool Londen zelf).⁴²⁹ Dit leidde tot een enorme overbelasting van het Londense openbaar vervoer. Huurkoetsen en omnibussen werden letterlijk tot op het dak toe volgeladen met passagiers, en nog waren de wachttijden bij de routehaltes en het Crystal Palace aanzienlijk!⁴³⁰ De omnibusmaatschappijen verlichtten de vervoersproblemen enigszins met rechtstreekse lijnen op de 'Great Exhibition' en meer materieel.⁴³¹ Toch leidden de problemen ditmaal nog niet - zoals bij latere exposities steevast wel - tot woedende publieksreacties, doordat de expositie zich nog binnen loopafstand van het centrum bevond.⁴³²

Op zo'n massale toeloop was ook het entreesysteem niet berekend. Vaak verstopten enorme mensenmenigtes de drie toegangen tot het tentoonstellingspaleis en de daarachter gelegen schaar-se kassarimte, omdat uitgezonderd de houders van seizoenskaarten - alleen die waren via de RSA in voorverkoop verkrijgbaar⁴³³ - iedereen ter plekke bij één van de weinige kassa's zijn entreegeld moest voldoen. Wisselen van geld vergt nu eenmaal meer tijd dan het afscheuren van voorverkoopkaartjes.⁴³⁴ Bovendien had men er geen rekening mee gehouden dat de meeste bezoekers de zuidelijke entree vanwege haar ligging direct aan de openbare South Kensingtonweg zouden verkiezen boven de andere twee.⁴³⁵ Eenmaal de kassa's en bijbehorende 'turnstiles' gepasseerd, bevond men zich in een lage houten vestibule onder één van de galerijen die de kruisgangen afsloot. Hier diende men aan de ene balie eventuele paraplu's, wandelstokken en rottingen af te geven, en kon men aan de andere zich een plattegrond, een beknopte gids of de officiële catalogus - de uitgebreide of de beknopte - aanschaffen.⁴³⁶

De benepenheid en de traditionele architectuur van de vestibule maakte het contrast met het panorama dat zich vervolgens voor de ogen van het publiek ontrolde des te overweldigender: een geweldige ruimte van monumentale afmetingen, opgebouwd uit een nooit eerder geziene constructie van ijzeren kolommen en liggers, die een gefacetteerd glazen dak van een kristallijnen schoonheid droegen.⁴³⁷ Zonlicht deed het kristal schitteren, overstraalde de constructie zodat ze voor het oog bijna verdween, gaf zo het geheel iets efemeers of zinsbegoochelends, onderwijl ver doordringend in een wereld van vreemde schoonheid en bonte kleurenpracht. Jones' revolutionair kleurenplan van rood, blauw en goud tekende het constructieraamwerk eromheen, met hiertussen - als kleine schilderijkaders - telkens kleine inblikjes in de vreemde wereld van voor het Britse publiek hoogst exotische buitenlandse afdelingen als India, China, Tunesië en Perzië.⁴³⁸ De inrichting van de ruimte in het transept zelf hield het midden tussen een museum, een nationaal monument en een wintertuin. Langs de randen stonden, tegen een achtergrond van rood velours, kolossale standbeelden. In het middengedeelte domineerde een enorm standbeeld van koningin Victoria - of 'Britannica' - met daarachter precies in het hart van de ruimte een reusachtige kris-

tallen fontein. Standbeelden en portretten, van prins Albert en koningin Victoria bij de entrees tot de Britse maar ook de buitenlandse naaf, herinnerden op allegorische wijze eraan dat de expositie uiteindelijk de verdienste was van het grootse Engeland: 'Britannica rules the waves'. Het geheel was gedecoreerd met bloemen, tropische palmen met op de achtergrond de gigantische bij de bouw zo zorgvuldig gespaarde elmen. De omvang en onbekendheid van deze architectuur - de wezenloze kristallijnen ijle schoonheid van de ijzer- en glasarchitectuur, Jones' radicale primaire kleurenschema en de decoratie van hoofd- en nevenruimten in vreemde exotische architecturen - totaal iets anders dan de traditionele architectuur van steen en hout, met besloten donkere kleine ruimtes in sombere kleuren - wekte bij het publiek euforische emoties op van onwerkelijkheid, zinsbegoocheling of sprookjesachtigheid. Soms schoot die door naar hysterie en angst. Zo raakte menigeen door de ielheid van de constructie - versterkt door het tegenlicht - bevreesd dat het gebouw zou instorten.⁴³⁹

Deze indrukken wonnen nog aan kracht wanneer de bezoekers bij de kristallen fontein belandden, en voor hun ogen het gebouw zich langs de kruisgangen in volle lengte en breedte liet zien.⁴⁴⁰ Vanaf dit focuspunt drong het reuzenformaat van het gebouw en de daarin verzamelde schatten pas echt tot de toeschouwer door. Hoewel dak en buitenwanden hier met doeken waren afgedekt, en bijgevolg het uitbundige zonlicht plaatsmaakte voor een meer museale gedempte, enigzins gelige belichting, garandeerden de afmetingen van de naven en Jones' kleurenplan dat de ijzer- en glasarchitectuur weinig van haar transparantie verloor.⁴⁴¹ Volgens diverse getuigen slaagde Jones' kleurenschema zelfs in het illuloire versterken van het perspectieffect: de naven van het expositiepaleis leken zich tot in het oneindige uit te strekken.⁴⁴² Ook hier kaderde het ijzeren geraamte talloze inkijkjes in meer of minder onbekende werelden in, terwijl de middenruimte bezet werd door een onafzienbare rij spectaculaire objecten of trofeeën. Hier gaven de decoraties de ruimte iets van een museum, kerk en paleis tegelijkertijd. Tapijten, wandkleden aan de dakgordingen, vlaggen en wapenschilden riepen associaties op met een paleis.⁴⁴³ De gotisch aandoende ruimte en constructie - assenkruis, omhoogstrevende ruimtewerking van de meest ijle constructie, om een maximum aantal spitsramen te kunnen maken, en aldus het geheel een zo licht en efemer mogelijke atmosfeer te geven - de klanken van de orgels die de schepen vulden, het glas en lood op de galerijen riepen de gewijde atmosfeer van een kerk op.⁴⁴⁴ Daarentegen gaven andere exponaten de ruimte een meer museaal aanzien: standbeelden, afgewisseld met pronkuitstallingen van zijde of bontwaren, chemie-uitstallingen of een machine die automatisch enveloppen vouwde, de kroonjuwelen van het Spaanse vorstenhuis of de fameuze Koh-i-noor diamant van koningin Victoria, en de modellen van bruggen, schepen en de haven van Liverpool.⁴⁴⁵

Sommige bezoekers vonden het al prachtig om in deze passage-achtige ruimte niet veel meer te doen dan heen en weer flaneren en zich vergapen aan deze topstukken van de expositie. Anderen waagden zich in het dichte labyrint van tentoonstellingskamers en -galerijen aan weerszijden van de naven.⁴⁴⁶ Hier werd de architectuur door heel andere karakteristieken bepaald dan in de kruisgangen. In plaatst van de ijle, doorzichtige ijzer- en glasarchitectuur en monumentale ruimte trof men hier een continue aaneenschakeling van kleine ingetimmerde houten ruimten aan, begrensd door kasten en lambrizeringen, vaak voorzien van plafonds of van velums om het licht nader te regelen. De plotselinge overgangen en de verscheidenheid tussen de ruimten wekten ook hier een sterk gevoel van onwerkelijkheid op. Een rondtocht door het binnenste van de expositie vergeleek men met een toverlantaarn-sessie, een associatie ingegeven door de abrupte overgangen en door de onbekendheid met de meeste getoonde stukjes wereld.⁴⁴⁷ Vanuit een fabriekachtige ruimte waar zich een katoenproductielijn bevond, kon men binnen enkele meters terecht komen in een museale ambiance van kunstnijverheid, in etnografische exotica zoals bij de Chinese afdeling, of in de indianenwereld van Coopers romans in de Canadese sectie.⁴⁴⁸

Het was echter niet alleen de onbekendheid met een dergelijke architectuur en decoratie die het publiek en bloc in een opgetogen stemming of roes bracht, maar ook de overweldigende massaliteit der objecten die in het kamerlandschap en langs de kruisgangen waren opgestapeld en opgehangen. In totaal was er hier een collectie van bijna één miljoen producten opgesteld: veelal de beste of vernieuwendste prestaties van de menselijke nijverheid van over de hele wereld waren hier bijeen gebracht.⁴⁴⁹ Niet vreemd dat het publiek de expositie dan ook als één grote schatkamer zag. De functie en de vormgeving van een groot deel van deze schatten ging het bevattingsvermogen van zelfs nieuwsgierige leken ver te boven; gefascineerdheid, verwondering en verbijstering vielen hen ten deel. Vele voorwerpen fungeerden dan ook niet zozeer als object van kennis als wel van techniefascinatie, schoonheidsbeleving of exotica-dromen, en versterkten zo tezamen alleen maar de mythische trekken van het geheel.⁴⁵⁰

De onwerkelijke sfeer werd nog versterkt door de massaliteit van het publiek zelf, dat zich met veel geroezemoes, geduw en gegesticuleer door de expositie heen worstelde - gemiddeld zo'n vijftigduizend mensen tegelijk, en de veelal ongewone samenstelling ervan.⁴⁵¹ In klassebewust Engeland was het ongehoord hoe hier de arbeiders-, midden- en hogere klassen zich tot op zekere hoogte door elkaar bewogen en tezamen de expositie bekeken.⁴⁵² Vreemd uitgedoste buitenlandse bezoekers zorgden hierbij voor een feestelijke exotische noot.⁴⁵³

De combinatie van reusachtige architectuur, collecties en mensenmassa's deed het lekenpubliek en masse ten prooi vallen aan wat men wel de 'tentoonstellingsziekte' noemde.⁴⁵⁴ Het duizelingwekkende panorama deed op slag de preconditionering van bezoekers als zou de expositie een plaats voor scholing zijn, zoals de initiatiefnemers met hun primitieve perscampagne beoogd hadden, teniet.⁴⁵⁵ Bijna iedereen ervoer het bezoek daarentegen vooral als iets onwerkelijks of zelfs sprookjesachtigs. In plaats van ijverig op zoek te gaan naar lering in een systematische doorkruising van de expositie doolde men gelukkig door de hallen, zich overgevend aan esthetische genoegens, techniekverwondering of superioriteitsgevoelens bij de onbegrijpelijke exotische cultuurproducten. Aanvankelijk volop genietend, zwelgend in de niet aflatende reeks verrassende sensaties die iedere nieuwe kamer of doorkijkje boden; daarna eerder neurotisch, gedreven door de vrees ook maar iets te missen wenste men zich op te kunnen splitsen in duizend personen, en haastte men zich koortsachtig over de expositie, ook nog nadat men fysiek en mentaal reeds zo was uitgeput dat ieder onderscheidings- of bevattingsvermogen de bezoeker reeds lang verlaten had.⁴⁵⁶

Het educatieve tegengif van de object-didaxis

Voor de tentoongestelde objecten zelf doorbraken vroeg of laat deze gemoedstoestand van de bezoekers, door hen letterlijk weer bij de les te brengen. Immers, de voorwerpen waren kapstokken voor een didactische presentatie van kwaliteiten, informatie, ideeën, kennis en prestaties, en niet of nauwelijks voor een commerciële gericht op vermaak, verleiding en hebzucht. Globaal dicteerde een museale opstelling specimen en uitstalling. Of zoals Potonié het gewenst had: men had overwegend de exactheid en instructieve waarde van een natuurhistorische presentatievorm geprefereerd boven 'la petite chapelle' uit de commerciële wereld van winkels en warenhuizen met bijbehorend materialisme of warenfetisjisme.⁴⁵⁷

De exposanten presenteerden hun prestaties overwegend door middel van voorbeelden of monsters, illustraties van het beste, goedkoopste, innovatiefste of nieuwste dat hun ondernemingen dagelijks produceerden.⁴⁵⁸ Sommige producten waren het stadium van uitvinding nog nauwelijks te boven - het waren veeleer prototypen van aanstaande of gewenste ontwikkelingen dan reeds gangbare producten. Goede voorbeelden hiervan zijn de modelwoningen die door de 'Society for the improving of the labouring classes' werden getoond of het schaalmodel van een nieuw aandrijvingssysteem voor stoomboten.⁴⁵⁹ Bijzonder gefascineerd was het publiek door een

metalen paspop, die middels een zeer ingenieus inwendig mechaniek ieder gewenst postuur kon aannemen.⁴⁶⁰ In sommige klassen bleek het niet goed mogelijk om het eindproduct zelf tentoon te stellen omdat dit van eenmalige aard was én bovendien ook vaak te groot voor vervoer of bin-nenexpositie. Vandaar het plaatsvervangend gebruik van schaalmodellen in bruggenbouw, scheepsbouw en machinebouw; er waren tientallen modellen te zien van schepen, stoommachines, stoomlocomotieven, bruggen, kassen en kerken.⁴⁶¹

Al met al ademde het geheel een museale atmosfeer van praktijkgericht en aanschouwelijk onderwijs. Vrijwel iedere exposant kwam het lekenpubliek met een scala aan toelichtingstechnieken te hulp bij de voor hen toch tamelijk lastig te doorgronden 'stomme' specimina, prototypen of schaalmodellen. In een aantal gevallen gebeurde dit door de exponaten zo te bewerken of in reeksen te plaatsen, dat zij zelf hun verhaal vertelden. Tal van opengewerkte machines en schaalmodellen maakten de werking duidelijk van bijvoorbeeld een waterfiltermachine, het productieproces op een boerenbedrijf, de ontginning in de mijnbouw of de winning van metalen in hoogovens.⁴⁶² Er waren (semi-)automaten te zien die de werking van een machine of vinding illustreerden: in de waterfiltermachine kon men het water zien lopen en het filtrageproces volgen, in een aquarium kon men dankzij perslucht de verrichtingen van duikers aanschouwen, en dankzij een ingenieus bewegingsmechanisme kon men het loopgemak van een laars waarvan men hals en schoen van elkaar losgesneden had aanschouwelijk nabootsen.⁴⁶³ Samenhangende reeksen specimina dienden menigmaal om de prestaties van bepaalde machines of productieprocessen toe te lichten, de toepassingsmogelijkheden van bepaalde grondstoffen of machines te illustreren of, incidenteel, om de historische vooruitgang in een bepaalde bedrijfstak inzichtelijk te maken. Zo illustreerde een katoenfabrikant de prestaties van zijn machinepark door specimina uit de verschillende productiestadia - van het pellen via het spinnen tot het weven - te presenteren.⁴⁶⁴ Metaalartsen waren vaak vergezeld van specimina van ervan vervaardigde halfproducten en eindproducten.⁴⁶⁵ Houtsoorten toonde men vaak in verschillende bewerkingsvormen - geschuurd, gefrijnd, gelakt - en voorzien van producten die uit de verschillende houtsoorten gemaakt konden worden.⁴⁶⁶ Een fabrikant van stoomlocomotieven had een replica van Stephenson's eerste stoomlocomotief naast zijn eigen model geplaatst om via contrastwerking met het primitieve historische model de geavanceerdheid van het eigen product duidelijker te doen uitkomen.⁴⁶⁷ Met hetzelfde doel contrasteerde een andere fabrikant zijn hypermoderne weefmachines met een model van een oud weefgetouw.⁴⁶⁸

Een bijzondere categorie 'demonstratieve' specimina vormden de producten die Jones gebruikt had om het gebouw te decoreren en voor zijn taak uit te rusten; stoommachines, orgels, (wand)tapijten, monumentale toegangshekken en een netwerk van synchroon lopende elektrische klokken.⁴⁶⁹ Sommige van hen waren zo naadloos in het gebouw opgenomen - zoals de enorme zonnwijzer waarvoor de ronde spaken van het transeptgevel als tijdsaanduidingen dienden - dat menigeeen ze niet als tentoonstellingsobjecten onderkende.⁴⁷⁰ Anderen werden door het publiek wel als specimen herkend, maar waren zo oogstrelend of spectaculair dat men ervan genoot in plaats van ze te onderzoeken. Een voorbeeld hiervan was de reusachtige spiegel aan het einde van de Britse sectie, die in een kaleidoskopische reflectie van de vista over de Britse naaf de hele nationale rijkdom die hier verzameld was nog eens verdubbelde.⁴⁷¹

Steeds gingen de specimina vergezeld van toelichtingen in één of meer media, zodat er een 'meer-mediale' presentatie ontstond. Veelvuldig zette men tekeningen of kaarten in om bijvoorbeeld de vindplaats van bepaalde grondstoffen te tonen, de inwendige constructie van een apparaat, om de voortgang van het productieproces inzichtelijk te maken, of het dessin-ontwerp beter te doen uitkomen.⁴⁷² Foto's werden nog niet als toelichtingsmiddel gebruikt. Ieder voorwerp of elke uitstalling was voorzien van een label of opschrift, met daarop tenminste de naam en adres

van de fabrikant, het catalogusnummer, vaak aangevuld met een beschrijving van de kwaliteiten die het product onderscheidde van vroegere waar.⁴⁷³ Door de producten pas tot het gebouw toe te laten wanneer de exposanten er een schriftelijke toelichting bij hadden geleverd (met omschrijving van de kwaliteiten en reden tot bekroning ervan), hadden de initiatiefnemers zich verzekerd van voldoende informatie om ieder specimen gratis te kunnen voorzien van een uitgebreid label en lemma in de luxe versie van de officiële tentoonstellingscatalogus.⁴⁷⁴ Voornamelijk economisch en technisch interessante gegevens - zoals adres, organisatie van de werkplaats, materiaalgebruik, vernieuwende bijdrage, prijs, enzovoorts - werden vermeld.⁴⁷⁵ Ter garantie van het wetenschappelijke niveau van de catalogus redigeerde een comité van wetenschappers de aangeleverde omschrijvingen.⁴⁷⁶ Tegen betaling kon de exposant bovendien zijn product in deze catalogus van nadere toelichting voorzien middels extra tekst of zelfs tekeningen.⁴⁷⁷ Ten behoeve van de buitenlandse bezoekers liet de Commissie de catalogus ook uitgeven in het Frans en Duits.⁴⁷⁸ Kon de bezoeker zich in theorie met behulp van catalogus en labels zelf nader instrueren over de kwaliteit van het betreffende product, in de praktijk bleek de luxe-editie veel te volumineus om mee te sjouwen en daadwerkelijk te gebruiken bij de studie van de expositie. Bovendien was slechts het eerste deel (met daarin de Britse inzendingen) op tijd gereed.⁴⁷⁹ Bijgevolg schafte men meestal de goedkope editie aan, maar, net als in de Franse catalogi, kregen de specimina hierin eigenlijk geen toelichting (enkel de meest summere commerciële gegevens van de fabrikant zoals naam en adres stonden vermeld).⁴⁸⁰ Kortom, de catalogus was niet meer dan een soort gouden gids van de topindustriëlen in de mondiale nijverheid, die door haastwerk echter bijzonder onvolledig was en stikvol fouten zat.⁴⁸¹ Uit onvrede met deze officiële catalogi besloot een groot aantal deelnemende landen en fabrikanten om zelf catalogi en brochures uit te geven, die vaak op de drukpersen in het gebouw ter plekke gedrukt werden.⁴⁸² Langs deze weg konden zij bovendien ook het verbod omzeilen op prijsvermelding en het maken van notities door de bezoekers dat de Commissie had uitgevaardigd; menig land gaf aparte prijslijsten uit, en sommige fabrikanten illustreerden uitgebreid hun vindingen.⁴⁸³

Als een laatste middel om het lekenpubliek over de kwaliteiten van hun inzendingen te informeren hadden alle landen en een groot aantal Britse industriegemeenschappen en individuele fabrikanten 'attendants' ingehuurd. Deze traden op als explicateurs die het publiek de eigenschappen van het product mondeling uitlegden of vragen van het publiek beantwoordden, eventueel verstrekten zij brochures en prijslijsten of demonstreerden zij de werking van het product.⁴⁸⁴ Vooral in de machinesectie van het paleis demonstreerden arbeiders en arbeidsters productieprocessen zoals het spinnen van katoen en vlas, het winden en tweernen van zijde, het weven van katoen, kant en bobinnet, maar ook het malen van granen, het persen van bakstenen en het drukken van kranten.⁴⁸⁵ Maar ook elders in het gebouw werden demonstraties gegeven, zoals de machinale vervaardiging van enveloppen of het optreden van een twaalfstal musici die met herhaalde recitals de kwaliteiten van verschillende muziekinstrumenten demonstreerden. Dit optreden was zo populair bij de dames onder het publiek, dat er spontaan een twaalfstal boudoirs omheen ontstonden, gevuld met uitrustende, genietende en keuvelende dames.⁴⁸⁶ In een beperkt aantal gevallen trachtten de 'attendants' het publiek de kwaliteiten van de producten lijfelijk te laten ondervinden. Men kon er tabak en chocolade proeven, of genieten van de geuren van verleidelijke parfums.⁴⁸⁷ De aard van de gegevens die de explicateurs mondeling aan de bezoekers verstrekten kennen we niet precies; waarschijnlijk dienden de formulieren die de onervaren exposanten moesten invullen voor hun respectievelijke lemma in de catalogus hun hier tot leidraad.⁴⁸⁸

Zelfs de vormgeving van de specimina en van hun rangschikking in grotere samenhangende gehelen of installaties was meestal uitgesproken educatief van karakter. Zij dienden om de specimina in topconditie te houden, om de aandacht op het specimen en zijn kwaliteiten te vestigen, en in de herinnering te griffen, en om de kwaliteiten uit te leggen. Door de meest licht- en stofge-

voelige specimina in glazen vitrines te plaatsen of bederfelijke voedingsmiddelen met een dikke laag doorzichtig vet luchtdicht af te sluiten trachtte men de exponaten te conserveren.⁴⁸⁹ Als aandachtstrekker werden grondstoffen maar ook vazen van gres of klei in gigantische proporties tentoongesteld, of reusachtige rollen papier uit één stuk. Eenvoudige gebruiksvoorwerpen als zeep werden van vrolijke gekleurde decoratieve patronen voorzien, en machines werden in een Egyptische of gotische stijl vormgegeven.⁴⁹⁰ Ook konterfeitsels waren populair; stukken zeep, tapijten en vazen met de beeldnissen van koningin Victoria en prins Albert of Crystal Palace trof men overal aan.⁴⁹¹ Niet zelden waren het toch 'pièces d'exposition'; in kostbare materialen of extra luxe uitgevoerde versies van haardschouwen, vazen, kledingstukken en andere gebruiksartikelen. Echter, zeker in de kunstnijverheidsafdeling dienden overdadige decoratie, kostbare materialen, gigantisme en luxe uitvoering vooral het vakmanschap te illustreren. Toch onttaarde dit zo nu en dan in rariteiten en nutteloze zaken, zoals een tachtigbladig 'zak'-mes of een standbeeld uit amandelpitten.⁴⁹² Andere keren was het resultaat eerder humoristisch. Zo was er een stalen doodskist te bewonderen waarin, als bewijs van het conserverend vermogen van de luchtdichte kist, achter glas in plaats van een lijk een bos bloeiende bloemen was geplaatst.⁴⁹³

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis

De presentatie van de specimina werd vaak ondersteund door een samenhangende en opvallende vormgeving en rangschikking van de verschillende media binnen een bepaalde ruimtelijke eenheid.

De exponaten van één fabrikant stonden altijd bij elkaar op vloer of tafel of hingen samen aan één wand, zodat het publiek de kunde van de fabrikant in haar volle omvang kon taxeren. Het verband tussen de specimina plachtte men te onderstrepen door ze met de verklarende opschriften en tekeningen te rangschikken in aantrekkelijke geometrische patronen en stapelingen. Zo waren er reusachtige torens van katoenbalen te zien, of pyramides van touw.⁴⁹⁴ Een mooie zinnestrelende en tegelijkertijd educatieve presentatie was bijvoorbeeld de installatie van een fabrikant die zijn rottingen in een zonvorm rangschikte met kleine voorstellingen van mogelijk gebruik: als wandelstok, als knuppel voor een nachtwacht, of zelfs als lat voor de voorman om zijn arbeiders er onder te houden.⁴⁹⁵ Meer museaal waren de talloze vitrines en de monsterkasten waarin achter glazen ruitjes bijvoorbeeld kleurstoffen, shawls, of productmonsters die het jaar daarvoor in Liverpool ingevoerd waren, te bewonderen vielen.⁴⁹⁶ Deze installatie was ook een mooi voorbeeld van een presentatiewijze waarin tafel-, kast- en eventueel wandoppervlak voor een samenhangende verklaring werd benut. Een enorm schaalmodel van het havenkwartier van Liverpool illustreerde de omvang van de havenwerken, de pakhuizen en de beursgebouwen waar de hier geëtaleerde goederen aan- of afgevoerd, opgeslagen en doorverkocht werden.⁴⁹⁷ Een ander fraai voorbeeld: de presentaties van grondstoffen waarvan in kasten de ertsen getoond werden, met daarnaast schaalmodellen die het winnings- of hoogovenproces illustreerden, met tegen de achterwand op kaarten de vindplaatsen, en ervoor op de vloer exempels van de mogelijke toepassing.⁴⁹⁸

Inzendingen van complete bedrijfstakken waren steeds klassegewijs op één of meerdere tafels of vitrinekasten ruimtelijk samengebracht, zodat men de ontwikkelingsgraad per bedrijfstak en land kon overzien. In de landbouwsectie had men zulke stands uit ruimtenood zelfs uitgebouwd tot een soort torens om op een tweede verdieping producten van dezelfde fabrikant of bedrijfstak te kunnen uitstellen.⁴⁹⁹ Sommige grote Britse industrietakken of -gemeenschappen, en alle buitenlandse landen besloegen zelfs één of meerdere met wanden van elkaar afgescheiden lichthoven. De ruimtelijke afbakening van inzendingen op tafels, in torens, of door de wanden van de hoven hielp het publiek om de inhoudelijke samenhang tussen de exponaten te doorzien. Het publiek

kon zo eenvoudiger een landeninzending in samenhang bestuderen, of als een omvattende representatie van karakteristieke nationale nijverheid. Men beoordeelde Sempers Turks-Egyptische en Canadese inzendingen als meest geslaagde voorbeelden van een dergelijke gesystematiseerd survey van de nationale nijverheid.⁵⁰⁰

De stilistische verschillen in de vormgeving van de scheidingswanden verhelderde steeds de ruimtelijk/inhoudelijke compartimentalisering van de tentoonstelling, soms fungeerde ze zelfs als architectonisch kader dat de esthetische kwaliteiten van de erin tentoongestelde specimina nog beter deed uitkomen. In Pugins middeleeuwse hof vormden de gotische decoraties van de wanden en plafonds een passend decor voor de erin tentoongestelde neo-gotische kerkelijke kunst.⁵⁰¹ De 'Zentral Kammer' in de afdeling van het Duitse tolverbond hield niet alleen de inzending bij elkaar, maar vormde ook een representatieve achtergrond voor de topstukken van Duits aarde-werk.⁵⁰² Evenzo gaven de vier modelkamers uit een burgerlijk woonhuis niet alleen de Oostenrijkse afdeling inhoudelijke samenhang, maar verklaarden zij als tableaux-morts of stijlkamers ook de gebruikswaarde van de tentoongestelde specimina en de Oostenrijkse smaakzin illustreerden.⁵⁰³ Een expliciet etnografisch karakter kregen de decors voor de meer exotische inzendingen. Met name de begrenzingen van Sempers Turks-Egyptische afdeling - vormgegeven als een enorme woestijntent -, en Canadese afdeling - gedecoreerd met natuur- en cultuurproducten als een allegorie op de Canadese nijverheid - vormden een passend en verklarend etnografisch decor voor de erin opgestelde specimina.⁵⁰⁴ Voorproefjes van de 'habitat'-presentaties die het aanzien van de volgende exposities zouden bepalen. Een grappige variant hierop waren de opgezette vogels die de takken van de bomen in de restauratiehoven bevolkten.⁵⁰⁵

Incidenteel vormde de kamer tezamen met een in haar midden opgestelde trofee één grote multi-mediale instructieve en decoratieve presentatie. Zo hadden de Russen een hof voor hun landbouwproducten ingericht, waar in het midden een trofee van zaaddragende planten (granen, vlas, hennep, erwten en bonen) was geplaatst, met daaromheen in kommen de vruchten van deze planten, en opgehangen aan de kamerwanden eindproducten zoals touw, garen en zeildoek, zodat het publiek in één oogopslag de productiesamenhang tussen deze specimina begreep.⁵⁰⁶ In de meeste hoven was de rol van de trofeeën echter meer geïsoleerd. Zo was er het Manchester textielhof met in het midden als blikvanger een enorme stoffen zuil waarvoor een aantal wassenpoppen stonden opgesteld, gehuld in Schotse klederdracht, die lieten zien hoe mooi de Manchester stoffen om het lichaam vielen.⁵⁰⁷ De meest spectaculaire trofeeën waren te vinden in de Britse en buitenlandse naven. Een reusachtige trofee van een firma in zijdeproducten toonde het publiek de veelzijdigheid en het superieure vakmanschap van haar assortiment. Listig opgestelde spiegels gaven de presentatie een opvallende optische dynamiek. Tegelijkertijd markeerde de trofee in de naaf de locatie van het ernaast gelegen hof met de inzending van Britse luxe stoffen. Net als de decoratie van het Canadese hof was Sempers Canadese trofee niet alleen explicatief maar ook allegorisch van aard: een overzicht van de houtsoorten die het land voortbracht en hun bewerkingsmogelijkheden, gedecoreerd met andere karakteristieke producten zoals sneeuwschoenen, walviskaak en een kano: tezamen een soort allegorie van de Canadese nijverheid.⁵⁰⁸ Eigenlijk waren alle specimina die in de Britse en buitenlandse naven waren opgesteld bedoeld als trofeeën met een dergelijke drieledige functie: educatief topstuk of stapeling van meesterstukken, oriëntatiepunt of blikvanger en markering van de locatie van een bepaald land of bepaalde bedrijfstak, en een monumentale indrukwekkende decoratie.⁵⁰⁹

Hoewel de trofeeën bij het lekenpubliek zeer in trek waren, begrepen de toeschouwers niet dat zij symbolisch de verschillende inzendingen markeerden die op deze hoogte aan weerszijden in het labyrint van hoven en galerijen waren opgesteld. Aangezien menigeen, door gebrek aan medewerking van de overige fabrikanten, slechts uit de spectaculairste pronkstukken van één onderne-

mer was opgebouwd kon het onmogelijk fungeren als allegorisch merkteken voor een hele klasse.⁵¹⁰ Bovendien, omdat de systematische ruimtelijke ordening van alle specimina per klasse in een allesomvattend tableau ontbrak, konden de trofeeën ook niet als symbolische inhoudsopgave fungeren. Op dit schaalniveau schoten nu de ruimtelijke ordening en vormgeving hopeloos tekort. Van een ruimtelijke didaxis was nauwelijks meer sprake. De ruimtelijke ordening van de totale expositie leek in niets meer op een sluitend tableau van samenhangende bedrijfstakken of kennisvelden, dat de werking van de omringende industriële kosmos verklaarde. Nergens kon men bovendien nog het nodige overzicht krijgen over dit tableau doordat zowel op de begane grond als op de galerijen de transparantie van de ruimte verloren was gegaan. Weliswaar boden de overkluisingen en de kruising van naven en transept fabuleuze vergezichten, die bijzonder populair bij het publiek waren (daarom richtte men er ook kleine steile tribunes in, zodat meerdere mensen tegelijkertijd ervan konden genieten), maar de (wand)tapijten die de naven en lichthoven omzoomden verhinderden ook hier ieder overzicht over de tentoongestelde producten zelf.⁵¹¹ Bij gebrek aan ordening en overzicht, zal niemand de expositie nog geassocieerd hebben met een geheugentheater. Buiten de kruisgangen kon de gemiddelde bezoeker ook nauwelijks meer een route ontdekken, of zich in het dichte labyrint van kamers en galerijen oriënteren. De labyrintische indeling dwong de organisatoren al in een vroeg stadium om hun voornemen om het publiek via éénrichtingsverkeer met de zon mee door de expositie te voeren, los te laten.⁵¹² Ter compensatie hingen zij talloze pijlen op (in de vorm van wijzende handen), indicaties van de opgangen naar galerijen of de uitgangen, en plaatsten zij op diverse locaties in het paleis plattegronden.⁵¹³ Maar ook deze boden de zoekende bezoekers nauwelijks soelaas.

Alleen in de kruisgangen kon men zich, dankzij de monumentale zichtassen op de hoge waterzuil van de acht meter hoge kristallen fontein die hiervan de spil vormde, enigzins oriënteren.⁵¹⁴ Al rondwalend zal menigeen hierin nog een geografische ordening onderkend hebben, met daarbinnen een klimatologische volgorde, die associaties oproep met een wereldreis van evenaar naar pool en weer terug.⁵¹⁵ Zelfs dit was echter minder te danken aan de ordeningssystematiek dan aan de iconografische decoraties. Vlaggen, wapenschilden en naamborden hielpen om de verschillende lokale afdelingen te identificeren, zodat het publiek met veel uithoudingsvermogen nog een mondiaal overzicht kon krijgen van de aard en de ontwikkelingsverschillen der nijverheid van de respectievelijke landen.⁵¹⁶ Een survey die, omdat de Britse industrie de helft van het gebouw besloeg, in de verbeelding van iedere Brit de dominantie van de Britse industrie leek te bevestigen. Trofeeën, orgelklanken en monumentale ruimten zullen bezoekers in meerderheid niet gelezen hebben als aansporingen tot religieuze dankbaarheid maar als triomftekens van de overwinningen en de superioriteit van het Britse volk over de rest van de wereldbevolking.⁵¹⁷ De ontwikkelingsgraad binnen één bepaalde bedrijfstak op een mondiale schaal vergelijkenderwijs bestuderen was eigenlijk een onmogelijke opgave. Om aan de hand van de coördinaten, in de catalogus bij iedere klasse vermeld, en de aanduidingen op de kolommen de te vergelijken specimina in de verschillende landeninzendingen te lokaliseren, vergde een bovenmenselijke speurtocht. Dit didactische falen van ruimtelijke ordening en catalogi dwong nieuwe en aanvullende noodgrepen af. Enerzijds stemde de Commissie nu toe om goedkope publicaties te laten maken, ter verduidelijking van met name de ruimtelijke indeling van de exponaten over het gebouw, anderzijds gaf zij een nieuwe onderneming het monopolie op rondleidingen door deskundige gidsen. Mogelijk verhuurde dezelfde firma de tolken voor de buitenlandse bezoekers.⁵¹⁸ In de ogen van vele critici was dit echter evenmin een verbetering, want voor de meeste bezoekers waren deze gidsen onbetaalbaar terwijl de organisatie nu de agenten in het gebouw verbood het publiek wegwijs te maken.⁵¹⁹ Voor het lekenpubliek bleef vergelijkende 'studie' een onmogelijke opgave, een doelstelling die pas in volgende exposities meer geloofwaardig zou worden aangepakt.

Alleen in de catalogi en op de plattegronden kon het publiek eigenlijk nog iets terugvinden

van de oorspronkelijke didactische ordening van de exponaten in de samenhang van het productieproces. Voor de goede verstaander lichtte er hieruit in de grotere landeninzendingen zelfs nog iets op van de dubbele classificatie naar plaats en occupatie.⁵²⁰

3.4.3 De expositie voor professionals

Niet enkel door nieuwsgierigheid gedreven leken bezochten de expositie, maar ook 'deskundigen' met echte professionele belangstelling. Men haalde ze zo uit de hordes dagjesmensen, herkenbaar vanwege de ernst waarmee zij gedurende langere tijd de objecten inspecteerden, de lemma's in de catalogi erbij raadpleegden, of één van de explicateurs uithoorden.⁵²¹ Tot deze publieksgroep behoorden tenminste de kopers van de catalogi, synopses en wellicht ook plattegronden. Zo'n 600.000 bezoekers schaften zich één van deze voor een serieuze bestudering van de expositie onmisbare handleidingen aan.⁵²²

De expositie bood hun op de eerste plaats de mogelijkheid overzicht te krijgen van de aard en ontwikkelingsgraad van de bedrijvigheid in de verschillende landen. Weliswaar liet alleen de Britse inzending deze 'surveyisten' een tamelijk volledig en waarheidsgetrouw beeld zien - in de overige landenrepresentaties ontbraken steeds belangrijke takken van nijverheid -, toch bood het geheel hun een tamelijk accuraat beeld van de mondiale krachtsverhoudingen en komende ontwikkelingen.⁵²³ De landen kon men ruwweg in een vijftal groepen verdelen, die zich tussen twee polen bewogen. Enerzijds degene waarvan de nationale economie in toenemende mate door industrie en internationale handel bepaald werden, waar toegepaste wetenschap en technische vindingen, mechanisering van de productie en fabrieksmatige organisatie van de arbeid, en de goedkope massaproductie van goederen voor algemeen gebruik, de economische ontwikkelingen bepaalden. Anderzijds naties met een nog grotendeels agrarische economie, waar de productie nog grotendeels met traditionele technieken en handmatig in familiaal georganiseerde huisateliers plaatsvond, en de vervaardiging van gebruiksgoederen overwegend nog per stuk geschiedde.

De eerste groep bestond maar uit één land, Groot-Brittannië. Alleen hier maakten de voortbrengselen van industrie en technische ontwikkelingen een aanzienlijk deel uit van de inzendingen. Binnen de grondstoffensectie lag het accent op de grondstoffen uit de mijn- en landbouw die voor de textiel- en metaalindustrie nodig waren, en op de winningsprocessen en daartoe benodigde werktuigen.⁵²⁴ Binnen de ruim opgezette machinesectie waren de nieuwste ontwikkelingen goed gerepresenteerd op het gebied van de infrastructuur (schroefaandrijving voor stoomboten, telegrafie en stoomtreinen), machinebouw (precisie-draaibanken) en gereedschaps-machines, de mechanisering van productieprocessen (vooral in de textielindustrie, en ook wel bij de productie van gebruiksgoederen).⁵²⁵ In de sectie eindproducten waren, in het bijzonder in de klassen van de textiel- (wol en katoen) en papierindustrie, de industrieproducten rijkelijk vertegenwoordigd.⁵²⁶ Ook vond men er getuigen van de toepassing van wetenschappelijk inzicht of van technische vindingen. Talrijke voorbeelden van goedkopere 'imitatie'-materialen of kunststoffen zoals kunststeen, papier-maché, guttapercha (ge vulcaniseerd rubber) waren er te zien.⁵²⁷ In de klassen van metalen kunstnijverheidsproducten kon men voorbeelden vinden van de galvanoplastiek en het elektrolytisch aanbrengen van decoraties op gouden, zilveren of bronzen voorwerpen.⁵²⁸ Toch werd deze sectie nog immer gedomineerd door de handmatig vervaardigde unica's uit de ambachtsateliers zoals shawls, hoeden, aarde- en glaswerk en sierkasten. Nog sterker gold dit voor de producten in de relatief kleine kunstnijverheidssectie.⁵²⁹

De tweede groep, Frankrijk voorop, gevolgd door België, Zwitserland en Oostenrijk, bestond uit landen die van oudsher op één of meerdere terreinen van ambachtelijke nijverheid sterk de Britse ondernemingen beconcurrerden. Overwegend trachtten deze landen met hun inzendingen deze traditionele concurrentieverhouding te bewaren en uit te buiten. Zonder uitzondering werden

hun inzendingen gedomineerd door unica's van instrumentenbouw en fijn-mechanische (vaak optische) apparatuur ten behoeve van chemie, gezondheidszorg en natuurwetenschap, en vooral door luxe- en modeartikelen uit de textiel- en kunstnijverheid.⁵³⁰ Echt industrieel vervaardigde producten kwam men in de secties voor eind- en kunstnijverheidsproducten nauwelijks tegen; grondstoffen voor de industrieën ontbraken eigenlijk geheel; voorzover hier aandacht besteed werd aan mechanisatie, arbeidsdeling of productieprocessen getuigden deze van voortgezette oude praktijken.⁵³¹ De Zwitsers toonden een reeks horloge-onderdelen die in thuisateliers door verschillende arbeiders vervaardigd, opgehaald en centraal geassembleerd werden, rond 1850 een al tamelijk verouderde vorm van arbeidsdeling.⁵³²

Het Engelse leiderschap werd veel serieuzer bedreigd door de landen uit de derde groep, Duitsland en Amerika, die in de decennia na 1851 zouden uitgroeien tot echte industriënaties. Hoewel ook de Duitse sectie gedomineerd werd door de ambachtelijke kunstnijverheidsproducten, waren de belangrijkste motoren achter haar reeds gestarte industriële groei hier al goed vertegenwoordigd, de mijnbouw en metaalindustrie uit Pruisen en het Ruhrgebied. Krupp stelde hiernaast een model van een van zijn walsen, een collectie gietstalen monsters en een geschutsstuk, een reusachtige gietstalen cilinder uit één stuk van 4300 pond tentoon als bewijs van zijn gietmanstechniek (hij zou dat in opvolgende tentoonstellingen telkens in een zichzelf overtreffende trap herhalen).⁵³³ De Duitse chemie was redelijk vertegenwoordigd, en ook een klein aantal hoogwaardige technische industrieën zoals Siemens & Halske met hun nieuwste telegraphen.⁵³⁴

Ook bij de Amerikaanse inzending overheersten nog traditionele bedrijvigheid, landbouw en agrarische producten. Hiernaast kon men evenwel ook de nieuwste landbouwmachines bewonderen, zoals de maaiers van Obed Hussey en Cyrus McCormick en de trekploegen van Prouty en Mears, die het begin van de geïndustrialiseerde landbouw markeren.⁵³⁵ De Amerikanen demonstreerden als één van de weinigen - weliswaar vanwege de benodigde stoomkracht in de Britse machinesectie - de werking van een aantal machines.⁵³⁶ Opmerkelijk waren de handsnelvuurwapens of Colt-revolvers, niet vanwege het eindproduct maar juist de productiewijze de eerste voorbeelden van wat spoedig het 'American system' zou heten: standaardisatie en machinale prefabricage van alle onderdelen van een product, zodanig dat zij vervolgens bij assemblage niet meer stuk voor stuk pas geveild en geslepen hoefden te worden zoals toen nog gebruikelijk was.⁵³⁷ In de Amerikaanse sectie van de eindproducten ontbraken eigenlijk volledig de handmatig vervaardigde unica's die de Europese nijverheidsinzendingen domineerden. Industrieel vervaardigde massaproducten, vaak van goedkope kunststoffen namen hun plaats in.⁵³⁸ Een fraai voorbeeld hiervan waren de rubberen voorwerpen voor dagelijks gebruik van de firma Goodyear, variërend van rubber boten tot 'valse tanden'.⁵³⁹ Ook op het gebied van hoogwaardige techniek zoals de telegrafie was de Amerikaanse industrie vertegenwoordigd. De opkomende Amerikaanse zware locomotievenbouw ontbrak daarentegen nog geheel.

De vierde groep bestond uit een heteroog gezelschap van landen, waar de nationale economie nog vrijwel gelijk stond met landbouw en ambacht. In sommige ervan, zoals Nederland en Rusland, was de industrialisatie hier en daar wel in de startfase; in hun inzendingen zag men daar dan ook de schaarse sporen van. Zo stelde in de Nederlandse sectie de chemiefabrikant van Marken uit Delft zijn producten tentoon, terwijl in de Russische inzending de mijnbouw opmerkelijk goed vertegenwoordigd was.⁵⁴⁰ Maar in deze vierde groep domineerden de traditioneel sterkste vormen van nationale nijverheid: luxe kunstnijverheidsproducten uit glas-, of aardewerkindustrie en de koninklijke manufacturen, en bij de Russen uiteraard hun landbouw.⁵⁴¹ In andere landen zoals Egypte en Turkije (het Ottomaanse rijk), Spanje, Portugal, China, Perzië en de landen van Zuid-Amerika viel nog geen spoor van industrialisatie te ontdekken. Hun inzendingen bestonden voornamelijk uit landbouw- en ambachtsproducten.⁵⁴²

De inzendingen van de koloniën, voornamelijk Britse, vormden ten slotte een vijfde groep.

Het hier getoonde beperkte zich tot ambachtelijk vervaardigde gebruiksvoorwerpen, enkele zeer kostbare kunstnijverheidsproducten, en collecties grondstoffen waarmee de industrieën uit het moederland wellicht hun voordeel zouden kunnen doen. Zo stuurden Brits Guinea, Trinidad en Van Diemensland gesystematiseerde verzamelingen monsters van de natuurlijke rijkdommen - mineralen, planten, rauwe en bereide vruchten, zaden, dierenhuiden - in de hoop zo de koloniale handel en productie te stimuleren.⁵⁴³

Professionals bood de expositie ook de gelegenheid om een mondiaal inzicht te krijgen in de 'state of the arts' binnen één bedrijfstak. Echte baanbrekende nieuwe vindingen of technieken troffen zij niet in Crystal Palace aan, wel talloze nieuwe materiaaltoepassingen én verbeteringen van bestaande machines, technieken en productieprocessen, de meeste in de Britse afdelingen, enkele in de Duitse en Amerikaanse.⁵⁴⁴ De overige landeninzendingen werden immers nog gedomineerd door de productievormen van een traditionele agrarische en ambachtelijke economie. Menig deskundige zag in de expositie dan ook het stereotype van het wereldleiderschap van de Britse industrie en techniek bevestigd. Ze was getalsmatig het sterkst vertegenwoordigd en bovendien bevatten haar inzendingen de meeste, beste en nieuwste industriële producten en techniektoepassingen.⁵⁴⁵ Op een enkeling na zag niemand nog de aanstaande bedreiging van deze positie door de Duitse en Amerikaanse industrie.⁵⁴⁶ Slechts over de opmars van het 'American system' begonnen Britse commentatoren zich enigszins bezorgd te maken. De Fransen meenden zelfs dat de expositie vooral nog het toneel was van de oude vertrouwde concurrentieslag tussen de Franse en de Britse nijverheid.⁵⁴⁷

En in zekere zin hadden zij daarin ook gelijk. Doordat de buitenlandse ondernemers de expositie vooral als een exportshow zagen, kon het gebeuren dat de expositie achterhaalde stereotypen niet altijd verving voor meer up-to-date maar juist herbevestigde. Het clichébeeld van de superieure nog onverslaanbare Britse machinebouw had de meeste buitenlandse concurrenten van deelname doen afzien - zo stonden er tegenover de 80 Britse stoommachines slechts vijf Franse⁵⁴⁸ -; de expositie leek aldus dit stereotype tot in karikaturaal vertekende proporties te herhalen. De vergelijking tussen Engeland en de overige landen verschoof bijgevolg automatisch naar de ambachtelijke producten, luxe- en mode-artikelen, waarin het buitenland zich wel meende te kunnen meten met Britse concurrenten. Zo bevestigde de expositie al even karikaturaal een ander clichébeeld: dat van de superioriteit van de buitenlandse smaakzin - voorop de Franse - over de Britse.⁵⁴⁹ In plaats van een technische en industriële werd de expositie voor menigeen een esthetische en ambachtelijke vergelijking: onderricht in smaak en vaardigheid. Stilistisch gezien herbevestigden de exponaten land voor land de aldaar gangbare modebeelden of juist eeuwenoude tradities. De Britse producten waren, op de neo-gotische in Pugins middeleeuwse hof na, veelal overdadig naturalistisch of neo-barok gedecoreerd, de Franse soberder versierd in een modieuze stijl, geïnspireerd op het classicisme van Lodewijk Quatorze.⁵⁵⁰ Westerse fabrikanten benutten vormgeving ook als appèl aan de nieuwe clientèle; op hun voorwerpen trof men realistische of allegorische voorstellingen aan, bol staand van burgerlijke waarden en normen of vaderlandsliefde. Een burgerlijk-didactische esthetica vol nymfen, die de verdiensten van ondernemingszin, kunstzin en wetenschap bezongen, of, gelardeerd met helden uit de nationale geschiedenis, bijdroegen tot nationale identiteit.⁵⁵¹ Zelfs de meeste machinaal vervaardigde producten waren zo gedecoreerd; men trachtte hen aldus te bevrijden van het odium als zouden zij per definitie lelijker en slechter afgewerkt zijn. Voorbeelden van utilitair vormgegeven industrieproducten waren nog relatief schaars, en slechts te vinden in de Britse en Amerikaanse afdelingen.⁵⁵²

Als onbedoeld bijeffect van dit accent op kunstnijverheid en smaak kreeg de expositie ook een uitgesproken etnografische dimensie, want juist in de niet-industriële producten kwamen de traditionele typerende vaardigheden en smaakzin van de respectievelijke volkeren naar voren.

Vooraf in de afdelingen van pre-industriële landen en koloniën trof men grote collecties commercieel waardelooze maar etnografisch interessante objecten aan. Economisch waardeloos want het was onwaarschijnlijk dat er ooit een internationale markt zou ontstaan voor de wapens, gebruiksvoorwerpen en hutten van Trinidad-indianen, voor Indiaase reisolfanten, fetisjen uit West-Afrika of boerenhuizen uit Berner Oberland.⁵⁵³ Op hun best leken het staaltjes van ambachtelijke 'inlandse' vaardigheid.⁵⁵⁴

Het benadrukken van het traditionele ambacht en de schoonheid van kunstnijverheidsproducten, frustreerde daarentegen juist de maatschappelijke kant van de expositie. Immers, eigenlijk bevatten slechts de Engelse en Amerikaanse afdelingen specimina van serieproducten, met een scherpe prijs-kwaliteitverhouding, mikkend op een zo'n algemeen mogelijk gebruik. Meer algemeen stond het verbod op prijsvermelding haaks op de instructieve waarde. Zelfs de terzake kundigen konden hierdoor onmogelijk hét belangrijkste sociale gevolg van de industrialisatie onderzoeken: de verbetering van de levensstandaard van de laagste klassen door vergaande prijsverlaging van industrieel geproduceerde dagelijkse gebruiksgoederen. De arbeidersmassa kon op de expositie eigenlijk bitter weinig voorbeelden vinden van industrieproducten die concreet hun levensomstandigheden zouden verbeteren. Slechts de keukens en de modelwoning die de Society for the Improving of the Condition of the Labouring Classes in het gebouw toonde, en de modelwoning die prins Albert aan de overzijde van Kensington Road naast de kazerne had laten optrekken, droegen expliciet deze beloften in zich. Voor het overige was de expositie op haar best een moraliserende en symbolische lofzang op hun arbeid, hun onderdanige gehoorzame ijver inprentend, in plaats van uitzicht biedend op concrete verbeteringen van hun levensstandaard.⁵⁵⁵

3.4.4 De expositie als wedstrijd voor juryleden en exposanten

Van half mei tot medio augustus was de tentoonstelling 's ochtends voor 10 uur het exclusieve domein van de internationale jury van deskundigen, kunstenaars en wetenschappers.⁵⁵⁶ Per bedrijfstak of productsoort stelde men een internationale survey op van de belangrijkste innovaties, van de verschillen per land in aard en ontwikkelingsgraad, en een lijst van de beste en meest innovatieve ondernemers; de (inter)nationale prijswinnaars. De surveys dienden om de kennis die in de één miljoen tentoongestelde specimina besloten lag, bloot te leggen, te inventariseren, en zo toegankelijk te maken voor de verschillende bedrijfstakken; om deze nieuw verworven kennis aldus te boek gesteld sneller te verspreiden, en zo de vooruitgang van de respectievelijke bedrijfstak bespoedigen. Het onderscheiden van een (inter-)nationale topgroep diende om innovatief gedrag onder de ondernemersklassen te stimuleren door de beste exposanten te overladen met professioneel en sociaal aanzien en economisch voordeel: de prijs zou als een soort keurmerk en publiciteitsmiddel de afzet van hun product vergroten. Doelgroep van deze internationale wedstrijd waren op de eerste plaats de exposanten, maar over hun hoofden heen fungeerden de prijswinnende producten ook als instructieve voorbeelden voor de rest van de bedrijfstakken, de wetenschapsterreinen en kunsten die zich met de productie, innovatie en verfraaiing van de goederen in kwestie bezighielden.

Anders dan de expositie bleef de wedstrijd als wereldwijd vergelijk van de ontwikkelingsstand van iedere bedrijfstak lange tijd trouw aan de oorspronkelijke kosmopolitische idealen van de initiatiefnemers. Haar internationale karakter impliceerde echter ook de introductie van een diplomatieke dimensie in een tot dan toe - vergelijk de voorafgaande Franse exposities - strikt professionele aangelegenheid. Personele samenstelling, procedures en prijsverdeling werden, anders dan daarvoor in Parijs, niet alleen aangepast aan de behoeften van de internationale vakgemeenschap maar ook aan de politieke gevoeligheden van diverse landen. Weliswaar had Playfair, voortbouwend op zijn classificatieschema, een plan opgesteld voor de internationale jurering en

haar zelfs op haar praktische werkbaarheid beproefd bij de selectie van de Londense inzending; maar in werkelijkheid werd de gang van zaken bepaald door een internationaal forum van Britse en buitenlandse juryvoorzitters.⁵⁵⁷ De Commissie was er alles aan gelegen om te voorkomen dat Britse en buitenlandse fabrikanten of regeringen uit angst voor een onfaire beoordeling er en masse toe zouden overgaan om hun artikelen 'buiten competitie' te tonen.

Wilde de deskundigheid van het juryoordeel boven iedere twijfel verheven zijn, dan diende er voor ieder van de dertig klassen een aparte jury van deskundigen te worden ingesteld.⁵⁵⁸ Voor extra expertise konden zij een beroep doen op de deskundigheid van juryleden uit andere klassen of gespecialiseerde buitenstaanders (zgn. 'associates').⁵⁵⁹ In de klassen met typische damesproducten kon men zelfs te rade gaan bij een apart comité met uitsluitend vrouwelijke leden.⁵⁶⁰ Deskundigheid was echter niet voldoende, in iedere klassejury moest ook tenminste één lid bekend zijn met de lokale omstandigheden en belangen. Als verdeelsleutel voor de juryleden per klasse werd als uitgangspunt genomen de industriële ontwikkelingsgraad, al uitgedrukt in de verdeling van het expositie-oppervlak naar landen en gemeenten, gecorrigeerd door deze lokale belangen. Daarom mochten, anders dan in Frankrijk waar de minister juryleden aanwees, de Britse lokale comités zelf juryleden voordragen.⁵⁶¹ De Britten lieten de voordracht van de buitenlandse juryleden over aan de eigen nationale comités. De definitieve internationale jury werd uiteindelijk in diplomatiek overleg tussen de initiatiefnemers en de buitenlandse organisatiecomités vastgesteld. In alle klassen was de meerderheid van de juryleden van Britse afkomst - Albions industrie besloeg immers bijna de helft van het tentoonstellingsoppervlak; laaggeïndustrialiseerde landen hadden met hun handjevol exposanten in veel klassen helemaal geen vertegenwoordiger.⁵⁶² Met dit overwicht zouden de Britten bij de beoordeling van de specimina altijd in het voordeel zijn. Omdat te voorzien viel dat dit een niet aflatende bron van, zelfs politieke, onenigheid kon vormen zouden de klassejury's hun oordeel in een tweede ronde voorleggen aan de groepsjury, waarin alle landen een vertegenwoordiger hadden. Deze groepsjury zou dan met behulp van Playfair c.s. nagaan of de jureringscriteria overall consistent waren toegepast, en met verdiscontering van de lokale omstandigheden. Een derde ronde in het 'Council of Chairmen' bood mogelijkheid tot beroep aan wie zich toch nog misdeeld voelde. Dit 'Council' stelde de definitieve namenlijst van laureaten vast. Het diplomatiek gewicht bleek uit de samenstelling van deze instantie: behalve de voorzitters van de klassejury's waren ook leden van de diverse regeringen.⁵⁶³ Om de beoordeling niet te pijnlijk te maken voor exposanten en regeringen besloot het 'Council of Chairmen' de prijsverdeling niet, zoals Playfair aanvankelijk in de geest van de Franse exposities had voorgesteld, te gebruiken om prestaties naar eerste, tweede en derde rang te onderscheiden. In plaats hiervan bestemde zij de reeds geslagen bronzen medaille voor zichzelf, doopte zij de zilveren om tot 'Prize Medal', bedoeld voor de prijswinnende producten, en reserveerde zij de gouden medaille - omgedoopt tot 'Council Medal' - voor uitvindingen die niet incidenteel maar structureel bijdroegen aan de verbetering en vooruitgang van de industrie.⁵⁶⁴

Naar Frans gebruik bestond de wedstrijddidactiek uit drie elementen: de juring op de expositie, de prijsuitreikingsceremonie aan het slot van de expositie en het juryverslag dat na afloop van de expositie gedrukt en verspreid werd.

De juryleden, zo'n 183 in getal, volgden bij hun beoordeling van de specimina in grote lijnen dezelfde methoden als de Franse jury's vóór hen.⁵⁶⁵ Dagelijks bestudeerde men collectief een deel van de producten uit een klasse. Achtergrondinformatie ontleende de jury aan de uitgebreide officiële catalogus (een speciale uitgave, met tussen iedere bladzijde een notitieblad), aan eventueel bij het product geplaatste tekeningen of teksten, aan een 'ingewijd' jurylid, óf aan de uitgenodigde exposant van het product in kwestie.⁵⁶⁶ Dit laatste versterkte de instructieve waarde van de juring aanzienlijk, daar de exposant zo de bevindingen van de jury aanhoorde mét het commentaar

van deze specialisten op de producten van zijn belangrijkste concurrenten. Ook dekte de jury zich zo in tegen mogelijke beschuldigingen van partijdigheid of incompetentie. Alleen in de agrarische klassen werd niet het Franse voorbeeld aangehouden maar de traditie van de jaarlijkse exposities c.q. wedstrijden van de 'Royal Agricultural Society'; voor het eerst werden er nu op een industrie-expositie daadwerkelijk producten beproefd door de jury. Op een proefveldje in het park werden alle landbouwmachines getest voordat zij in het paleis werden opgesteld.⁵⁶⁷ Getuige de prijsverdeling, waarover men het na 82 dagen van juren en vaak moeizaam overleg eens werd, was de internationale jury een stuk kritischer geweest dan de jury van de laatste Franse expositie (slechts zo'n 20% van de exposanten kreeg een prijs in plaats van 40).⁵⁶⁸ Wel maakte de prijsverdeling de wedstrijd - anders dan de expositie - niet tot een triomf van de Britse maar van de Franse industrie. Hoewel de Britten in absolute aantallen de meeste medailles in de wacht sleepten, moesten zij omgerekend naar aantallen exposanten, verhoudingsgewijs zowel de Franse als de Zwitserse industrieën vóór zich en de Belgische naast zich dulden.⁵⁶⁹ Deze vertekening van de werkelijke economische, industriële en technische krachtsverhoudingen was een gevolg van een combinatie van politieke druk én het belang van ambachtelijkheid: de expositie was veelal nog een competitie gebleven tussen traditionele ambachts- en kunstnijverheidsproducten. Dit bleek ook duidelijk uit de toedeling van een buitenproportioneel aantal Council-medailles aan de minuscule kunstnijverheidssectie, en het bespottelijk kleine aantal Council-medailles dat industrieel gezien uiterst belangrijke landen als de Verenigde Staten of België wonden in vergelijking met het buitensporig grote aantal dat Frankrijk er zich eigen had weten te maken.⁵⁷⁰ Expliciet was er bij het opstellen van de jureringscriteria ook de mogelijkheid gecreëerd om de sociale aspecten van de producten te waarderen. Goederen met een gunstige prijs-kwaliteitverhouding, met een utilitaire vormgeving en sobere afwerking, of goederen die bestemd waren voor algemeen gebruik door de armere klassen, zouden volgens de jurycriteria evengoed in aanmerking kunnen komen voor een prijs als fraai afgewerkte en gedecoreerde luxe-waren.⁵⁷¹ In de praktijk bleef dit echter zonder aanwijsbare gevolgen.

De prijsuitreikingsceremonie vormde het tweede onderdeel van de wedstrijd didactiek. Hier ging het om de rituele creatie van een nieuwe elite van ondernemers met groot sociaal en professioneel aanzien: een initiatieritueel. Nadat de expositie op 11 oktober haar poorten voor het grote publiek had gesloten, was ze nog gedurende drie dagen (van 13 tot en met 15 oktober) het exclusieve domein voor een laatste bestudering van de specimina door exposanten en 'vrienden': de vakgemeenschappen.⁵⁷² Om een maximaal instructief en emancipatoir effect te garanderen waren expositie en prijsuitreiking nu in tegenstelling tot de openingsplechtigheid gratis toegankelijk. Op de 15e oktober werd het ritueel besloten met een korte sobere ceremonie voor de 3400 prijswinnaars en de vakwereld, met toespraken van Viscount Canning (de voorzitter van de internationale jury) en prins Albert (de voorzitter van de Commissie) als hoogtepunt.⁵⁷³ Terwijl Viscount Canning zich beperkte tot het afleggen van verantwoording over de werkwijze van de internationale jury en de behaalde resultaten, benutte prins Albert de gelegenheid om de industriële wereld nog eens het sociaal en economisch nut van de internationale expositie en wedstrijd uit te leggen: als een mondiaal en actueel survey met concrete praktijkvoorbeelden van de ontwikkelingsstand van de industrialisatie en internationalisatie in de verschillende bedrijfstakken en landen; als de inventarisatie en uitwisseling van praktische kennis, ideeën en inzichten die hierin besloten lagen. In beide opzichten zou ze de industrialisatie in kwantitatieve en kwalitatieve zin bevorderen: economische en technische vooruitgang en globalisering, die haar evenknie zou hebben in een grote welvaart voor alle klassen en volkeren. Zo zou de expositie niet alleen een economisch maar ook een sociaal nut hebben. Zelfs de armste klassen en onwetendste volken zouden begrijpen dat men voor verdere vooruitgang wederzijds van elkaar afhankelijk was. Alleen door 'natuurlijke' arbeidsdeling tussen volkeren en klassen, door samenwerking en uitwisseling kon men beter vol-

doen aan de behoeften van de wereldgemeenschap. Zo zouden industrie en expositie niet alleen economisch voordeel opleveren maar ook sociaal: wederzijds begrip, vrede, broederschap en harmonie. Gezien het enorme aantal prijswinnaars is het begrijpelijk dat deze hun medailles niet uit de handen van de prins of de jury ontvingen maar later kregen thuis gestuurd.⁵⁷⁴

De bevindingen van iedere klassejury waren opgetekend door een rapporteur, en resulteerden uiteindelijk in een zeer lijvig juryrapport. Voor de mondiale vakgemeenschappen was dit wellicht nog het meest waardevolle en instructieve resultaat van expositie en wedstrijd: ze bood iedere vakman waar ook ter wereld, mits hij het Engels meester was, een naslagwerk van de mondiale en actuele stand van zaken in iedere tak van nijverheid.⁵⁷⁵

3.4.5 Praktische, instructieve en gemakkelijke voorzieningen voor experts, exposanten en publiek

Voor leken, experts, exposanten, juryleden en organisatoren waren zowel binnen maar vooral buiten, in de marge van tentoonstelling en wedstrijd, nog een groot aantal nevenvoorzieningen en evenementen georganiseerd. Sommige instructief van aard, andere eerder stichtelijk terwijl weer andere eerder het comfort of plezier van de mens dienden. Paradoxaal genoeg zou juist deze franje in latere tentoonstellingen het concept van de wereldexpositie grondig doen veranderen.

De restauraties van de firma Schweppe boden het publiek de gelegenheid in één van de open hoven in de schaduw van de bomen even op adem te komen, de honger te stillen met de typisch Britse sandwiches, of de dorst te lessen met één van de drankjes van deze firma.⁵⁷⁶ Bij de hoofdingang had men een post- en telegrafiekantoor ingericht, waar exposanten en bezoekers brieven en berichten konden versturen. De telegraaf werd en passant ook gebruikt om het nut van deze recente vinding op een tot de verbeelding sprekende manier uit te leggen. Op een kaart van Engeland werden dagelijks de weersomstandigheden aangegeven, gebaseerd op berichten die telegrafisch vanuit heel Engeland verzameld waren; zo kon iedere bezoeker van buiten Londen zien hoe het weer die dag thuis was.⁵⁷⁷

Net als de Franse vorsten vóór hen manifesteerden koningin Victoria en prins Albert hun patronage niet alleen tijdens de plechtigheden maar ook op de expositie zelf. Zij stelden enkele recent aangekochte topstukken van de nationale kunstnijverheid tentoon, richtten een kleine rustkamer in als specimen van de Britse interieurdecoratie en legden heel wat werkbezoeken aan de expositie af.⁵⁷⁸ Zeer ongewoon was dat prins Albert zijn sociale bewogenheid expliciet had gemanifesteerd door een model-arbeiderswoning te laten optrekken. Evenzo was het niet eerder vertoond, dat de koningin zich niet alleen met de exposanten in een voor het publiek afgesloten tentoonstellingspaleis over hun producten en prestaties verstond, maar zich ook te midden van de 'shilling people' of arbeidersmassa's begaf.⁵⁷⁹ Op deze wijze vergrootte de koningin niet alleen het maatschappelijk aanzien van ondernemers en industrieproducten - en hun trouw aan het regime -, maar ook het aanzien van lichamelijke arbeid en van de arbeidersklassen. Net als bij de ceremoniën bevestigde zij het beeld van een Britse samenleving waarin de klassen elkaar respecteerden en in vreedzame harmonie samenleefden. Natuurlijk hadden deze werkbezoeken - én die van andere hoge en adellijke bezoekers uit binnen- en buitenland - niet alleen een stichtelijke uitwerking op het bezoekerspubliek maar ook een gemakkelijke.⁵⁸⁰ Het vooruitzicht om in het bijzijn van koningin Victoria één van de tentoongestelde specimina te bewonderen was ongehoord sensationeel en verlokte menigeen tot een extra bezoek aan de expositie en was reden om deze ervaring nooit meer te vergeten.

Heel educatief waren de voordrachten in twee lezingenzaaltjes van het paleis door een eminent gezelschap van wetenschappers. Dit lezingenprogramma had als uitdrukkelijke doelstelling het tentoongestelde uit te leggen.⁵⁸¹ Het feit dat deze zaaltjes een apart restaurant hadden voor de exposanten, doet vermoeden dat de lezingen met name bedoeld waren voor de exposanten en de

professionals onder het publiek. Exposanten, 'ingewijden' en juryleden konden hier net als in een Britse club in een atmosfeer van ingewijden voor het eerst op internationale schaal contacten leggen, discussiëren en kennis, ideeën en opvattingen uitwisselen.⁵⁸² Uit deze lezingencycli zou in volgende tentoonstellingen een heel nieuwe didactiek ontstaan, parallel aan die van tentoonstelling en wedkamp: de 'universele' congressen.

Internationale contacten hielden echter niet op bij de poorten van het paleis. Veel beroepsverenigingen - de Royal Society of Arts voorop - en wetenschappelijke instituten organiseerden lezingencycli en boden buitenlandse collega's een plaats voor samenkomst gedurende hun Londens verblijf.⁵⁸³ Daarnaast brachten juryleden, buitenlandse exposanten, arbeidersafvaardigingen en officiële studiedelegaties menig werkbezoek aan fabrieken in Londen en andere grote Britse industriegebieden.⁵⁸⁴ De Commissie, buitenlandse en Londense organisatiecomités, en de Amerikaanse en Franse regering organiseerden reeksen officiële recepties, banketten en feesten, gelegenheden waarbij niet alleen professionals maar ook diplomaten en hoge ambtenaren internationale contacten konden leggen, en zo een mondiaal forum vormden voor diplomatieke besprekingen over kwesties die de internationalisering van de wereld raakten.⁵⁸⁵

Ook voor het lekenpubliek vormde Crystal Palace met zijn wonderen van techniek en de exotica van vreemde culturen niet de enige bezienswaardigheden die Londen dit seizoen te bieden had. De toevloed van de miljoenen bezoekers die de expositie naar Londen lokte, deed het Londense uitgaansleven hoog opbloeien. Overdag mochten musea en bibliotheken zich in een grote toeloop verheugen, terwijl handige exploitanten extra panorama's, theaterproducties en ander instructief getint vermaak organiseerden.⁵⁸⁶ Eén van de meest sensationele attracties was een vier verdiepingen hoge reproductie van de aarde op een schaal van '10 mijlen per Engelsche duim', die een zekere Wyld op Leicester Square had laten optrekken.⁵⁸⁷ Het publiek kon in het 'Great Exhibition-Emporium' goederen die in het Crystal Palace te zien waren, kopen.⁵⁸⁸ In het 'Grosvenor House', om de hoek van het expositiegebouw, kon het publiek de nationale keukens proeven van de deelnemende landen, gezeten in een ruimte in de respectievelijke nationale stijl en bediend door personeel in bijbehorende klederdracht.⁵⁸⁹ Een groep kunstenaars organiseerde vanwege het ontbreken van de schone kunsten op de 'Great Exhibition' zelfstandig een internationale kunsttentoonstelling.⁵⁹⁰ Hoewel de expositie 's avonds gesloten was en er op het terrein nog geen avondfeesten werden georganiseerd, was het Crystal Palace al wel een hoogst populair nachtelijk uitje. Hele volksstammen kwamen genieten van de ondergaande zon die het glazen paleis in vuur en vlam leek te zetten, en de bleke zilveren lichtval van de nachtelijke sterren en de maan, die het paleis pas werkelijk transformeerde in een abstract glanzend kristal.⁵⁹¹

3.4.6 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten

Met zoveel vertoon als de expositie geopend was, met zo weinig werd zij op de elfde oktober voor het grote publiek gesloten. De Commissie liet alleen op het normale sluitingsuur alle orgels 'God save the Queen' spelen, begeleid door een klein koor.⁵⁹² Des te indrukwekkender vonden de critici de daaropvolgende ongeregisserde spontane uitbarsting van dankbaarheid en vaderlandsliefde - vermengd met weemoed over het einde van dit Britse succes - van de aanwezigen toen deze bij de laatste klanken van de gong (waarmee de expositie dagelijks was afgesloten) uit volle borst het volkslied aanhieven, en ten slotte voor de laatste keer de ruimte vulden met enthousiaste loftuizingen aan het koninklijk huis en luide hoera's.⁵⁹³

Dankzij de tourniquets kenden de organisatoren precies het aantal bezoeken: tot hun stomme verbazing niet enkele honderdduizenden zoals bij de Franse industrie-exposities maar in 140 dagen maar liefst 6.039.195 entrees.⁵⁹⁴ Zelfs na aftrek van de abonneementhouders, voor een klein deel

exposanten, resteerden er nog altijd 5.079.803 bezoekersentrees. Omdat het onbekend is hoeveel mensen het bezoek herhaalden, kan men onmogelijk het aantal bezoekers bepalen. Alleen van de seizoenskaarthouders is bij benadering vast te stellen dat zij gemiddeld zo'n dertig keer kwamen.⁵⁹⁵ Het lijkt onwaarschijnlijk dat de 'shilling-people' ook zo vaak kwamen. Wel mag het indicatief zijn dat bedrijven vaak hun arbeiders voor twee of drie dagen vrijaf gaven.⁵⁹⁶ Het precieze aantal bezoekers zal altijd wel een raadsel blijven. Wel weten we dat er gemiddeld zo'n 43.000 mensen per dag de expositie bezochten.⁵⁹⁷ Ook kon men via de tourniquets het maximum vaststellen van het aantal bezoekers dat op een moment tegelijkertijd aanwezig was in het paleis (op dinsdag 7 oktober 1851 waren er 93.224 mensen; dat wil zeggen de bevolking van een middelgrote stad), of dat gedurende één héle dag de expositie bezocht (ook op dinsdag 7 oktober 1851 werden er in totaal 109.915 bezoekers geteld). Nauwkeurig werden deze aantallen uitgezet in een grafiek die de organisatoren, trots op dit succes, lieten uitvergrooten en in het transept ophangen.⁵⁹⁸ Zo meende men de effectiviteit van de expositie als overdrachtsmiddel nog eens te bewijzen.

Middels de tourniquets liet zich niet vaststellen wat de samenstelling van deze toestroom naar klasse, professionele interesse of leken-nieuwsgierigheid of nationaliteit nu was. Wel biedt het prijsreductiebeleid nog enkele aanknopingspunten. Zo weten we bijvoorbeeld dat in totaal zo'n 35.000 Britse schoolkinderen tegen gereduceerde toegangsprijzen in klassikaal verband de expositie bezochten.⁵⁹⁹ Een onverwacht groot succes bleken de tachtig zogenaamde 'shillingdagen'. Was de expositie gedurende de duurdere vrijdagen en zaterdagen uitgesproken rustig (met respectievelijk gemiddeld 19.000 en 9.000 bezoekers), pas tijdens de 'shillingdagen' pulde het paleis werkelijk uit (gemiddeld 55.500 bezoekers). Viereneenhalf van de zes miljoen bezoeken werden dan ook gemaakt tijdens deze goedkope dagen.⁶⁰⁰ Over de geografische herkomst van de bezoekersstromen is ten slotte heel weinig bekend. Uit de opgaven van de spoorwegmaatschappijen dat er zo'n anderhalf miljoen mensen meer dan gewoonlijk op één van de Londense stations arriveerden kan men concluderen dat van de 6 miljoen bezoekers ongeveer anderhalf miljoen van buiten Londen kwamen. Dankzij de grensregistratie van buitenlanders weet men, dat in 1851 niet de miljoenen buitenlanders waarop men gerekend had maar slechts 58.000 reizigers meer dan in het jaar daarvoor Engeland binnen kwamen om de expositie te bezoeken. Naar omvang weerspiegelde hun herkomst enigszins de mondiale industrialisatiegraad: voorop Frankrijk, gevolgd door Duitsland, Amerika en België.⁶⁰¹ Gemiddeld bezochten 1165 Fransen per dag de tentoonstelling.⁶⁰²

Het geringe aantal entrees van seizoenskaarthouders op de 'shillingdagen' doet vermoeden dat de opzet van de organisatoren om met het entreprijsbeleid een zekere sociale segregatie teweeg te brengen goed lukte. Koningin Victoria en andere leden van de hogere klassen bleken, toen zij zich gedurende de 'shillingdagen' op de tentoonstelling waagden van het arbeiderspubliek weinig te duchten te hebben. Tot hun verbazing gedroeg dit gepeupel zich keurig; de arbeiders gingen veel te veel op in het bekijken en bewonderen van de specimina en het sprookjespaleis om rotzooi te schoppen. Noch bij de opening noch op de daar opvolgende 141 tentoonstellingsdagen deden er zich ongeregelheden voor.⁶⁰³ Na de eerste goedkope dagen verminderde men dan ook het aantal politieagenten van 609 tot 350 à 400. De voorziene veiligheidsmaatregelen werden nooit in werking gezet. Het éénrichtingsverkeer bleek overbodig en onuitvoerbaar, én het maximum van 40.000 bezoekers dat de politie binnen het gebouw zou gedogen werd losgelaten. Paradoxaal genoeg leidden nu niet ongeregelheden maar juist de enorme drukte die hierdoor ontstond tot de enige gedeeltelijke toepassing van het noodplan: op de topdag toen er 93.224 bezoekers tegelijkertijd in het gebouw waren sloot men tijdelijk de toegangspoorten van het gebouw af.⁶⁰⁴ Ook de gewone misdaad floreerde er nauwelijks; agenten betrapten slechts 21 gauwdieven.⁶⁰⁵ De bobby's fungeerden minder als ordehandhavers dan als vraagbaken voor het publiek, totdat - met de verkoop van het monopolie voor gidsen - hun dat van hogerhand werd

verboden.⁶⁰⁶ De enige wanklank was het vals geld dat men aantrof bij het opmaken van de kas met entreegelden: geen valse shillingen maar grotere coupures. Niet de 'shilling-people' maar de beschaafde klassen lichtten de boel op.⁶⁰⁷ Hadden de organisatoren de verkeerde maatregelen voor de verkeerde klasse voorbereid?

Voor de initiatiefnemers - in theorie de dragers van de financiële risico's van het project - was de expositie al op de openingsdag een financieel succes. Door slechts seizoenskaarthouders toe te laten tot de opening en de exposanten te verplichten tot de aanschaf van een seizoenskaart voor hun 'attendants', hadden zij via deze verkoop van dure kaarten hun financiële belangen veilig gesteld. Op die dag waren er ruim 25.000 kaarten verkocht tegen een bedrag van £40.000, zodat men £113.044 in kas had terwijl men de onkosten op £150.000 had geraamd.⁶⁰⁸ De onverwachte opkomst dreef de inkomsten op tot £ 505.000, terwijl de uitgaven opliepen tot £ 355.000. Voor de concessiehouders was de expositie een minder groot succes; voor de uitgevers van de catalogi en de gelegenheidscombinatie Paxton, Fox & Henderson en Chance dreigde aanzienlijk verlies.⁶⁰⁹ Om deze schandplek op het expositie succes te voorkomen, besloot de Commissie te interveniëren in het in hun ogen zo ideale kapitalistische marktstelsel. De concessiehouders kregen aanzienlijke extra bedragen om faillissement te voorkomen, waarna de nettowinst van de Commissie nog altijd £ 150.000 bedroeg.⁶¹⁰

Het ad hoc karakter van de Britse organisatie blijkt ook uit het ontbreken van een concreet plan voor de afbraak van de expositie: het verwijderen van de collectie specimina, de afbraak van Crystal Palace en de besteding van de winsten. Opvallend is dat zowel de collectie, het paleis als ook de winsten uiteindelijk in de geest van de expositie helemaal educatief werden aangewend.

De specimina mochten dan ook niet na afloop van de expositie ter plekke verkocht worden - iets wat het paleis en de expositie alsnog in één grote jaarmarkt getransformeerd had - maar wel elders in Londen geveild worden.⁶¹¹ Hoge invoerrechten (als het buitenlandse goederen betrof) en de afwezigheid van verkopers verhinderden dat veelal. In die gevallen verplichtte de Commissie de exposanten tot de retourverschepping van hun specimina.⁶¹² Ter vermijding van de onkosten hiervan besloten exposanten hun specimina dan maar aan de Commissie te schenken. Deze had daar ook op aangestuurd; reeds halverwege de expositie vroeg de Koninklijke Commissie de exposanten om hun specimina ter beschikking te stellen voor een permanente 'Trade Collection'. Op deze wijze beschikten zij zo nu niet alleen over de financiële fondsen maar ook over een omvangrijke museale collectie om één of andere vorm van industrieel onderwijs op poten te zetten.⁶¹³ De topstukken kon men echter niet gratis verkrijgen maar moesten worden aangekocht. Zoals de Franse regering vroeger de beste prijswinnende specimina na afloop van de expositie aankocht en tentoonde in het Conservatoire des Arts et Métiers, zo reserveerden nu behalve de Franse ook de Britse regering, de Russische tsaar en zelfs de Turkse sultan aanzienlijke fondsen voor de aankoop van leerzame specimina voor de (toekomstige) nationale techniek-, kunstnijverheids- of industriemusea.⁶¹⁴ Een uitzondering vormde het schaalmodel van de haven van Liverpool. Deze werd na afloop van de expositie terugverscheept om uit te groeien tot een 'Museum of Commercial Economy'.⁶¹⁵

Op een ander vlak investeerde de Commissie overigens ook zelf in de mondiale verspreiding van de instructieve erfenis van de expositie. Naast de uitgebreide catalogus en het juryrapport financierde zij het fotograferen van de prijswinnende specimina, het bundelen van de brochures, die de exposanten tijdens de expositie hadden laten drukken en uitdelen, het samenstellen van collecties specimina van grondstoffen voor ieder deelnemend land en het verrichten, voordragen en publiceren van een aantal studies naar de instructieve effecten van de 'Great Exhibition'.⁶¹⁶ De Britse organisatoren verwachtten terecht meer instructief effect van handboeken, surveys, foto-collecties en essays te verspreiden over binnen- en buitenlandse scholingsinstellingen en biblio-

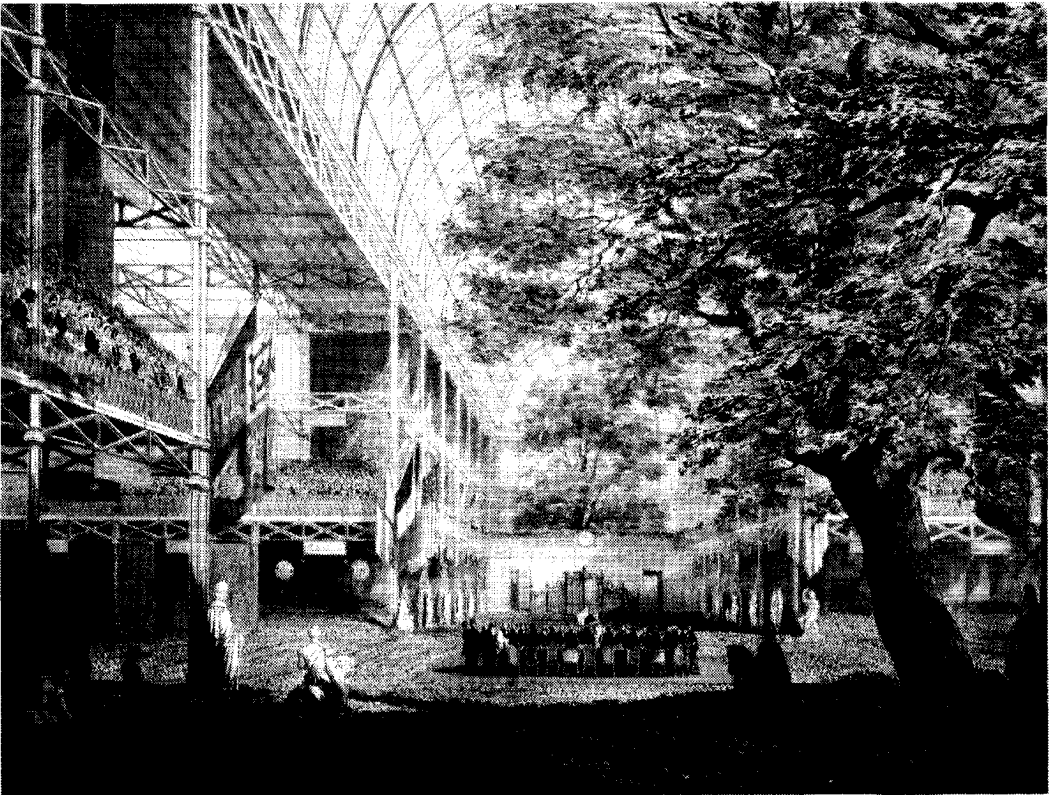
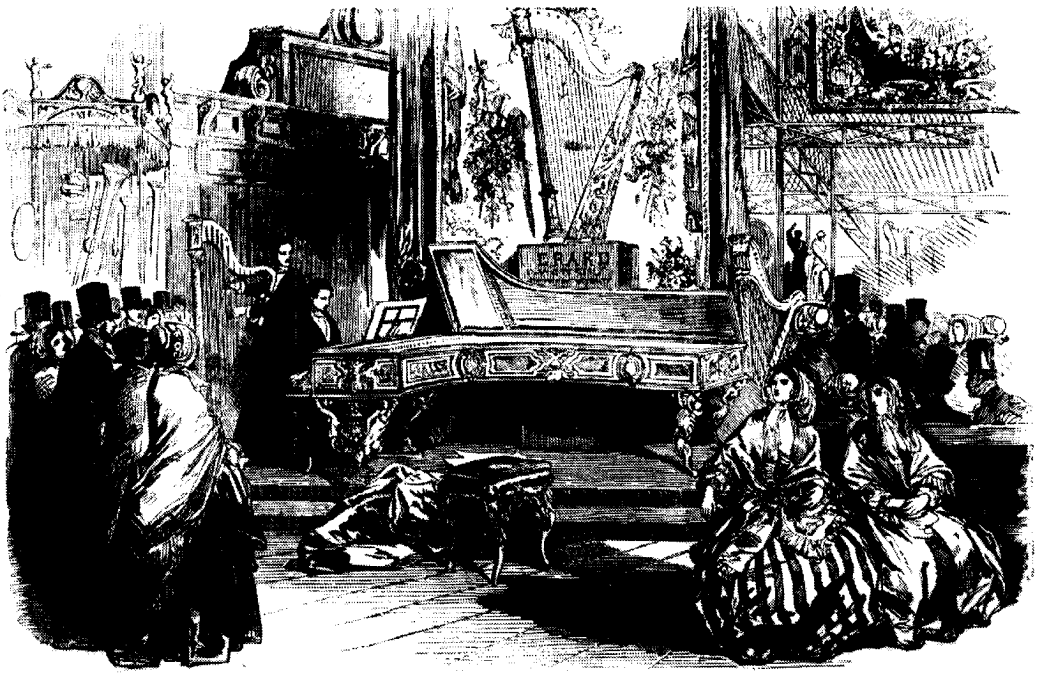
theken dan van het verwerven en tentoonstellen op één centrale plaats van de prijswinnende specimen. Vooral in de voordrachtenreeks werd de ideologie van de 'Great Exhibition' krachtig samengevat. Cole's medewerkers Wyatt, Jones en Redgrave bespraken alle drie '1851' vanuit het perspectief van het smaakonderwijs en de kunstnijverheid, Cole zelf vertelde over de bijdrage van de expositie aan de internationalisering van de wereld, en Playfair ten slotte over de stand van het industriële onderwijs en kunstnijverheidsonderwijs op het continent en Englands achterstand.⁶¹⁷

Een laatste belangrijke erfenis die de Commissie de organisatoren van toekomstige wereldexposities naliet was een zeer uitgebreide verantwoording van de voorbereidingen, opbouw, exploitatie en afbraak van de expositie in een lijvig officieel rapport.⁶¹⁸ Ook de buitenlandse nationale organisatoren lieten zich niet onbetuigd: naast de uitgifte van catalogi entameerden zij ook allerlei studies naar (aspecten van) de expositie die in de landstaal werden gepubliceerd, zodat al de in Londen afwezigen toch kennis konden nemen van de innovaties en ontwikkelingen.⁶¹⁹ Het meest meest ambitieus was de Franse verslaglegging. In de traditie van Diderots encyclopédie maakten zij na 1851 een mondiaal survey van de technische, infrastructurele, industriële, handels-, en sociale ontwikkelingsgraad van alle landen op de aardglobe.⁶²⁰ De pers, zowel de vakpers als de geïllustreerde populaire journalistiek, liet zich na afloop evenmin onbetuigd. De expositie had vanaf het moment dat zij werd opgebouwd tot geruime tijd na afbraak 'headlines' gekregen; nooit eerder werd een onderwerp zo continu en uitvoerig gevolgd. Ook zagen zij voor zichzelf een aanvullende didactische rol weggelegd.⁶²¹ De vakpers beschouwde zichzelf geknipt voor specialistische verslaglegging aan de respectievelijke vakgemeenschappen in binnen- en buitenland. Maar ook de populaire pers zag voor zichzelf een educatieve rol weggelegd, omdat de 'stomme' specimen en ook de bijgeleverde economische en technische toelichtingen het lekenpubliek niets zeiden zonder vertaling naar de dagelijkse belevingswereld van de leek.⁶²² Zo verschenen er in de kranten talloze artikelen over 'voeding', 'kleding' en 'huisvesting', met toelichting over zin en kwaliteit van de specimen in het licht van de alledaagse levensbehoeften.⁶²³ Met deze populariseringsstrategie had Dupin in 1834 kortstondig geëxperimenteerd, en zij zou bij de volgende Franse wereldexposities van 1855 en 1867 de officiële classificaties van de exposities bepalen. Talloze uitgevers grepen de al drukbesproken expositie aan om ad hoc een brede variëteit aan commerciële uitgaven op de markt te brengen. De hausse aan bezoekers werd aangrepen voor de uitgave van een keur aan toeristische kaarten en gidsen van Londen en de expositie.⁶²⁴ De cultuurschok die de expositie teweegbracht inspireerde menig meer of minder begaafd dichter, karikaturist en schrijver van brieven, essays, liedjes, reisverslagen, complete avonturenromans tot een stroom van enthousiaste publicaties.⁶²⁵ Een klein aantal boekjes speciaal voor kinderen verscheen met een simpele uitleg van de belangrijkste uitvindingen en nieuwe producten uit Crystal Palace.⁶²⁶ Dat de Great Exhibition al vrijwel direct na de opening ook al het nieuws in de buitenlandse dagbladen en tijdschriften op het Europese vasteland domineerde, was niet in de laatste plaats te danken aan het ontstaan van een continentaal telegrafienet dat journalisten in staat stelde om bij wijze van spreken vanuit het Crystal Palace zelf hun kopij naar de redactie te versturen en dat bovendien onvoorzien een nieuwe vorm van dienstverlening had doen ontstaan: het nieuwsagentschap. In 1841 had een zekere Reuter in Aaken het eerste agentschap opgezet en mede op advies van Siemens had hij nu in 1851 een tweede kantoor in de Londense City geopend om het nieuws van de expositie onmiddellijk over de hele wereld te kunnen verspreiden.⁶²⁷

Met een lease-constructie had de Commissie het Crystal Palace voor de duur van de tentoonstelling tegen een bedrag van £ 90.000 van de aannemingscombinatie gehuurd. Daarna was de combinatie verantwoordelijk voor afbraak van het paleis, herstel van het park en verkoop ervan, waarbij de 'Commission' als eerste het recht zou krijgen om het gebouw aan te kopen voor £ 60.000. Hoewel de Commissie uiteindelijk in de vorm van meerwerk en subsidies bijna dit hele

bedrag aan de aannemers betaalde, zag zij af van de koop (bijv. om de door schenkingen verworven specimina te bewaren). Kennelijk achtte zij het Crystal Palace toch niet geschikt als permanent depot of museum. Uiteindelijk werd het Crystal Palace door de Crystal Palace Company aangekocht, afgebroken en onder leiding van Paxton weer opgebouwd in Sydenham.⁶²⁸ In 1854 heropende koningin Victoria het als wintertuin, volkspark en als kunstnijverheids- en etnografisch museum ten behoeve van de Londense middenklassen, die het vanaf 1863 vanuit heel de metropool snel en goedkoop konden bereiken dankzij de aanleg van de eerste ondergrondse ter wereld.⁶²⁹ Paxton maakte het nieuwe Crystal Palace nog groter, hoger en monumentaler dan het oude, waardoor de ambivalente architectonische verwijzingen - zowel paleisbouw (door de introductie van nog twee transepten en zijarmen) als kerkbouw (alle naven en transepten waren nu als gotische kerkschepen van een gewelfd dak voorzien) - nog scherper naar voren kwamen.⁶³⁰ Jones, opnieuw belast met de kleuring en decoratie van het interieur, was met Wyatt nu ook verantwoordelijk voor de aankoop van etnografische collecties en de inscenering ervan in een aantal stijkkamers of 'Habitat-presentaties': cultuur- en smaakonderwijs voor de Londense dagjesmensen.⁶³¹ Een grote brand zou pas in 1936 een definitief einde maken aan het Crystal Palace. Slechts het park, een halte van de ondergrondse en de plaatselijke voetbalclub herinneren er nu nog aan.⁶³²

Het batig saldo, de 'geërfde' collectie, en het succes van het industriële onderwijs onder de arbeidersmassa deden de Commissie vermoedelijk besluiten om niet (zoals de 'Royal Society' had voorgestaan) de winsten te reserveren voor een reeks van vijfjarige industrie-exposities, of genoeg te nemen met het aanbod van de Britse regering tot verdubbeling van de winst om hiermee, zoals Cole altijd had gewild, het nationale kunstnijverheidsonderwijs in de 'Schools of Design' te hervormen.⁶³³ Men koesterde nu grootsere aspiraties en stelde een apart subcomité in om alternatieven te bedenken om de expo-ideologie anders vorm te geven.⁶³⁴ Gevraagd en ongevraagd bedolf men hen onder een vracht van meer of minder visionaire plannen, van schoolmeesters tot wetenschappelijke beroemdheden als Charles Bababage en David Anstedt.⁶³⁵ Een drietal plannen van de hoofdbetrokkenen bij de 'Great Exhibition' zou grote invloed uitoefenen op het ontstaan van de moderne techniek- en kunstnijverheidsmusea. De architect Gotfried Semper ontvouwde een ideaalplan voor het kunstnijverheidsonderwijs dat in de Duitstalige wereld bijval kreeg.⁶³⁶ Semper mocht in de jaren zestig de nieuwe Oostenrijkse kunstnijverheidsopleiding in Wenen opzetten.⁶³⁷ Henry Cole stelde een plan op voor praktisch-industrieel onderwijs voor de arbeidersklassen, dat overeenkomstig zijn vroegere plannen zou bestaan uit een centraal Londens instituut met dependances in de belangrijkste Britse industriesteden en van actueel lesmateriaal voorzien.⁶³⁸ Prins Albert ten slotte pleitte voor een internationale industriële universiteitsopleiding, bestaande uit musea (met praktijkvoorbeelden, demonstraties en modellen), bibliotheken (met zowel handboeken als afbeeldingencollecties), lezingenzalen en conversatie- en conferentieruimten. Geen van deze twee laatste plannen werd in deze gedaante gerealiseerd, maar binnen tien jaar ontstond in 'South Kensington', grenzend aan de oorspronkelijke locatie in 'Hyde Park', wel iets dat er op leek.⁶³⁹ Motor hierachter was aanvankelijk de Commissie, die haar statuten zo wijzigde dat zij permanente stimulator van het Britse industriële onderwijs werd. Zij kocht de grond in 'South Kensington' aan en stelde een beurzensysteem in, waaruit tot op de dag van vandaag studenten een bijdrage in hun studiekosten ontvangen. Een nieuw 'Department of Arts and Science' binnen het Ministerie van Binnenlandse Zaken nam in 1853 het initiatief echter over. Dit nieuwe overheidslichaam nam de bestaande 'Schools of Design' over van het 'Board of Trade', hervormde ze en breidde het praktisch-industrieel onderwijs belangrijk uit: een ultieme bekroning van de pogingen van de initiatiefnemers om met de 'Great Exhibition' het Britse onderwijssysteem te hervormen.⁶⁴⁰ Zij werden voor hun bemoeienissen ook persoonlijk beloofd: Cole en Playfair benoemde men tot directeuren van dit nieuwe departement. En met de medewerking van Digby Wyatt, Owen Jones, Alexander Redgrave en Gottfried Semper trokken zij in 'South



58. De demonstraties van muziekinstrumenten werden door het publiek niet zozeer aangegrepen om de kwaliteiten van de instrumenten te beoordelen als wel voor een genoegelijke pauze in hun tentoonstellingsbezoek.

59. De officiële prijsuitreikingsceremonie op 15 oktober 1851 te midden van 50.000 fabrikanten en hun vrienden.



A Gentleman who has unfortunately lost his party.



An Extra-ordinary great Visitor to the Great Exhibition.



A Party who have unfortunately lost their friend, who carried the basket of provender.

Odds & Ends, in, out, & about, The Great Exhibition of 1851.

60. Een reisgezelschap van boeren op bezoek in het Crystal Palace. Gezien de afgebeelde kinderen en ouden van dagen werd een bezoek aan de expositie algemeen beschouwd als een familieuitstapje. Duidelijk is ook de verwondering en het plezier van de gezichten af te lezen.

61. Een spotprent van George Cruikshank waarin hij de matige bereikbaarheid en toegankelijkheid van de expositie aan de kaak stelde, en en passant ook een tijdrovend bijverschijnsel van het nieuwe massatoerisme signaleerde: vermiste personen.

Kensington' in de loop van decennia een heel complex van nieuwe onderwijsinstituten op.⁶⁴¹ Zo kon men de 'Great Exhibition'-overblijfselen, na eerdere opslag in het Malborough House van het Britse koningshuis, in 1856 voor het eerst in het nieuwe South Kensington Museum (later omgedoopt tot Victoria en Albert Museum) aan het publiek tonen.⁶⁴²

3.5 Waardering voor en invloed van de 'Great Exhibition'

3.5.1 Waardering van tijdgenoten

Hoewel de journalisten en critici over het algemeen eufoor waren over het tentoonstellingspektakel - 'het begin van een nieuw en beter tijdperk voor de menselijke beschaving dankzij de verworvenheden van de industrie' - klonk hier en daar toch ook kritiek.⁶⁴³

Over het algemeen fascineerden de tentoongestelde techniek en exotica de journalisten al evenzeer als het grote publiek. Zij schreven hierover in enthousiaste bewoordingen, waarin het ongeloof over zoveel menselijke rijkdom, vaardigheden en vernuft luid doorklonk. Slechts een enkeling bekritiseerde het ontbreken van een duidelijke didactische ordening van de exponaten in het paleis en in de ontoereikendheid van de beknopte catalogi, waardoor een systematische vergelijkende studie praktisch onmogelijk was.⁶⁴⁴ Een enkeling wees op de klimatologische ongeschiktheid van Crystal Palace als tentoonstellingsgebouw; overdag was het er zo heet dat het publiek al snel verdoofd raakte door de zomerzon, en alleen wanneer deze schuilging achter wolken reguleerden de calico-doeken het licht zo dat de specimina niet overbelicht werden.⁶⁴⁵ Het kleurenschema en de decoratie van het paleis door Owen Jones, de 'courts' van Semper, Pugin en anderen, en het Crystal Palace zelf ontmoetten daarentegen voornamelijk juichende lofuitingen. Menigeen liet zich meeslepen door Jones' kleurentheorieën en ervoer de ruimte als een zich schijnbaar oplossend glazen paleis.⁶⁴⁶ De 'courts' beschouwde men daarbij niet als een vernietiging van deze transparantie maar als de 'juweeltjes' van de expositie⁶⁴⁷, terwijl men het glazen paleis zelf bestempelde als dé expositietrofee bij uitstek.⁶⁴⁸ Spontaan bedrukten talloze ondernemers hun producten met afbeeldingen van het paleis - van behang tot vazen en borden -, en nog jarenlang kruiste een panorama van het paleis op een stoomboot door Amerika.⁶⁴⁹ Tekenend voor het enthousiasme dat Crystal Palace opwekte was de manier waarop schrijvers haar als specimen of metafoor voor ideologische lessen gebruikten. Als specimen was zij een aanschouwelijk voorbeeld van de toepassing van de wetenschap in de (bouw)industrie of de ingenieurskunde⁶⁵⁰, van de zegeningen van de vrijhandel (door de afschaffing van de accijnzen was de glasprijs zover gedaald dat dit materiaal rendabel kon worden toegepast)⁶⁵¹, en ook van een nieuwe utilitaire smaakzin die de Britse ingenieurskunst typeerde.⁶⁵² Als metafoor werd Crystal Palace in het perspectief van het internationale organisatiewerk in termen van verzoening en stichting beschreven als 'Temple' en de tentoonstelling als 'practical peace gathering'; als instructief fenomeen als 'Museum' of 'Treasury' en de expositie als 'collection', 'statistic', 'survey' of 'great industrial congress'; als populair vermaak als 'glasslantern' of 'Fairy Palace' en de expositie als een 'Fairyland' met zelfs utopische kwaliteiten: de aankondiging van een beloofd land.⁶⁵³

Veel kritischer was de pers over de internationale wedstrijd. Tamelijk algemeen veroordeelde men het jurywerk als onprofessioneel en politiek partijdig. De voor Engeland zo ongunstige prijsverdeling getuigde bijgevolg niet van professionele inferioriteit van de Britse industrie ten opzichte van haar buitenlandse concurrenten, maar van incompetentie, diplomatieke zwakte en angsthazerij van de Britse juryleden. Britse juryleden waren te weinig op professionele competentie geselecteerd en te veel op maatschappelijke status (adellijke en upper-middle-class-dilettanten die als VIP ook nog eens tot voorzitter van de klassejury's gekozen waren, zodat ook in de groepsjury's en de 'Council' de Engelse eer onvoldoende verdedigd was), en vormden bij de dis-

cussies over de prijsverdeling natuurlijk geen partij voor de buitenlandse specialisten. Dat veel wel competente Britse juryleden anders dan de buitenlandse juryleden herhaaldelijk werden weggeroepen voor zakelijke problemen in hun ondernemingen en bijgevolg niet aanwezig waren bij de jurering had het allemaal nog erger gemaakt. Woedend waren critici en misdeelde exposanten echter niet alleen over de vermeende incompetentie van de Britse juryleden en het politiek gemaltraiteer, maar ook over de zo late bekendmaking van de prijsverdeling pas na afloop van de expositie. Dit beroofde de exposanten van de mogelijkheid van een publiek verweer tegen de beslissing van de jury, en reduceerde bovendien de instructieve waarde en publiciteitswaarde van de bekroning. Immers, miskende exposanten konden niet langer aan de hand van hun exponaten de bezoekers het ongelijk van de jury bewijzen, en prijswinnaars konden met hun bekroning geen extra publiksaandacht trekken. De storm van kritiek op de prijsverdeling, gevoegd bij het in de ogen van velen onduidelijke onderscheid tussen de 'prize-' en de 'council medal', maakten dat ten slotte menigeen twijfelde aan de instructieve waarde van jurering en prijsverdeling überhaupt.⁶⁵⁴

Afgaand op de kritieken waren de initiatiefnemers desalniettemin geslaagd in hun belangrijkste ideologische doelstellingen. Algemeen was men van oordeel dat de expositie op een nooit eerder vertoonde schaal mensen met elkaar en met voorheen onbekende producten, vaardigheden, en inzichten in contact had gebracht.⁶⁵⁵ Een globalisering en modernisering van de menselijke belevingswereld, die ondernemers en arbeiders verder geschoold had en zonder twijfel tot een verdere vooruitgang van de industrialisatie zou leiden, maar ook educatieve en beschavende effecten op klassen en volkeren zou hebben waardoor deze elkaar in de toekomst beter zouden begrijpen, respecteren en harmonischer samenwerken en -leven.⁶⁵⁶ Alle kosmopolitisme ten spijt bewees de expositie vooral de Britse industriële suprematie, de ondernemingszin die het Britse ras zo superieur aan alle andere volkeren maakte, en de harmonieuze sociale verhoudingen die Engeland tot de beste en stabielste samenleving maakten.⁶⁵⁷

Vreemd genoeg zagen zelfs professionele critici in de expositie geen aanleiding om de traditionele clichés over de mondiale economische krachtsverhoudingen los te laten. Unaniem achtten men er de superioriteit van de Britse machinebouw bewezen, terwijl men omgekeerd al even eensgezind er de Engelse smaakzin inferieur vond.⁶⁵⁸ Sommigen verklaarden dit gemis aan smaak bij de Britse industrieproducten etnografisch: het Britse volk bezat nu eenmaal weinig smaakgevoel, maar de Fransen beschikten daarentegen natuurlijk over een teveel aan smaak. Soortgelijke bespiegelingen leidden soms tot een positieve waardering voor primitieve culturen: natuurliefhebbers verkeerden nog in hun oorspronkelijke staat en bezaten daardoor paradoxaal genoeg een superieur kleur- en smaakgevoel waarvan hun beschaafde kolonistoren nog veel konden leren.⁶⁵⁹ Een enkeling betreurde het dan ook dat de expositie niet meer systematisch aandacht besteed had aan de etnografische en sociale verschillen tussen de volkeren in plaats van te volstaan met specimina die alleen de commerciële en industriële differenties blootlegden. De expositie had ook de 'andersoortige' kwaliteiten van de pre-industriële tradities moeten tonen.⁶⁶⁰

Ook miste men de goedkope specimina die de arbeidersklasse concrete bewijzen konden leveren van de verbetering van de levensstandaard die verdere globalisering en industrialisatie van de samenleving ook voor hen in petto hadden.⁶⁶¹ Arbeiders moesten zich nu toch voornamelijk vereerd voelen door de rituele en retorische bewieroking van hun arbeid in toespraken en door werkbezoeken van het koninklijk huis en andere VIP's. Des te verbazingwekkender vond men de massale belangstelling onder de Britse lower middle class en arbeiders voor de expositie. Breed uitgemeten werd niet alleen het beschaafde gedrag van het pettenvolk, hun respectvol verkeren tussen leden van de hogere klassen, maar ook hun serieuze bestudering van het tentoongestelde.⁶⁶² Men verwonderde zich over de enorme tegenstelling tussen de dure zaterdag - wanneer enkele rijken zich beperkten tot het flaneren door de naaf, beschaafd causerend met vrienden en

bekenden, onderwijl tamelijk verveeld zelfs de trofeeën geen blik waardig gunnend, als betrof het een sociaal gebeuren à la een bezoek aan opera of 'saloon' - en de goedkope 'shillingdays' - wanneer de lagere klassen het hele gebouw vulden met een dichte massa nieuwsgierigen die zich juist aan al het tentoongestelde vergaapten. Zelfs als men toegaf dat de massa zich op deze dagen - duwend, trekkend en stompend - niet altijd even beschaafd gedroeg, werd dit vergoelijkt als een uiting van de Engelse ondernemingslust.⁶⁶³ Dat de entree tot de expositie niet nog goedkoper of zelfs gratis was werd breed betreurd. Met meer bezoekers zou het succes van de arbeiders- of volksovoeding nog groter zijn geweest.⁶⁶⁴ Anderen maanden de organistoren in het vervolg aparte openingstijden in te stellen voor diegenen die de specimina serieus wensten te bestuderen, iets wat te midden van een bezoekersmassa ten ene male onmogelijk lukken kon.⁶⁶⁵ Dat zulke massa's door professionele motieven gedreven konden worden in plaats van door nieuwsgierigheid en sensatiezucht, kon niemand echt geloven.⁶⁶⁶

Laatste punten van kritiek betroffen de financieringswijze van de expositie en het respect voor de belangen van de exposanten. Men verweet de Commissie onnodig autoritair gedrag en vooral onredelijk winstbejag ten koste van de concessiehouders die voor hun monopolies aanzienlijke sommen moesten betalen; ten koste van het publiek dat men geen gratis toegang wilde verlenen (zelfs toen duidelijk werd dat er enorme winst gemaakt zou worden). En bovenal ten nadele van de exposanten, die in plaats van de beloofde gratis tentoonstellingsruimte en vrije entree tot de expositie te krijgen tot hoge onkosten werden gedwongen; ethisch en didactisch ongewenst maar ook kortzichtig. Immers, hoge onkosten, oneerlijke jurering en de beperkte toegang voor het Britse publiek zouden Britse ondernemers er best eens van kunnen weerhouden om bij een volgende expositie opnieuw mee te doen.⁶⁶⁷

3.5.2 De Great Exhibition als innovatie van het tentoonstellingsconcept

Al deze kritiek verbleekt historisch gezien natuurlijk bij het weergalozes succes van deze eerste wereldtentoonstelling. Maar fraaier nog dan bezoekersaantallen en financiële winst was de prestatie van de Britse initiatiefnemers om uit het niets een wereldwijd organisatienetwerk op te bouwen: het Angelsaksisch organisatie-model bleek zeker zo goed te functioneren als het tot dan toe op nationale schaal gevolgde Franse. In het bijzonder het idee om via een Koninklijke Commissie de nationale machtselite en de belangenverenigingen aan het project te committeren, bleek uitstekend te werken. De openlijke bemoeienis van de Britse regering kon hierdoor zo beperkt blijven dat men noch in Engeland noch in het deelnemende buitenland het project kon opvatten als een of ander partijpolitiek beleid; het bleef integendeel gelden als een zaak van zowel algemeen nationaal als kosmopolitisch belang. Daarentegen moet Cole's claim als zou de tentoonstelling het resultaat zijn van spontaan decentraal gemeentelijk burgerinitiatief naar het rijk der ideologische fabels verwezen worden. In de praktijk bouwden de initiatiefnemers een organisatie op die weinig minder centralistisch en hiërarchisch functioneerde dan het Franse etatistische model. In plaats van een groep topambtenaren rondom de minister van Industrie en Handel stelde de Koninklijke Commissie het beleid centraal vast; de uitvoering ervan door een 'Uitvoerend comité' was niet minder 'top-down' dan door beambten van het ministerie zou zijn gebeurd. De 'local committees of assistance' net als de 'jurys départementaux' hadden dit beleid slechts uit te voeren. Dat deze toch tijdens de opbouw van de expositie meer invloed hadden op de plannen dan ooit de Franse 'jurys départementaux', lag eerder aan het ad hoc karakter van de organisatie en haar gebrek aan (ministeriële) machtsmiddelen. In het licht van de oorspronkelijke plannen zou men de gerealiseerde expositie dan ook moeten kenschetsen als een regelrechte mislukking. Alleen dankzij Cole's adequate stuurmanskunst en met veel geluk slaagden de initiatiefnemers er telkens weer in om à l' instant gerezen problemen die het doorgaan van het project bedreigden te pareren met ad hoc oplossingen. Soms bleken die (zoals Paxtons bouwsysteem) zelfs beter dan de oorspronkelijk geplande voorstellen!

In grote lijnen hadden de initiatiefnemers het technisch-commerciële programma van de nationale industrietoonstellingen domweg herhaald, met nauwelijks aandacht voor de sociale of culturele dimensie van de industrialisatie en de globalisering van economie en samenleving. Toch resulteerde de internationale opzet van het project niet alleen in een schaalvergroting van het aantal exposanten, bezoekers en specimina, maar gaf zij de traditionele doelstellingen van de industrietoonstellingen ook een geheel nieuwe dimensie. Voor professionals was ze nog steeds vooral een technisch en commercieel 'survey,' die hen schoolde in de geografische spreiding en actuele vermogens en gebreken van de industrie, het uitwisselen, eigen maken en verder ontwikkelen van nieuwe kennis, vindingen, die producten en vaardigheden bevorderde, en hen in staat stelde nieuwe contacten te leggen, of nieuwe markten voor hun goederen te ontsluiten. Toch was de instructieve waarde van een mondiale verzameling van innovaties uiteraard groter dan die van een nationale, terwijl het stimuleren van de internationale handel in industrieproducten op den duur zou leiden tot het slechten van nationale tariefmuren, en de propagering van de principes van de 'vrijhandel'. Niet minder belangrijk was het sociaal-politiek 'stichtende' effect op de Britse samenleving als geheel (men sprak naar analogie van praktisch onderwijs van 'practical religion').⁶⁶⁸ Voor leken was de expositie een zinsbegoochelende uitstalling van fabelachtige rijkdom, een parade van menselijk kunnen en vernuft, en een utopische belofte van meer vooruitgang in de nabije toekomst. Net als in Frankrijk zal dit ertoe hebben bijgedragen dat de modernisering en afbraak van de traditionele sociaal-culturele orde als gevolg van de verdergaande industrialisatie en globalisering gemakkelijker geaccepteerd werden, en tot het ontstaan van een nieuwe sociale stratificatie en klassebewustzijn onder ondernemersklasse en industrieproletariaat. Nieuw was dat het publiek voor het eerst de ogen geopend werden voor een enorme wereld buiten Engeland, een wereld waarvan men in de toekomst in toenemende mate afhankelijk zou zijn voor de nationale welvaart en welzijn. Tegenover deze vergroting van een meer mondiaal bewustzijn diende de expositie tegelijkertijd ook de nationale trots te voeden en het ontstaan van een collectieve Britse nationale identiteit te stimuleren. Zo bracht de eerste wereldexpositie ogenschijnlijk tegengestelde trends op gang: één gericht op kosmopolitisme en internationale samenwerking, en één op nationalisme en natievorming.

Aanvankelijk leken de initiatiefnemers op popularisering van de didaxis van de tentoonstelling af te stevenen. Door de ruimtelijke en cognitieve ordening van de specimina niet langer op een of ander wetenschappelijk principe maar op de praktijk van het productieproces te baseren, kon men immers het inzicht in het praktische nut van de innovaties aanmerkelijk vergemakkelijken. Gebaseerd op een combinatie van routing en ordening, zouden als in een mondiale les bezoekers langs de specimina worden gevoerd als betrof het één groot productieproces dat de werking van de industriële kosmos zelfs aan leken zou kunnen verklaren. De initiatiefnemers hechtten dan ook grote waarde aan labels, tekeningen, demonstraties en explicaties als presentatiemethoden, die ook voor leken de kennis en kwaliteiten van de exponaten toegankelijk zouden maken. Deze popularisering slaagde slechts gedeeltelijk en onvolkomen. Het idee om de ruimtelijke didaxis te baseren op een combinatie van een narratieve ordening en routing wist men eigenlijk alleen in de naven zo te realiseren dat de bezoekers erdoor geholpen werden. Bovendien benadrukte deze didaxis, niet gebaseerd op een analogie met het productieproces maar met de cartografie, niet langer het praktische nut van de innovaties maar ten hoogste hun etnografische karakteristieken. Iets wat onverwacht ondersteund kon worden door de bij toeval ontstane 'courts', waardoor hier door een toevallige samenloop van omstandigheden alsnog een belangrijke nieuwe ruimtelijke didaxis ontstond. Zonder haar had de tentoonstelling weer de ouderwetse aanblik van een eindeloze ongearticuleerde informatiezee geboden à la de Franse industrie-exposities. Met de museale hoven en galerijen creëerde men ruimtelijke eenheden, waarmee men een onderling verwante hoeveelheid gegevens kon afbakenen. Dat neemt niet weg dat de wanorde van het geheel bezoekers, in strijd met de didactische intenties van de organisatoren, sterk belem-

merde bij hun vergelijkende studie van de specimina. Overzicht krijgen van de belangrijkste innovaties per bedrijfstak was eigenlijk onmogelijk. Een representatief overzicht van de nationale nijverheid verkrijgen werd in veel gevallen gefrustreerd door de versnippering van de nationale inzendingen over het gebouw. De popularisering van de presentatiewijzen met 'live' demonstraties, toelichtende modellen, tekeningen, en mondelinge explicaties, vergemakkelijkte evenwel het doorgronden van de kwaliteiten van de individuele specimina aanzienlijk.

Het is echter de vraag of zelfs de oorspronkelijk geplande heldere ruimtelijke didaxis had kunnen verhinderen, dat de bezoekers vol verwondering gingen rondlopen te midden van deze enorme, niet te overziene hoeveelheid voor hen onbegrijpelijke en exotische producten. Wat dat betreft keerde het succes van de populariseringsstrategie - de komst van miljoenen nauwelijks geschoolde arbeiders, boeren, en kleinburgers - zich tegen zichzelf: hoe algemener het publiek, hoe meer zaken onbekend waren, des te meer kennis gepresenteerd zou moeten worden, en wel zo dat zij bij hun dagelijkse belevingswereld aansloot, in plaats van bij die van de professionals.

3.5.3 Invloed Great Exhibition op de volgende wereldexposities

Ondanks de verwachting van sommige critici dat de 'Great Exhibition' de fabrikanten ervan zou weerhouden om ooit nog aan zo iets deel te nemen, vormde ze het begin van een nu al bijna anderhalve eeuw durende reeks exposities, waaraan miljoenen fabrikanten van over de hele wereld deelnamen. Dankzij haar succes groeide '1851' uit tot het archetype van een wereldexpositie, een keerpunt in de wereldgeschiedenis - met name in de industrialisatie en globalisering van de moderne wereld - met mythische bijklanken. In werkelijkheid zouden alleen de eerstvolgende exposities nog op haar lijken; daarna veranderde de wereldexposities zo wezenlijk van karakter, dat een bezoeker van het Crystal Palace de overeenkomst met de hedendaagse Expo's volledig zou ontgaan.

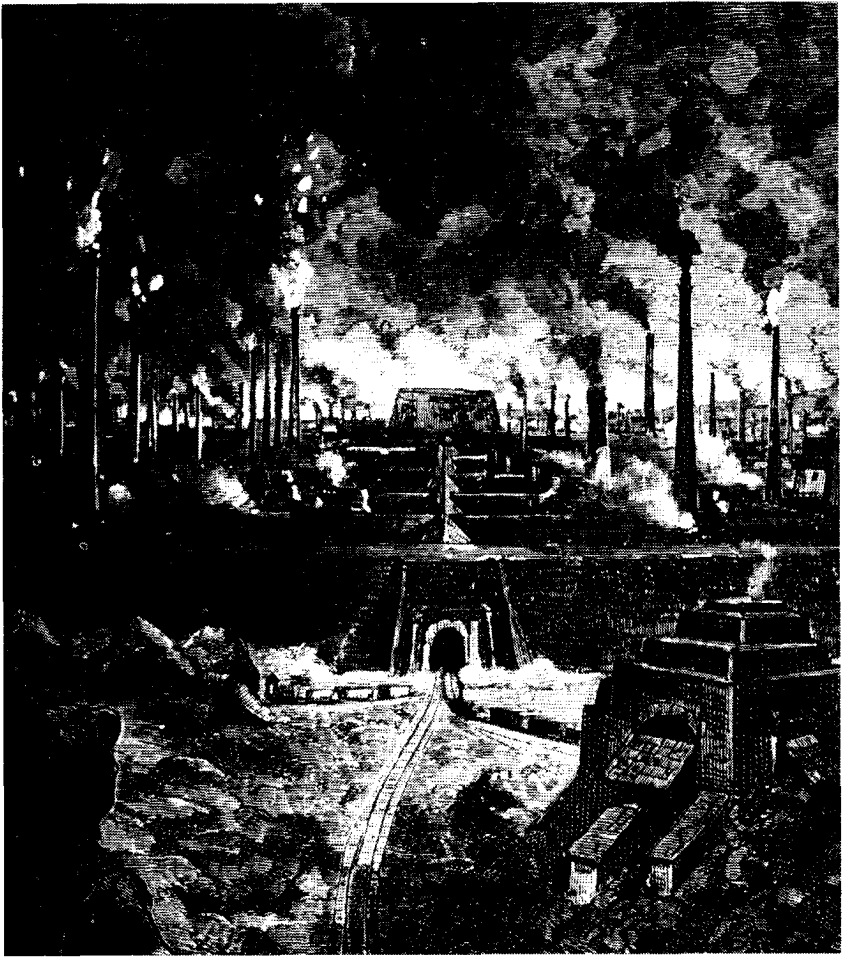
Het drievoudige organisatiemodel van een centrale commissie (met daarin de nationale machtselite en belanghebbenden), een plannend en coördinerend comité en een mondiaal netwerk van uitvoerende plaatselijke comités vormen wellicht de belangrijkste erfenis van 1851. Hoewel steeds aangepast aan de opvattingen en tradities over openbaar bestuur ter plaatse, worden de exposities tot op de dag van vandaag door een vergelijkbare organisatie gerealiseerd.

De eerstvolgende industrietoonstellingen in New York (1853), Dublin (1853) en München (1854) waren meer of minder geslaagde kopieën van de succesvolle 'Great Exhibition'.⁶⁶⁹ De internationale deelname eraan was echter gering, zodat men ze dan ook eerder beschouwen kan als nationale industrietoonstellingen.⁶⁷⁰ De eerste volwaardige internationale industrie-expositie werd in 1855 door Frankrijk georganiseerd. De Fransen grepen hun eerste echte mondiale expositie aan om het concept verder te populariseren en te verbreden door aan het programma van alle nijverheidstakken van alle landen een sociale en culturele dimensie toe te voegen. De 'Exposition Universelle' die in 1855 in Parijs gehouden werd, lijfde de jaarlijkse salons van 'schoone kunsten' in, en voerde het idee uit van Thomas Twining voor een speciale sectie voorbeeldige industrieproducten voor het arbeidersproletariaat.⁶⁷¹ De proto-socioloog Frédéric LePlay zou deze sociale en culturele koerswijziging van de exposities zo systematiseren, dat de tweede door hem georganiseerde Franse 'Exposition Universelle et Internationale' in 1867 de specimina zowel in technologisch als etnografisch perspectief presenteerde.⁶⁷²

In deze Franse wereldtentoonstellingstraditie na 1851 ontwikkelde en populariseerde men de didaxis van de tentoonstelling. De eerste incidentele lezingen van 1851 groeiden uit tot een lezingenprogramma dat het tentoongestelde aan leken en deskundigen uitlegde om daarna aan te wasen tot een separaat programma van congressen voor wetenschappers en ondernemers. Evenzo konden de toevallige recepties en informele internationale contacten van hoge ambtenaren uitgroeien tot een klein aantal officiële diplomatieke conferenties. Maakten zulke lezingen de kennis die in de exposities belichaamd was toegankelijker voor een breder publiek, dat gold nog sterker

voor LePlay's etnografische oriëntatie op de tentoonstelling zelf. Hij creëerde een bijna volmaakte ruimtelijke didaxis door de (in 1851 per ongeluk ontstane) lichthoven te combineren met de toen niet uitgevoerde ideeën over het 'geheugentheater' en de 'dubbele classificatie'. De specimina werden in 1867 wél klassegewijs ruimtelijke geordend op een eenvoudige geometrische figuur, naar occupatie (techniek) en etnografie (geografie). De vormgeving van de lichthoven stemde men zo af op de aard van de occupatie en de culturele herkomst dat er een habitat-presentatie ontstond, waarin de technische kwaliteiten en de etnografische karakteristieken van de specimina optimaal tot hun recht konden komen.

Zou de Great Exhibition tot zo'n enorm publiekssucces zijn uitgegroeid zonder Paxtons Crystal Palace? In ieder geval is het Crystal Palace in de loop van de tijd nog beroemder geworden dan die expositie zelf. Van meet af aan bejubelden romantisch-rationalistische architecten en ingenieurs het paleis als de oorsprong van een nieuwe industriële architectuur die de karakteristieken van de moderne tijd adequaat representeerde.⁶⁷³ Vanuit de gevestigde architectuurwereld werd ze daarentegen afgedaan als utilitair on-architectonisch object, iets dat onmogelijk een nieuwe architectuur kon voortbrengen.⁶⁷⁴ In het bijzonder werd het paleis door de kopstukken van de Britse 'neo-gothic movement' - voorstanders van de terugkeer naar pre-industriële arbeidswijzen - verketterd als 'glass monster' of 'crystal humbug' (Pugin)⁶⁷⁵, of geridiculiseerd als niet meer dan een uitvergroete kas (Ruskin) in plaats van een nieuwe architectonische stijl.⁶⁷⁶ De ingenieurs wonnen uiteindelijk dit pleidooi toen de chroniqueur van de moderne beweging, Siegfried Giedion, Crystal Palace tot één van de belangrijkste bronnen van de moderne architectuur uitriep.⁶⁷⁷ Zo raakte vergeten dat deze constructie van ijzer en glas niet slechts het resultaat was van utilitaire ingenieursopvattingen maar minstens evenzeer van romantische architectuuropvattingen, waarin de keuze voor ijzergebruik evengoed door symbolische als praktische en rationele overwegingen was ingegeven. Behalve een rationeel modulair bouwsysteem met het bijbehorende efemere esthetische effect - de zeepbel - was het paleis evengoed een symbolisch didactische architectuur die op de keper beschouwd allesbehalve transparant of efemier was. Het Crystal Palace was eerder een kruising van een reuzenkas, waar bij de bouw dankbaar gebruik werd gemaakt van bouwsystemen en -methoden uit de ingenieurspraktijk van de spoorweg- en kassenbouw, maar waarvan de verdere aanpassing, decoratie en inrichting geheel gebaseerd waren op didactische architectuur-precendenten: van geheugentheater (de cognitieve en ideologische ordening van de specimina), de religieuze architectuur (de retorische kracht van de openbaring) en het (etnografische) museum (de overtuigingskracht van de habitatpresentatie). Ook indertijd fungeerde het paleis eigenlijk slechts korte tijd als prototype voor een nieuwe industriële architectuur, zoals voor utilitaire opgaven als stationoverkappingen, passages, arbeiderspaleizen en vooral expositiepaleizen. Tien jaar lang - Humboldt sprak dan ook van het 'Zeitalter der Glaspalasten' ⁶⁷⁸ - dacht men in de kleinere industrie-exposities het succes van de 'Great Exhibition' te kunnen evenaren door het Crystal Palace na te bouwen.⁶⁷⁹ De grotere exposities waren toen echter al, overtuigd als men raakte van de ongeschiktheid van een bouwsysteem voor kassen, overgestapt op een museale typologie, opgetrokken uit een ijzeren draagconstructie in een stenen enveloppe zoals het Bouwcomité aanvankelijk voorzien had.⁶⁸⁰ De invloed van Crystal Palace op de andere bouwopgaven is vrijwel altijd terug te voeren op de betrokkenheid van de mannen die haar gebouwd hadden.⁶⁸¹ Na hun heengaan figureerde het Crystal Palace vanwege zijn symboolwaarde alleen nog maar in utopisch getinte stadsplannen en samenlevingsmodellen; van Moseley's Crystal Way - een glazen passage annex ondergrondse verkeersdoorbraak door het Londense centrum - tot Ebenezer Howards ideaalschema van een tuinstad - waar in het midden een Crystal Palace is opgenomen als winkelgalerij annex expositieruimte en wintertuin.⁶⁸²



'At its center stood a vast square on league in circumference from which there radiated, in every direction, fifty boulevards of equal beauty, like the corridors of Mazas around its chapel. Each of these boulevards was fifty meters wide, and was lined with buildings fifty feet high, with twenty windows on each facade. (...) Standing in this square, one could spin around and take in all of Paris and its gates at a single glance. Its center was occupied by a monumental, circular barrack, topped by a beacon - an immense and vigilant eye - from which a strong flash of electric light reached over the city each night. (...) Out-of-town visitors no longer needed guidebooks to find their way around the city; all they needed to do was walk straight down the boulevard upon leaving their hotel; in the evening, they would find themselves back where they started, having thoroughly inspected everything in the first circle. (...) The next day, they would begin again with the next circle. (...) We had attained the long-sought goal: to remake Paris into (...) a city of exposition. (...) The fifty boulevards that radiated from the center to the circumference bore the names of the fifty largest cities in France; their fifty gates corresponded to the departments of which these towns were the capitals; (...) hence just as the geography and history helped the visitor find his way around Paris, so a walk in the city provided a lesson in history and geography. (...) Paris was a large, synchronical and chronological mnemotechnical table' (Fournel, p. 234 ev. geciteerd uit Hamon, 1992, p. 80-1).

62. 'Stahlstad' uit Jules Verne's avonturenroman *De Honderd Miljoen van de Begum*; een anti-utopische ideaalstad die Verne ontleende aan LePlay's Colosseum annex ideaalstad. 'Stahlstad' en 'Colosseum' dienden als metaforen voor de Frans-Pruisische rivaliteit op het Europese continent. In 1867 treffend verbeeld door de suprematie van Krupp's superkanonnen, in 1870 resulterend in Frankrijks smadelijke nederlaag máár in Verne's roman afgeschilderd als een treffen tussen Duitse agressie, egoïsme en despotisme én Franse rede, vredelievendheid en medemenselijkheid; deze laatste zouden uiteindelijk toch overwinnen.

4. De 'Exposition universelle et internationale' in Parijs (1863-1867-1872)

Een nieuw soort industrie-expositie: arbeid en haar producten, geplaatst in hun natuurlijke en sociale milieu, en getoond als cultuuruitingen

4.1 Een expositie van reformistische staatsraden en politici

Op het eerste gezicht leek de tweede Franse wereldtentoonstelling van 1867 min of meer een herhaling van de Britse en eigen industrie-exposities, nu op een grotere schaal en in een populairdere vorm. Niets is echter minder waar. Door industriële arbeid, processen en haar producten nadrukkelijk en systematisch in een sociaal-etnografisch perspectief te plaatsen betekende zij een beslissende vernieuwing van het tentoonstellingsconcept; ze luidde het einde in van de traditionele industrietentoonstellingen en vormde de overgang naar de moderne cultuurexposities.

De tussenliggende grote wereldtentoonstellingen (Parijs 1855 en Londen 1862) waren voor alles uitingen geweest van Brits-Franse rivaliteit op het gebied van industriële vernieuwing en van de groei van de internationale handel, waarbij men tamelijk slaafs het succesvolle tentoonstellingsconcept van 1851 gekopieerd had, aangevuld met enkele geïsoleerde en provisorische vernieuwingen. Het belangrijkste doel van deze exposities bleef het aansporen van professionals tot betere prestaties, terwijl de verzoening van het grote lekenpubliek met de sociale gevolgen van deze modernisering en globalisering van industrie en handel op het tweede plan zweefde. Deze verhoudingen nu trachtten de organisatoren van de wereldexpositie van 1867 te doorbreken. Door het ontstaan van een steeds groter verpauperd arbeidersproletariaat in de grote industriesteden en van verarmde landarbeiders in veel van de landbouwgebieden, de toenemende tegenstellingen tussen deze arbeidersklasse en de burgerlijke, de groeiende onvrede die dit veroorzaakte en de angstige herinneringen aan de revoluties die Frankrijk deze eeuw reeds geteisterd hadden, voelden zij zich sociaal en politiek genoodzaakt de expositie nu meer te richten op de verzoening van het grote publiek met hun snel veranderende samenleving.¹ Overtuigd als zij waren dat een succesvolle adaptatie van vernieuwingen alleen mogelijk was in een evolutionair proces, waarbij deze langzamerhand werden ingebed in traditionele zeden, gewoonten en sociale verhoudingen en aangepast werden aan de lokale omstandigheden, transformeerden zij de expositie in een systematische aanschouwelijke uiteenzetting van de menselijke samenlevingen en culturen. Een tableau waarin iedere cultuur als een organisch samenhangende cultuur werd ontleed en waarin plaatselijke omstandigheden, sociale verhoudingen en occupatie als de belangrijkste determinanten golden. Op deze manier zou het tentoonstellingspubliek bewust gemaakt moeten worden van de eigenaardigheid van de verschillende culturen en van de mogelijkheid en wenselijkheid om haar te vernieuwen zonder dat daarbij de sociale verhoudingen verstoord zouden raken. Een van de meest in het oog lopende gevolgen van deze verdergaande oriëntatie op het grote lekenpubliek en de bijbehorend sociaal-culturele uitdieping van het tentoonstellingsprogramma was, dat de in 1851 ingezette popularisering van de tentoonstellingsdidactiek een nieuwe vlucht nam. Toen had men zich voor het eerst van spectaculaire live-demonstraties bediend om de interesse van het publiek te wekken voor innovaties op het gebied van de industriële productie en zo de leken op een direct begrijpelijke manier aanschouwelijk de complexe aard ervan te kunnen uitleggen. Wilde men echter de interactie van lokale omstandigheden, traditionele zeden en gewoonten en

arbeidsvormen visualiseren dan diende men eigenlijk deze gehele sociotoop te reconstrueren. Daarom besloot men nu de gehele expositie in één adembenemend universum van tableaux vivants te transformeren, ieder van hen tegen het decor van de bijbehorende habitat-presentatie. Een neveneffect van deze popularisering van de tentoonstelling zelf was dat nu voor het eerst ook een bescheiden programma van lezingen, conferenties en congressen, speciaal afgestemd op het onderricht van vaklui, ontstond.

Ook organisatorisch lijkt 1867 de non-etatische tendens van een expositie, georganiseerd door het privé-initiatief, uit 1851 voort te zetten. Niets is minder waar. Achter de façade van een Britse aandoende koninklijke commissie ten behoeve van een private tentoonstellingsorganisatie gaat naar goed Frans gebruik een puur etatistische organisatie schuil; daarin combineerde men oude praktijken uit de eigen nationale industrietentoonstellingstraditie - zoals de departementsgewijze selectie van exposanten - met eigentijdse gebruiken uit de keizerlijke bestuurscultuur.

4.1.1 De administratie van de expositie in schijn op Britse maar in feite op keizerlijke leest geschoeid

Net als haar Britse voorgangers kon de Franse regering de organisatie van een internationale industrietentoonstelling niet langer, zoals zij in het verleden gewend was geweest, zelf ter hand nemen. Ook voor haar gold dat de organisatie van een dergelijk internationaal evenement door de minister van binnenlandse zaken of die van landbouw, handel en openbare werken om diplomatieke redenen ondenkbaar was. Daarom was ook deze expositie officieel het product van de spontane volkswil, in casu de Franse ondernemers, en zou zij om de schijn van staatsbemoeyenis te vermijden door dit privé-initiatief zelf georganiseerd worden, onder het welwillende beschermheerschap van de Keizer.² Hiertoe stelde de Franse regering naar het voorbeeld van de Britse 'Royal commission' op 1 februari 1865 een onafhankelijke Keizerlijke Commissie in en delegeerde aan haar de verantwoordelijkheid voor de organisatie.³

Was de Britse koninklijke commissie van 1851 echter al een vrij doorzichtige poging om de staatsbemoeyenis in een privéonderneming te verhullen, in het van oudsher etatistische Frankrijk was ze niet meer dan een doorzichtige juridische formaliteit om te verbergen dat het nu voor alles een staatsonderneming betrof. Dit blijkt onomstotelijk uit ogenschijnlijk meer secundaire zaken zoals personeelsbeleid, financiering en de juridische status van de commissie, maar minstens evenzo uit de opbouw van de organisatie, haar personele invulling, en de machts- en taakverdeling hierbinnen. Om te begrijpen hoe deze Keizerlijke Commissie functioneerde en wie de hoofdverantwoordelijken waren voor de totstandkoming van haar beleid en plannen is een vergelijking met het keizerlijke staatsbestel verhelderend.⁴

Anders dan in 1851 hadden ditmaal niet slechts enkele regeringsleden op persoonlijke titel zitting in een comité dat verder overwegend bestond uit vertegenwoordigers van private partijen, maar was de organisatie als een schaduwoverheid opgezet waarin topfunctionarissen van de staat uit hoofde van hun functie en conform de officiële hiërarchie de hoogste posities bekleedden.

De opbouw van de commissie volgde de piramidale structuur van de toenmalige staatsinrichting: keizer, vakministers, staatsraden en volksvertegenwoordiging. Aan het hoofd van de Keizerlijke Commissie stond als politiek eerstverantwoordelijke een substituutvorst - prins Jérôme Napoleon, volle neef van de Keizer en gedurende jaren toegewijde geestverwant. Deze werd voor de verwezelijking van zijn beleid bijgestaan door drie vice-voorzitters - een taak die net als in de keizerlijke regering rustte op de meest betrokken ministers onder leiding van de minister van staat Eugène Rouher.⁵ De concretisering van zijn politieke ideeën in beleidsplannen liet de prins naar het voorbeeld van de Keizer over aan deskundige specialisten uit de staatsraad - i.c. de staatsraden F.P.G. LePlay en M. Chevalier. Tenslotte, voor de gewone leden van de

Keizerlijke Commissie was er net als voor de volksvertegenwoordiging in het keizerlijke staatsbestel eerder een committerende dan corrigerende rol wegegelegd; zij vormden een forum dat niet zozeer diende om alle mogelijke belanghebbende partijen invloed te laten uitoefenen op de keizerlijke politiek als wel om maatschappelijke en professionele groepen aan dit beleid te committeren en aan te zetten tot loyale uitvoering hiervan. Anders dan in 1851 vertegenwoordigden zij nu minder partijen met een belang bij de expositie dan groepen wier medewerking vereist was voor een succesvol resultaat. Er hadden vrijwel geen industriëlen of landbouwers in zitting maar des te meer vertegenwoordigers van de spoorwegen, de ambtenarij, de lokale en nationale politiek, de kamers van koophandel en de wetenschappelijke instituten.⁶ Net als in het parlement werden wetsvoorstellen en beleidsstukken eerst bestudeerd door een studiec commissie uit haar midden, die onder leiding van de desbetreffende staatsraden dan het besluit van het voltallige parlement voorkookte. Zo waren er speciale comités voor het reglement, voor de keuze van de locatie en de bouw van het paleis, voor de financiering van het project, enzovoorts, die allemaal een oordeel ingefluisterd kregen van staatsraad LePlay.⁷

Om ook bij de uitvoering iedere openlijke betrokkenheid van de overheid te vermijden werd de Keizerlijke Commissie voorzien van een heel stelsel ambtelijke diensten die het door haar opgestelde beleid moesten verwezelijken.⁸ De opzet van de organisatie en de personele invulling verraden evenwel onmiddellijk de directe betrokkenheid van de staat. Ook dit deel van de organisatie was sterk naar de overheid gemodelleerd. In vergelijking met 1851 hield men in Parijs veel meer in eigen hand; voor zover er aan derden gedelegeerd werd betrof dit vaak andere overheden - zoals de prefecten die belast werden met de organisatie van de departementale comités - in plaats van private partijen. De uitvoerende organisatie was veel omvangrijker dan in Londen 1851. Naar het voorbeeld van de nationale overheid was zij ingedeeld in speciale diensten verantwoordelijk voor de coördinatie en uitvoering van een afgeperkt beleidsonderdeel, met aan het hoofd steeds één directeur, die tezamen het generaal commissariaat vormden, nu niet geleid door een gremium maar door één man: de algemeen commissaris. Deze laatste positie werd bekleed door F.P.G. LePlay, die hieraan een (in theorie) absolute macht over de uitvoering van de plannen ontleende. Deze machtspositie won nog aan gewicht, doordat hij als commissaris-generaal ook zitting had in de Keizerlijke Commissie en uit dien hoofde sub-comités kon instrueren.⁹

De wijze waarop LePlay het beleid van de commissie kon beïnvloeden vertoont grote gelijkenis met de manier waarop in het toenmalig staatsbestel wetgeving tot stand kwam. Naar het voorbeeld van de Romeinse Keizer Caesar ontleende Napoleon III zijn legitimiteit aan de volkswil door periodieke verkiezingen en volksraadplegingen te houden, waarin het hele volk een oordeel over zijn politiek kon vellen. In de tussentijd rechtvaardigde dit mandaat een eigenmachtig optreden van de Keizer; zijn eigen ministers en de volksvertegenwoordiging hadden daarop slechts beperkte invloed. Een mengeling van populisme en krachtig leiderschap dat Napoleon zelf tot 'césarisme démocratique' doopte.¹⁰ Binnen deze staatsinrichting lag het initiatief tot nieuw beleid en wetgeving dan ook niet bij de ministers of de leden van het parlement maar bij de Keizer zelf. Voor de uitwerking hiervan in wetsprojecten verliet hij zich echter, eventueel na tussenkomst van een van zijn ministers, op de staatsraad: een lichaam van loyale specialisten en technocraten op juridisch, sociaal-economisch en technisch gebied. Onder het Keizerrijk vormden de staatsraden een spilfunctie tussen Keizer, parlement en uitvoerders - de ministers en hun ambtelijke apparaat. Hun politieke functie bestond vooral uit het vertalen van de politieke ideeën van Napoleon III in wetsteksten (in werkelijkheid meestal de door de Keizer, de als 'absolute premier' regerende voorzitter van de ministerraad, geaccepteerde ideeën vanuit het respectievelijke 'vakministerie'), het verdedigen van deze wetten in de volksvertegenwoordiging en het beoordelen van de wenselijkheid om door parlementariërs ingediende amendementen over te nemen. Blevten deze zich

toch verzetten dan voerde de Keizer deze wetsvoorstellen per decreet door, de volksvertegenwoordiging passerend en deze ondubbelzinnig reducerend tot een plek voor jabloers. Zo trachtte een autoritaire heerser gesteund door een expertocratische elite de wettelijke kaders te bepalen waarbinnen ministers en volksvertegenwoordiging het land bestuurden. Dit leidde vaak tot een zekere rivaliteit tussen ministers en staatsraden: tussen de wereld van wetten en die van de politieke praktijk.¹¹

Op vrijwel dezelfde manier werd nu op initiatief van prins Jérôme Napoleon de staatsraad en sociaal-wetenschapper LePlay belast met het opstellen van de conceptplannen voor de expositie van 1867. Tussen de officiële aankondiging van de expositie in 1863 en de instelling van de Keizerlijke Commissie - het formele begin van de organisatie werkzaamheden - formuleerde in januari 1865 LePlay onder de politieke dekking van de prins een ideaalplan, dat hij later in zijn rapport over de expositie in grote lijnen zou opnemen als pleidooi voor de ideale permanente wereldtentoonstelling of het 'musée général'.¹² Eenmaal benoemd tot algemeen commissaris verzamelde hij in het werkpaleis van de prins - het Palais Royal - een groepje vertrouwelingen, waarmee hij het ideaalplan tot een concreet plan uitwerkte en aanpaste aan de gekozen locatie en aan de politieke wanen van de dag.¹³ Dit was min of meer dezelfde groep, die eerder met elkaar de eerste Franse wereldexpositie in 1855 van een organisatorisch fiasco gered en de Franse inzending naar 1862 verzorgd had.¹⁴ Belangrijker dan deze gedeelde ervaring met het organiseren van exposities was de gedeelde reformistische ideologische overtuiging.¹⁵ Velen waren medewerkers of vrienden van prins Napoleon en betrokken bij zijn Palais Royal-groep.¹⁶ Anderen, voor het merendeel lid van zijn 'Société Internationale des Études pratiques d'Économie sociale', bracht LePlay mee van de 'École des Mines'.¹⁷ Boezemvriend econoom Michel Chevalier had in dit stadium als raadgever van zowel de prins als van LePlay aanzienlijke invloed op de plannen.¹⁸ Met de politieke steun van prins Napoleon kon LePlay vervolgens als officiële staatsraad zijn plannen verdedigen tegenover de sub-comités van de Keizerlijke Commissie, belast met de bestudering van de respectievelijke planonderdelen, en zelfs het advies van de commissie dicteren.¹⁹

Zo kon LePlay in deze beginfase als een soort van staatsraad het beleid van de Keizerlijke Commissie dicteren dankzij een kongsie tussen experts en Keizer, en moeten LePlay en meer op de achtergrond Chevalier en het keizerlijk regime als de belangrijkste auteurs van de expositie gezien worden.²⁰ Aangezien dezelfde mensen in de volgende fase onder zijn leiding deze plannen als directeuren van de verschillende diensten zouden gaan uitvoeren, leek aan alle voorwaarden voldaan om de plannen ditmaal ook onverkort te realiseren.²¹ Dat LePlay toch grote obstakels zou tegenkomen was te wijten aan het spanningsveld tussen de wereld van de wetten en de politieke praktijk: tussen staatsraden en ministers.

4.1.2 De ideologische en politieke achtergronden van de expositie

De staatsraden en wetenschappers LePlay en Chevalier

De intellectuele vorming van Frédéric Pierre Guillaume LePlay (1806-1882) begon in 1825 met zijn toelating tot de voorbereidende 'École polytechnique'. Nadat hij deze met goed gevolg had doorlopen, specialiseerde hij zich tot mijnbouwkundig ingenieur aan de 'École des Mines'.²² Hier onderging hij via zijn vrienden Jean Reynaud en Michel Chevalier een tijdlang de invloed van het Saint-Simonisme en ontstond zijn interesse voor de bestudering van de samenleving, het begin van zijn sociale betrokkenheid bij de arbeidersklasse. Later zou LePlay, vermoedelijk uit een mengeling van schaamte en afschuw over de libertijnse ideeën van deze sekte omtrent communaal bezit en vrije sexualiteit, iedere invloed van het Saint-Simonisme ontkennen en beweerde hij zijn inspiratie aan het Fourierisme te ontleen.²³ In werkelijkheid was LePlay, net als verscheidene oude kameraden, met het klimmen der jaren conservatiever geworden en had hij het radicale kamp verruild voor dat van de meer gematigde 'industrialistes'. Toch bleef hij ook daarna

met tal van zijn oude geloofsgenoten, ook met de radicalere onder hen die in socialistisch vaarwater terecht waren gekomen, belangrijke projecten ondernemen terwijl het Saint-Simonisme ook in zijn eigen oeuvre en ideeën echode.²⁴ Fraai kwam dit tot uitdrukking in de wereldtentoonstellingsprojecten die hij onder het Second Empire in opdracht van Napoleon III organiseerde.

Zijn leven lang bleef LePlay zich inzetten voor de empirische studie van de gevolgen van toenemende industrialisatie en internationalisatie voor de in wezen nog traditionele samenleving. Meer in het bijzonder richtte hij zich hierbij op de vaak desastreuze sociale gevolgen voor de arbeidersklassen, want hij meende dat deze de reeks van revoluties veroorzaakten, die in het negentiende-eeuwse Frankrijk keer op keer de maatschappelijke harmonie tussen de klassen verstoorden.²⁵ Zijn empirische sociaal-wetenschappelijke methode ontwikkelde hij al tijdens de verplichte studiereizen die hij samen met Jean Reynaud in de jaren 1828 en 1829 maakte door Noord-Frankrijk en het Duitse Harzgebergte. In plaats van mijnbouwkundige technologieën bestudeerden zij de levensomstandigheden van de arbeiders.²⁶ De 'statistische' gegevens vergaard op studiereis en via observatie verfijnde hij later tot zijn beroemd geworden monografieën waarin hij 'sociale casussen' aan de hand van vaste parameters trachtte te beschrijven en te vergelijken, in de hoop hierin sociale wetmatigheden te kunnen ontdekken.²⁷ Zijn belangrijkste wetmatigheid fundeerde hij op een 'organisch' maatschappijbeeld waarin hij het gedachtegoed van de 'industrialistes' paarde met ideeën uit de natuurlijke historie. Net als de 'industrialistes' was hij ervan overtuigd dat het gedrag van mensen en groepen in essentie verklaard werd door de wijze waarop zij in hun levensbehoeften voorzagen: de arbeidsvorm. Regionale verschillen resulteerden uit uiteenlopende lokale omstandigheden. Hiertoe rekende hij niet alleen het geheel van geografische en klimatologische omstandigheden maar ook lokale geschiedenis en traditie. Habitat en arbeidsvorm correleerde LePlay tenslotte aan de, in zijn ogen, meest fundamentele sociale structuur: de bloedband of familie. Zo werkten in LePlay's conceptie 'Travail, Lieu et Famille' op elkaar in, en resulteerden zij tezamen in een specifieke cultuur. LePlay's nadruk op de 'locus' als een soort 'bio-sociotoop' die het levende organisme vormde, onderscheidde hem van de 'Industrialistes'. Mogelijk ontleende hij dit concept aan de toenemende aandacht in de biologie van zijn tijd voor de habitat als verklaringsgrond voor de regionale verschillen tussen planten en dieren.²⁸ LePlay zou de geschiedenis ingaan als grondlegger van de 'organische' sociologie of antropologische geografie. Zelf echter noemde hij zijn maatschappijwetenschap 'sociale economie' en hij was ervan overtuigd dat deze de traditionele economie zou vervangen.²⁹ Men kan haar in de traditie van de Saint-Simonisten, Auguste Comte, en de 'Industrialisten' zien als een poging tot een synthetische meta-wetenschap: de societas of samenleving werd als een essentieel economische verschijnsel verklaard door, tegen de achtergrond van lokale verschillen, alle mens- en maatschappijwetenschappen in te zetten.³⁰

In de geest van zijn voorgangers bedreef LePlay zijn empirische wetenschap niet alleen om de wereld te bestuderen maar ook om haar daarmee te verbeteren; LePlay achtte het zijn levens-taak de verstoorde 'harmonie sociale' in de samenleving te herstellen.³¹ Hij baseerde deze 'harmonie sociale' op een, alweer aan de 'Industrialistes' ontleende, historiserende maatschappij-analyse. De geschiedenis van gemeenschappen werd hierin gezien als een evolutie van materiële vooruitgang die te danken was aan een toename van kennis en vaardigheden die de mens in staat stelde met groeiend succes de potenties van zijn natuurlijke habitat te benutten. Deze evolutie werd echter steeds bedreigd door moreel verval en de sociale wanorde, die de ondergang van zelfs de meest geavanceerde culturen kon betekenen. LePlay, en met hem vele 'Industrialistes', zagen in de groeiende tweedeling in de toenmalige samenleving tussen arbeiders en burgerij een dergelijke bedreiging.³² De materiële vooruitgang kwam alleen ten goede aan de burgerij, terwijl de arbeiders steeds verder dreigden te verpauperen. Zij werden bovendien om te overleven gedwongen geboortegrond, familie en traditionele occupaties - meest handwerk - op te geven en naar de ste-

den te trekken: daar verrichten zij, sociaal ontworteld, levend in vuile en anonieme slaaphuizen, vervreemdende geestdodende en fysiek zware machine-arbeid in anonieme fabrieken; zij demoraliseerden snel en verloren ook hun laatste ethisch besef: hun geloof. Tegelijkertijd keek de burgerij dankzij de materiële voorspoed in zelfgenoegzame tevredenheid de andere kant op en verwaarloosde zo haar volgens LePlay traditioneel toebehorende sociale verantwoordelijkheid voor de arme medemens: het 'patronage'.³³

LePlay's recept voor het herstel van de 'harmonie sociale' was een utopische samenleving waarin moderne technologie, wetenschap en mondiale uitwisseling van producten, ideeën en kennis hun ontwrichtende werking verloren hadden door hen dienstbaar te maken aan de restauratie van in essentie pre-industriële, sterk lokaal gerichte, sociale structuren, tradities en ethiek, waarbij hij een sterke voorliefde had voor de 16e eeuw.³⁴ Hij onderschreef het streven van de Saint-Simonisten om door verdergaande industrialisatie van de eerste levensbehoeften de levensstandaard van de arbeidersklassen te verhogen en zo de tweedeling in de samenleving teniet te doen. Dit was in zijn ogen echter niet voldoende. Zijn 'organische' maatschappij-analyse getrouw, bepleitte hij de restauratie van de pre-industriële familiaal georganiseerde huishouding in kleine dorpse gemeenschappen, waarbinnen regionale tradities, familieband, religie en 'patronage' de gemeenschap bijeenhield in gedeelde waarden en normen. Moderne techniek, wetenschap en onderwijs dienden het traditionele handwerk zo te rationaliseren en te optimaliseren dat deze kon concurreren met de fabriek. De ambachtelijke vervaardiging van traditionele waren naar regionaal gebruik zou verder worden gestimuleerd wanneer superieure afwerking én sobere (dus voor iedereen betaalbare), functionele (afgestemd op habitat en tradities) esthetiek zouden kunnen prevaleren boven de machinale productie van luxe en mode die nooit voor iedereen bereikbaar zouden zijn. De familieband zou gefundeerd worden op de familiale organisatie van arbeid in 'ateliers' aan huis. Ze zou versterkt worden door een bepaalde rolverdeling binnen het gezin tot karakteristieke eigenschappen op te blazen: vrouwen dienden in plaats van arbeid te verrichten zich te wijden aan huishouden en opvoeding, mannen zouden het betaalde werk verrichten, en één van hen - niet noodzakelijkerwijs de oudste - bestuurde als een ware 'pater familias' het familiebestaan. Om ook in slechtere tijden de familie bijeen te houden bepleitte LePlay een heel scala aan sociale verzekeringen en maatregelen, zoals het 'gemengd bedrijf' dat het gezin een inkomen verschafte uit nijverheid en landbouw, eigen woning- en grondbezit, maar ook verzekeringen tegen ziekte, werkloosheid en ouderdom. Zoals de vader de familie bijeenhield door in haar materiële en morele noden te voorzien, zo werd in LePlay's visie de gemeenschap bijeengehouden door zogenaamde 'autorités sociales'. Dit waren persoonlijkheden die, ongeacht hun afkomst, tot leiders van de gemeenschap waren uitgegroeid, omdat zij bewezen hadden traditie en modernisering met elkaar te kunnen verzoenen, en de gemeenschap bijeen te houden.

Het idee van een messiaanse hervormingstaak voor een kleine spirituele elite, impliceerde natuurlijk al dat LePlay niet veel op had met het ouderwetse politieke bedrijf.³⁵ In navolging van de Saint-Simonisten vertrouwde hij op een directe sociale actie van een kleine, zij het conservatieve, avantgarde. Ook LePlay trachtte medestanders voor zijn wetenschapsopvattingen en bijbehorende regressieve utopie te winnen door clubs te creëren waarbinnen hij, ongeacht politieke kleur, volgelingen kon recrutereren.³⁶ Zo begon hij midden jaren '40 met het formeren van een eigen 'cénacle' in zijn salon. Gestimuleerd door deze invloedrijke medestanders gaf hij zijn leerstoel aan de 'École des Mines' op, en begon zijn researchwerk te publiceren. Echter, toen zijn roem steeg creëerde LePlay uit deze 'cénacle' geen sekte maar een wetenschappelijke vereniging of school: de 'Société Internationale des Études pratiques d'Économie sociale'.³⁷ Daarnaast leverde zijn stijgende bekendheid hem talrijke vooraanstaande maatschappelijke posities in arbeidersaangelegenheden op. Zo was hij gedurende de Tweede Republiek lid van het Palais Luxembourg-comité en werd hij, na Napoleons staatsgreep, diens belangrijkste adviseur in arbeiderszaken. Dit

werd beloond met een staatsraadschap voor staatshuishoudkunde, handel, en openbare werken.³⁸ Ongeacht de politieke kleur van het bewind pleitte hij bij de machthebbers voor zaken als decentralisatie van bestuur en productie naar regionale en lokale schaalniveaus, voor hervormingen van het erfrecht zodat de 'autorité paternelle' versterkt werd, en voor wetwijzigingen die associaties en verenigingen voor gemeenschappelijke bijstand op lokaal niveau mogelijk zouden maken.³⁹

Voor LePlay waren de exposities dan ook een ideaal medium om middels directe actie en concrete voorbeelden de juistheid van zijn wetenschap en de hierop gebaseerde hervormingsideeën te bewijzen, er volgelingen voor te werven, en de samenleving van onderaf te hervormen. Zoals we zullen zien transformeerde LePlay de exposities van industrietentoonstellingen in sociaal-etnografische tentoonstellingen; daarbinnen was weliswaar een kardinale rol weggelegd voor arbeid, techniek, wetenschap en uitwisseling, echter zonder dat dit leidde tot een kritiekloze lofzang op de vooruitgang dankzij industrialisatie en internationalisatie.

Vanaf het moment dat Michel Chevalier (1806-1879) samen met LePlay aan de École Polytechnique en de École des Mines studeerde, waren hun levens innig met elkaar verstrengd.⁴⁰ In tegenstelling tot LePlay had Chevalier als één van de 'pères' (en bovendien meest geliefde discipel van de 'père suprême') het Saint-Simonistische geloof niet alleen aangehangen maar ook gepraktiseerd en gepredikt in woord en geschrift.⁴¹ Weliswaar zwoer ook hij later de meest libertijnse aspecten van de religie af, maar de kern ervan - de analyse van de moderne maatschappij als een essentieel industriële - bleef hij zijn leven lang trouw. Industrialisatie, vrijhandel, en moderne infrastructuur zouden ook voor de arbeiders de eerste levensbehoeften betaalbarer maken, terwijl beroepsopleiding de arbeiders kon opvoeden en de kwaliteit van de industriële productie zou bevorderen. Dit zou leiden tot een verhoging van levensstandaard en bestaanszekerheid van de arbeiders, en daarmee tot een vermindering van sociale spanningen tussen de klassen. Net als LePlay kwam hij, en met hem een hele schare ex-Saint-Simonisten, daarmee in het conservatievere kamp terecht; als ondernemers in de bankwereld, de spoorwegen en de nijverheid zouden zij hun ideeën in de praktijk brengen.⁴²

Waar LePlay als 'proto-socioloog' zijn hele leven wijdde aan empirische case-studies van de sociale gevolgen van industrialisatie en internationalisatie, ontwikkelde Chevalier zich tot een econoom, die de economische voorwaarden bestudeerde waaronder deze zich optimaal konden ontwikkelen. Ook hij baseerde zijn economie op empirische observaties tijdens lange studiereizen. Hoewel LePlay's dreigende maatschappij-analyse volmondig onderschrijvend, compleet met de nadruk op de sociale en morele waarde van familie en gemeenschap, vertrouwde hij niet op de lokale tradities van de oude wereld als recept voor het herstel van de 'Harmonie Sociale'. In plaats daarvan deed men er beter aan te rekenen met de wetmatigheden die op dat moment in de nieuwe wereld - de Verenigde Staten - een nieuwe en florierende samenleving voortbrachten.⁴³ Indachtig een andere historische maatschappij-analyse van de 'Industrialisten', waarbinnen de wereldhegemonie der culturen in de loop van de geschiedenis langzamerhand van oost naar west verschoof, raakte hij ervan overtuigd dat de nieuwe samenleving en de nieuwe gouden eeuw in Amerika het licht zouden zien. De belangrijkste wetmatigheid die hij daar ontdekte, maar in feite overnam uit de Saint-Simonistische leer, luidde in één woord 'Associatie'; de vereniging van kennis, kapitaal, productie- en transportmiddelen en werkkraft om slagvaardiger en economischer te kunnen functioneren.⁴⁴ Geheel in de geest van de 'Industrialisten', de Saint-Simonisten en net als zijn vriend LePlay wilde Chevalier deze empirisch vastgestelde wetenschappelijke wetmatigheden gebruiken om de samenleving te hervormen: de oude wereld - Europa - zou verjongd moeten worden naar Amerikaans model (hetgeen hem de bijnaam 'Toqueville économique' bezorgde).

Chevaliers recept voor een utopische samenleving heette de 'Association Universelle'. Een prachtige wereld waarin moderne kredietinstellingen, geavanceerde infrastructuur, hoogwaardige

industrie, vooruitstrevende wetenschap en onderwijs veel hogere productiviteit, samenwerking en uitwisseling van ideeën, kapitaal, ondernemerschap en goederen mogelijk zouden maken.⁴⁵ Een wereld waarin alle individuen, klassen en volkeren als in een universele 'armée industrielle' hun eigen capaciteiten en gebreken verstonden, beseffend dat er een soort 'natuurlijke' arbeidsverdeling bestaat, en dat allen voor verdere vooruitgang van hun levensstandaard afhankelijk zijn van de bereidheid om vreedzaam samen te werken en uit te wisselen.⁴⁶ Chevaliers ultieme droom was een Verenigde Staten van Europa, waar vrijhandel en standaardisatie op basis van de Franse maten, gewichten, munteenheden en tijdsrekening de uitwisseling van goederen en ideeën vergemakkelijkte, met Parijs als hoofdstad.⁴⁷

Net als LePlay vertrouwde ook Chevalier, in de geest van zijn messiaanse verleden, liever op een kleine expertocratische elite, die middels concrete initiatieven direct de maatschappij verbeterde, dan op de officiële politiek. Al onder het regime van de burgerkoning wist hij zich een podium te verschaffen in de vorm van een leerstoel politieke economie aan het 'Collège de France'.⁴⁸ Echter net als LePlay kreeg hij pas werkelijk invloed tijdens het Second Empire. Hij klom op tot de belangrijkste adviseur van Keizer Napoleon inzake economische vraagstukken, en werd benoemd tot staatsraad op het gebied van openbare werken, landbouw en handel.⁴⁹ In deze positie wist hij de Keizer en zijn regering tot de vrijhandel te bekeren, bedacht hij de strategie om het eerste vrijhandelsverdrag met Engeland af te sluiten door een onwillig parlement per decreet te omzeilen én leidde hij samen met Arlès Dufour en Rouher de onderhandelingen met de Britse delegatie van zijn vriend Cobden. In 1860 werd het vrijhandelsverdrag met Engeland ondertekend. Daarna volgden in de jaren tot 1867 soortgelijke verdragen met andere Europese landen.⁵⁰ Namens de Franse regering nam hij ook deel aan de congressen van de 'association internationale, fondée pour obtenir un système uniforme de poids, mesures et monnaies'.⁵¹ Tenslotte was hij, net als Cobden, ook actief binnen de internationale vredesbeweging, en schopte hij het zelfs tot voorzitter hiervan.⁵²

Een internationale wereldtentoonstelling vormde voor Chevalier een mooi instrument om zijn versie van de politieke economie te propageren én de door hem gewenste internationalisering in sociale, economische en staatsrechtelijke verhoudingen dichterbij te brengen:

'de industriële en commerciële solidariteit van alle volken, voor de volmaaktere bevrediging van de behoeften van allen en van iedereen', uit te monden in een 'Universele Associatie'.⁵³

De Keizer, prins Jérôme en de keizerlijke regering

Louis Napoleon II (1808-1873) was een neef van de eerste Keizer.⁵⁴ In zijn jeugd was hij onder de beïnvloeding gekomen van Saint-Simonistische en Fourieristische denkbeelden. Na enkele mislukte staatsgrepen won hij in 1848 met enkele vaag Saint-Simonistische programmapunten de Franse presidentsverkiezingen. Politiek geïsoleerd na zijn rechtse 'coup d'état' van december 1851, op zoek naar nieuwe medestanders, vond hij deze onder het conservatieve-ondernemers-deel van de Saint-Simonistische diaspora.⁵⁵ Weliswaar had het verbod van de sekte in de jaren dertig het einde betekend van het Saint-Simonisme als een politieke beweging, maar tegelijkertijd was dit toch het kiemzaad voor haar metamorfose in een voor Napoleon bruikbaar los verband van knappe koppen. Het verbod had menig oud-lid aangezet om het ideeëngoed in de praktijk te gaan brengen. Menigeen had zich zo een aanzienlijke maatschappelijke positie verworven, en deze gebruikt om de samenleving van binnenuit te veranderen. Juist dit maatschappelijk succes stelde deze ex-leden in staat nieuwe gezamenlijke initiatieven te ontplooiën - dikwijls dwars door de linker- en rechtervleugel van de diaspora heen - waarbij de religie de leidraad bleef voor hun handelen. Zij bleven zich als groep manifesteren; Enfantin nog steeds beschouwend als hun geestelijk leidsman en elkaar regelmatig ontmoetend om ideeën en plannen uit te wisselen, van hun geloof te getuigen, en zelfs nieuwe volgelingen te werven. In die zin was de sekte na haar verbod

als politieke factor verdwenen maar was ze in plaats daarvan langzamerhand uitgegroeid tot een machtsfactor - een netwerk van oude vrienden en geestverwanten op belangrijke maatschappelijke posities - die Napoleon op zoek naar steun en medewerking bij de uitvoering van zijn keizerlijke politiek van dienst kon zijn.⁵⁶ De Saint-Simonisten op hun beurt, teleurgesteld in het politieke gemodder van de Tweede Republiek en trouw aan hun messiaanse gedrevenheid, zagen wel wat in de restauratie van het autoritaire Keizerrijk dat een kleine paternalistische en meritocratische elite in staat zou stellen om economie en samenleving met straffe hand te hervormen.⁵⁷ Temeer omdat ook de Keizer leek te geloven dat economische bloei - door middel van industrialisatie, (inter)nationale handel, transportuitbreiding, kredietverlening en wetenschappelijk onderwijs - de sociale positie van de arbeiders zou verbeteren en daarmee de kans op maatschappelijke revoluties verkleinen. Mét hen was hij van mening dat economische groeien de sociale taak was van 'patrons' en burgerij, en dat de sociaal-economische politiek en de openbare werken van een paternalistische staat dit zou sekunderen.⁵⁸ Sainte-Beuve typeerde de Keizer dan ook als 'Saint-Simon à cheval'. Een aanzienlijk deel van zijn regering, adviseurs en vertrouwelingen had inderdaad een Saint-Simonistisch verleden.⁵⁹ Het was daardoor de enige reformistische ideologie, die bij wijze van quasi-officiële staatsdoctrine, gedurende het autoritaire Keizerrijk officieel gepropageerd mocht worden.⁶⁰ Critici van het Empire beschreven de Saint-Simonisten zelfs als de nieuwe adel, die zich over de rug van het volk verrijkte.⁶¹ Hoewel zij de invloed van de Saint-Simonisten op het keizerlijk regime wat overdreven, kreeg de ideologie (althans de rechtervleugel) onmiskenbaar medewerking om haar ideeën in de praktijk te brengen.⁶² Napoleon stelde hen nu in staat om belangrijke hervormingen in de kredietverlening, infrastructuur, vrijhandel, internationale diplomatie en zelfs in het onderwijs door te voeren.⁶³ Zelf nam hij samen met Haussmann de reconstructie en modernisering van de hoofdstad ter hand, beïnvloed door een plan dat de Saint-Simonisten reeds in de jaren dertig gelanceerd hadden.⁶⁴ Behalve door functionele en hygiënistische werden zij hierbij ook door esthetisch-ideologische overwegingen gedreven: geïnspireerd door het Romeinse keizerrijk wilden zij het middeleeuwse Parijs het monumentale representatieve aanzien geven van een Keizersstad à la het oude imperiale Rome.⁶⁵

Na de arbeidsonrust van 1859 zocht Napoleon zelfs toenadering tot het linkerkamp van de Saint-Simonisten, in een poging om zo de arbeidersbeweging uit handen van de socialisten te houden en aan zijn regime te binden.⁶⁶ Hij gebruikte hiervoor de contacten van zijn neef, de 'rode' prins Jérôme Napoleon (1822-1891)⁶⁷, die een schimmige groep republikeinse, Saint-Simonistische kopstukken en voormannen van de arbeidersbeweging om zich heen had verzameld in de 'Palais Royal'-groep.⁶⁸ Dit 'Bonapartisme de gauche' kreeg van de Keizer enige ruimte om zijn ideeën te propageren in een nieuwe krant *L'Opinion Nationale* en door middel van de uitgave van kleine pamfletten.⁶⁹ Deze toenadering leek het einde van het autoritaire Empire en het begin van een meer liberale fase, maar dat was zij niet. De Keizer zelf én zijn conservatieve ministersploeg onder leiding van de minister van staat Rouher, die gewoon aan kon blijven, verzuimden namelijk werkelijke hervormingen door te voeren.⁷⁰ De bescheiden sociale initiatieven en beleidsaanpassingen getuigden hooguit van een uiterst paternalistische sociale bewogenheid én bovenal van een machtspolitieke strategie om republikeinen en socialisten van de macht af te houden. Naar het voorbeeld van Napoleon de Eerste en de Romeinse keizer Caesar wierp Napoleon III zich op als de zorgzame vader des vaderlands die in al zijn wijsheid de belangen van alle klassen verzoende.⁷¹

Keizer en regering beschouwden de industrie-exposities als een belangrijk propaganda- en beleidsinstrument. Binnenlands kon het regime zich afficheren als zorgzame 'patron' die met beleid - waarvan de exposities een wezenlijk onderdeel uitmaakten - industrie, handel, wetenschap en onderwijs stimuleerden, ten bate van alle sociale klassen.⁷² Met de expositie committeerde de regering zodoende in één beweging arbeiders en ondernemers aan zich: de Keizer als

Beleid

(i.e. bevoelden en accorderen van door LePlay voorgestelde plannen)

Coördinatie

(i.e. opstellen plannen, uitvoering door eigen diensten en coördinatie uitvoering door derden)

Keizerlijke Commissie

Voorzitter en Vice-voorzitters:

Prins J. Napoléon opgevolgd door kroonprins E.L. Napoléon;
Min. van staat E. Rouher; min. van landbouw, handel en openbaar werken A. Béhic; min. van het Keizerlijk huis en schone kunsten graaf J.B. Vaillant

Leden:

Politici en ambtenaren (gemeentelijke en landelijke) en staatsraden; financiers en spoorwegen; vooraanstaande fabrikanten, handelslui en agrariërs; kunstenaars en architecten; ingenieurs en wetenschappers; Kamers van Koophandel; 3 Britten.

Algemeen commissariaat

Algemeen commissaris:

F. LePlay (v.a. '65 met vice-commissaris Hervé Magnon)

Secretaris generaal :

A.E. Reguyer de Chancourtois

Comité v.h. algemeen reglement

Comité v.d. financiën

Comité v.d. constructie (paleis)

Comité v.h. park

Etc.

Selectie Inzendingen

Coördinatie buitenland:

L. Donnat

Coördinatie binnenland:

A. Focillon

In Frankrijk:

Lokale voorselectie door landelijk netwerk van Departementale comités, gevolgd door een tweede voorselectie op nationale schaal door nationale toelatingscomités per klasse.

In Buitenland:

Wereldomvattend netwerk van nationale commissies naar het voorbeeld van de Britse Koninklijke commissie van 1851.

Opbouw Tentoonstelling

Dienst voor bouw v.h. paleis:

J.B.S. Kranz (dir.); Duval (onder-dir. constructie); L.A. Hardy (onder-dir. architectuur)

Dienst voor bouw v.h. park:

J.C. Alphand (dir.)

Dienst voor inrichting v.h. paleis :

A.P. Aldrophe

Dienst voor de catalogi:

L. Donnat

Etc.

Bouw gebouw:

Twaalf aannemers waaronder de firma Eiffel

Inrichting expositie:

Per klasse vormden juryleden uit de resp. toelatingscomités en exposanten een zgn. 'comité d'installation'. Dit zorgde voor het inhuren van architect en aannemer (voor ontwerp en uitvoering van de inrichting) en de financiering hiervan.

Publiekvoorzieningen:

Binnen- en buitenlandse concessiehouders.

Exploitatie en Afbraak

Toezicht:

Gebouw en park waren in wijken opgedeeld in politie- en brandweerposten. Verder was er een medische dienst met een aantal eibo-posten in het paleis, een publiciteitsdienst die het aanpakken van affiches regelde, en een dienst voor klacht en toezicht op de concessies.

Jurering:

Internationale jury, min of meer volgens de classificatie in 34 klassejury's onderverdeeld, met daarboven de groepjury's, en bovenaan de Hoge Jury.

Afbraak:

Keizerlijke commissie was zelf verantwoordelijk voor de afbraak van het paleis en het in oude (maar verbeterde) staat brengen van het Champs de Mars als exercitieterrein voor de aangrenzende École Militaire. Aannemers die materialen verhuurd hadden braken het paleis af. Exposanten zorgden samen met de nationale en departementale comités voor de terugverscheping van de exposanten.

Uitvoering

(i.e. deels door eigen diensten en deels door derden)

Fase

Activiteiten

Tijdstip

Initiatief en heimelijk opstellen plannen

Keizer Napoléon III verordent per decreet de tweede Franse Wereldexpositie voor het jaar 1867. 1863
F. LePlay en een kleine groep getrouwen ontwikkelen onder bescherming van prins Jérôme Napoléon de eerste plannen voor de Universele expositie van 1867 gebaseerd op LePlay's ideaal wereldmuseum. 1863-5

Acceptatie Plannen

Keizer Napoléon III belast bij keizerlijk bevel minister van Staat Rouher met de vorming van een Keizerlijke Commissie voor de organisatie van de tweede Franse Wereldtentoonstelling in 1867. 3 januari 1865
Onder bescherming van prins Jérôme Napoléon loodst LePlay, in wisselende hoedanigheid van algemeen commissaris en staatsraad, zijn plannen door de resp. comités van de Keizerlijke Commissie en het Franse parlement
Politiek conflict tussen Keizer Napoléon III en prins Jérôme Napoléon; aftreden prins als voorzitter v.d. Keizerlijke Commissie; LePlay verliest zijn beschermheer van keizerlijke bloede en is nu verantwoordig schuldig aan de hem vijandig gezinde minister van staat Rouher die nu de facto als voorzitter van de Keizerlijke Commissie fungeert. januari - juli 1865
juni 1865

Uitvoering en Bijstelling

Bij het uitwerken en uitvoeren van zijn plannen wordt LePlay vervolgens door Rouher, de directeurs van de diensten, de aannemers en omstandigheden gedwongen tot concessies. juni 1865 - 1867
Overdracht van de locatie aan de Keizerlijke Commissie, waarna zij beginnen met het bouwrijp maken. 25 augustus 1865
Plaatsing eerste kolom, bij wijze van feestelijk startsein voor de bouw van het tentoonstellingspaleis. 3 april 1866
Gebouw klaar waarna binnenafwerking en decoratie paleis kan beginnen. november 1866
Arriveren eerste inzendingen en begin van de inrichting van de exposanten in het paleis. 15 januari 1867
Werkzaamheden aan paleis en inrichting van de tentoonstelling afgerond. eind mei 1867

Exploitatie

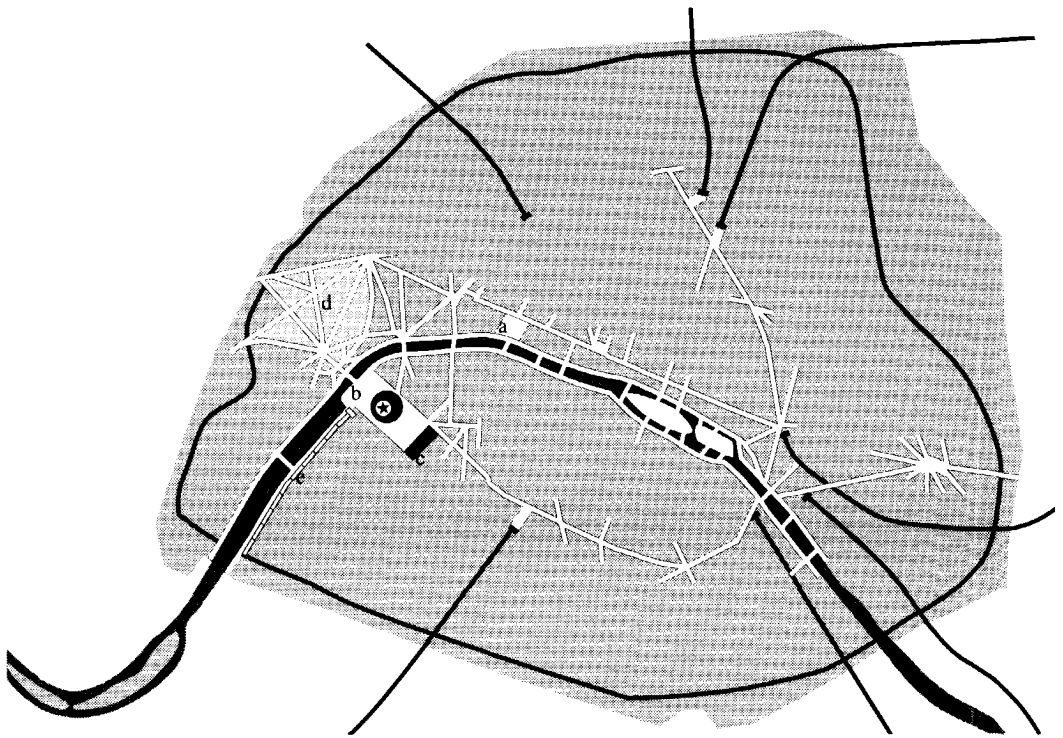
Plechtige opening van de Universele expositie door Keizer Napoléon III, de Franse Regering, de Franse en buitenlandse organisatoren, en veel buitenlandse diplomaten en hoogwaardigheidsbevelde. 1 april 1867
Jurering van de tentoongestelde specimina door de Internationale Jury. 1 april-14 mei 1867
Plechtige uitreiking van de prijzen aan de beste fabrikanten door Keizer Napoléon in het bijzijn van leden van de koninklijke families uit de deelnemende landen.. 1 juli 1867
Informele sluiting van de Wereldtentoonstelling voor het grote publiek. 3 november 1867

Afbraak

Inpakken en terugverzenden van de exposanten. november '67-januari 1868
Afbraak van het Collisée en in oude (maar verbeterde) staat herstellen van het Champs de Mars. maart 1868-maart 1869
Uitgave officiële rapport waarin Keizerlijke Commissie publiekelijk verantwoording aflegt. 1869

84. Organogram van de structuur, taak- en machtsverdeling in de Commission Imperial voor de 'Exposition universelle et internationale' met de namen van de sleutelfiguren.

85. Chronologie van de belangrijkste ontwikkelingsfasen in de genese van de 'Exposition universelle et internationale'.



65. De internationale participatie aan de 'Exposition universelle et internationale'.

66. De locatie van de 'Exposition universelle et internationale' in de metropool Parijs. Het Colosseum lag ver buiten het centrum op de Champs Élysées (a) aan de rand van de stad tegen de omwalling aan, op het 'Champ de Mars' van het Franse leger (b) dat in het aangrenzende École militaire (c) was gelegerd. Toch was ze voor het Parijse publiek langs de Seine-oevers of via de Avenue de Champ de Mars en de Avenue Motte-Piquet goed vanuit het centrum en de oostenlijk daarvan gelegen arbeiderswijken te bereiken. Door de reconstructie van het Trocadéro en de ontsluiting daarvan voor stadsontwikkeling had men ook de verbinding met de westelijk gelegen woonwijken voor de beter gesitueerden verbeterd (d). Voor bezoekers van buiten Parijs werd de ringspoorbaan voltooid en een nieuwe spoorlijn langs de Seine naar het Champ de Mars aangelegd (c). Een voorziening die ook een cruciale rol speelde bij de aan- en afvoer van exposanten. Bijzonder zware of omvangrijke exposanten konden de expositie bovendien direct per schip over de rivier de Seine bereiken.

aanvoerder van zijn 'armée industrielle'. Bovendien maakten de exposities ook onderdeel uit van de openbare werken-politiek van het regime: concreet maatschappelijk ingrijpen dat de Franse economie en werkgelegenheid een directe impuls gaf.⁷³ Wat betreft de buitenlandse politiek gaven de tentoonstellingen het regime de mogelijkheid om - in overeenkomst met Napoleons congres- en vrijhandelsspolitiek - andere bewinden aan zich te binden in internationale samenwerkingsverbanden (de belangrijkste was zonder twijfel de Frans-Russische alliantie die in 1859 werd gesloten).⁷⁴ Deze politiek diende natuurlijk ook de status van de Keizer als internationaal staatsman en die van Frankrijk als wereldmacht te bevestigen.⁷⁵ Ook buite het regime de propaganda-waarde van de exposities uit door haar te verbinden met de traditie van de propagandistische Revolutie-feesten; een festijn dat de vooruitgang van de natie dankzij economische prestaties - arbeid - in (inter)nationale harmonie vierde: 'cette grande fête du travail et de la paix.'⁷⁶

Voor Napoleon III vormden de vrienden Chevalier, LePlay en prins Napoleon een ideaal team om leiding te geven aan de plannen voor de expositie en de verwezenlijking ervan: ze waren loyaal, hadden onschatbare ervaring en (inter)nationale contacten en waren bovendien zijn vertrouwelingen op de politieke terreinen die met de expositie waren gemoeid.

4.2 Plannen voor een universeel cultuurvergelijk

De nauwelijks verulde staatsbemoeienis, de ideologisch aangezette wetenschappelijke of ronduit politieke bedoelingen van de organisatoren verdroegen zich natuurlijk slecht met het liberale, kosmopolitische en a-politieke karakter dat de internationale gemeenschap ervan vereiste voor deelneming. Het was voor de organisatoren dan ook zaak om in programma, ruimtelijke opzet en vormgeving van de tentoonstelling hun ware bedoelingen zo diplomatiek mogelijk toe te dekken. Hiervoor bedienden zij zich opnieuw dankbaar van de ondernemers - de aspirant-exposanten -; in lijn met de liberale ideologie zouden hun belangen en behoeften de commissie als voorwendsel dienen voor hun eigen conceptuele vernieuwing van de industrietentoonstelling.⁷⁷ Aangezien ondernemers vooral tot deelname aan een expositie werden gedreven door een behoefte aan publiciteit voor hun producten of vindingen was het zaak dat er zoveel mogelijk publiek kwam: immers hoe meer publiek des te volmaakter de publiciteitsbehoefte van de exposanten bevredigd werd. Publiek zou echter, zo leerden de voorgaande exposities, alleen dan in groten getale opkomen als de komende expositie een duidelijke verbetering en vernieuwing beloofde te zijn ten opzichte van haar voorganger. Door het programma van de expositie te verrijken met nieuwe, aantrekkelijke onderdelen kon de organisatie deze nieuwsbehoefte van het publiek bevredigen en bovendien de universele pretentie van de exposities vervolmaken. In de praktijk betekende dit deelname van meer landen en culturen en meer vormen van menselijke activiteit of arbeid, zodat de interesses van steeds bredere lagen van de samenleving konden worden bevredigd. Voor iedere nationaliteit, voor iedere beroepsgroep, maar ook voor iedere klasse - van 'haute bourgeoisie' tot arbeiders - diende de expositie lering en vermaak te bieden.⁷⁸ Dit streven naar volledigheid kreeg een nieuwe naam: in plaats van 'Grote' of 'Universele' expositie noemde LePlay haar nu Universeel en Internationaal.⁷⁹ De nieuwe expositie zou zodoende volgens de organisatoren slechts haar traditionele didactische functies vervullen - zij het vollediger - voor de vertrouwde doelgroepen. De tentoonstelling diende als inventarisatie of statistiek van de vooruitgang de ontwikkeling te stimuleren van nieuwe en betere producten en productiemethoden en de groei en bloei van industrie en toegepaste wetenschap⁸⁰; als ontmoetingsplaats van ondernemers en handelaars zou ze de (inter)nationale handel bevorderen⁸¹; als museum van de schoonheid kon ze de smaakzin van ondernemers, kunstenaars en consumenten vormen; en als congres van wetenschappers, diplomaten en top-industriëlen zou ze de uitwisseling van politieke ideeën en weten-

schappelijke- of ervaringskennis bevorderen en de bereidheid tot samenwerking doen toenemen.⁸² Tenslotte zou ze bij het grote publiek een mentaliteitsverandering initiëren die allen zou verenigen - als werden ze bekeerd tot een nieuw geloof⁸³ - in een groter maatschappelijk aanzien van arbeid, ondernemerschap en wetenschap, een toenemende identificatie met vaderland en landgenoten, een grotere steun voor de politieke leiders, en een nieuw wereldbewustzijn, gebaseerd op mondiale arbeidsdeling, die alle volkeren voor verdere vooruitgang van elkaar afhankelijk maakte. In dit 'alles voor allen' hoefde men geen angst meer voor elkaar te hebben. Ieder had zijn taak en was gebaat bij vreedzame en broederlijke samenwerking.⁸⁴ De wedstrijd diende nog steeds om de 'professionals' of 'industriëls' te prikkelen tot betere prestaties en vernieuwingen. In de jury werden deze dan geëvalueerd en in de vorm van waardering en kennis aan de praktijk teruggegeven, in de hoop zo ook de minder briljante of innovatieve ondernemers en wetenschappers tot betere prestaties aan te zetten. De prijsuitreikingsceremonie tenslotte diende nog steeds om een elite van ondernemers te creëren met groot maatschappelijk en professioneel aanzien, én dit 'armée industrielle' aan het regime te binden.⁸⁵

4.2.1 LePlay's plannen met de expositie: een microkosmos van 's mensen culturen

Achter deze functionele argumentatie scholen natuurlijk wel degelijk de motieven van de organisatoren, voorop die van LePlay. Hij poogde het programma van de expositie en de tentoonstellingsdidactiek zo te veranderen dat hij hen kon gebruiken om zijn nieuwe maatschappijwetenschap uit te proberen, de effectiviteit ervan te bewijzen én zijn hierop gebaseerde hervormingsvoorstellen te propageren onder een Frans en internationaal publiek.⁸⁶ In zijn ogen moest de expositie een systematisch en aanschouwelijk tableau van de menselijke culturen worden, waar het publiek monografische studies kon verrichten en zo empirisch aan de hand van concrete praktijkvoorbeelden de eigenaardigheden van iedere cultuur kon vaststellen, inclusief maatregelen om een samenleving harmonisch aan te passen aan nieuwe ontwikkelingen op het gebied van wetenschap, techniek en productie in een zich globaliserende wereld. Zo hoopte LePlay tenslotte ook de Franse burgerij een nieuw gevoel voor sociale verantwoordelijkheid bij te brengen: een patronage, waarbij burgers uit een mengeling van eigenbelang en medemenselijkheid voorzichtige maatschappelijke hervormingen entameerden, met respect voor de natuurlijke en etnografische omstandigheden.

LePlay hoopte dus net als zijn voorgangers met de expositie het publiek nieuwe denkbeelden bij te brengen en het op te voeden tot ander handelen. Nu hij echter de industrie-expositie veranderd had in een maatschappij-tentoonstelling - 'ce tableau de la vie matérielle, intellectuelle et morale des peuples' - konden zulke mentaliteitsveranderingen en praktische hervormingen zich niet beperken tot techniek, handel of esthetica, maar dienden ook de maatschappij zelf te omvatten.⁸⁷

Het tentoonstellingsprogramma als een monstersurvey naar de menselijke culturen en hun vermogen zich aan te passen aan de veranderingen die industrialisatie, modernisering en globalisering vereisen

LePlay veranderde het tentoonstellingsprogramma, door de toelatingscriteria en de classificatie te verruimen tot een mondiaal survey van alle menselijke samenlevingen. Conform zijn maatschappijwetenschap werd hierin de technische, commerciële en esthetische ontwikkelingsgraad gecorrelleerd aan de lokale sociale, klimatologische en cultuurhistorische omstandigheden.⁸⁸

Aan de selectiecriteria, op grond waarvan producten, productiemethoden en uitvindingen al dan niet werden toegelaten tot de expositie, voegde hij er één toe: alleen die producten die karakteristiek waren voor de 'place' of habitat werden toegelaten.⁸⁹ Daarnaast breidde hij het programma sterk uit met elementen die de culturele of etnografische dimensie ten opzichte van 1851 aanmerkelijk vergrootten. Met een klassement, bestaande uit tien groepen, trachtte LePlay zowel de

meest intellectuele als de meest pragmatische en banale manifestaties van iedere cultuur in de expositie te integreren. De schone kunsten konden nu voor het eerst zij aan zij met de meer profane voortbrengselen van industrie en nijverheid worden getoond. De categorie van de schilder-, beeldhouw- en bouwkunst zou uitgebreid worden tot in het domein van de literatuur, de muziek, het toneel, de opera en zelfs de nieuwe fotografie (groep 1). Wetenschap en onderwijs kregen een eigen plaats (groep 10).⁹⁰ Maar ook toegepaste kunst, Kunstnijverheid (groep 2), en zelfs alledaagse cultuuruitingen als de nationale keuken (groep 7), veeteelt en land- en tuinbouw (groepen 8 en 9) werden nu opgenomen in de classificatie.⁹¹ Deze uitbreidingen getuigden al van meer aandacht voor lokale omstandigheden en geschiedenis. Zij zouden ook nog eens expliciet aan de orde komen in twee speciale exposities. In de 'Geschiedenis van de Aarde' zou het ontstaan van de planeet en de regionale verschillen of klimaten aan het publiek worden uitgelegd.⁹² De 'Geschiedenis van de Arbeid' zou het ontstaan en de ontwikkeling van de verschillende menselijke culturen in deze respectievelijke natuurlijke habitats verklaren.⁹³ Met zulke historische exposities, die als toelichting op de contemporaine exposities bedoeld waren, creëerde LePlay een nieuw type tentoonstellingen: de zogenaamde thema-exposities. Deze dienden niet de wedijver te stimuleren (zij vormden dan ook geen onderdeel van de wedstrijd) maar de contemporaine expositie in een door de organisatoren gewenst ideologisch perspectief te plaatsen.

Zijn hervormingsideeën bracht LePlay onder in twee aparte exposities, die wél bedoeld waren om de wedijver te stimuleren en dan ook deel uitmaakten van het klassement. Doel hiervan was de beste specimina op te sporen waarin pre-industriële cultuur en traditie verzoend werden met negentiende-eeuwse techniek en levensstandaard en die zodoende de 'Harmonie sociale' in stand lieten of herstelden.⁹⁴

Groep 10 was bedoeld voor producten, gereedschap, machines, vaardigheden en instellingen, die binnen het raamwerk van de lokale situatie en tradities de materiële levensomstandigheden van de arbeidersklasse verbeterden en zodoende bijdroegen aan de sociale stabiliteit van deze gemeenschappen.⁹⁵ Zij vormde ruwweg een herhaling van de negen klassen waarin de rest van de expositie was geordend, zodat er naast de burgerlijke expositie ook een arbeidersexpositie ontstond, waarin onderwijs en religie, kleding, meubilair en huisvesting, gereedschap en vaardigheden voor deze klasse aan de orde kwamen.⁹⁶ Het diende om publiek en ondernemers ervan te overtuigen dat de industrialisatie weliswaar steeds meer eerste levensbehoeften binnen het bereik van de arbeidersklasse bracht, maar dat productiesegmenten die grote precisie, schoonheid en hoge afwerkingskwaliteit vereisten, beter met de hand uitgevoerd konden worden door 'meesterarbeiders'. Vandaar dat naast specimina van industriële producten ook de ambachtelijke vaardigheden en het ambachtsproduct werden getoond. De invloed van socio- en biotoop kwam hierbij telkens aan de orde. Zo zouden bijvoorbeeld in de kleding-sectie de klederdrachten behandeld worden als functioneel en betaalbaar alternatief voor de mode. Elders zou getoond worden hoe handvaardigheden, met name de lokale ambachtelijke vormen van handwerk, een kwalitatief hoogwaardig alternatief vormden voor de machinale massaproductie.⁹⁷

Hieraan toegevoegd was de 'Orde van Verdienste', een internationaal survey van voorbeelden van concrete beleidsmaatregelen met dezelfde sociale doelstellingen.⁹⁸ Het was feitelijk de materiële pendant van groep 10, die minder mikte op verhoging van de levensstandaard dan op vergroting van de bestaanszekerheid. Door de bestaanszekerheden van de arbeiders te garanderen hoopte LePlay alle klassen opnieuw samen te smeden in een nieuwe 'organische' gemeenschapszin, waarvan religie, familie, tradities en 'patronage' de bouwstenen vormden.⁹⁹ Het paternalistische karakter van deze sociale- of hervormingsexposities bleek uit het feit dat (of het nu om producten of om maatregelen ging) het prestaties en initiatieven van de 'patrons' betrof en niet van de arbeiders!¹⁰⁰

LePlay legitimeerde deze programmatische vernieuwingen door telkens weer te wijzen op de populariteit bij het grote publiek van vergelijkbare precedenten. Zo haalde hij voor zijn etnografische draai aan de tentoonstelling impliciet de etnografische exposities aan, waarmee de Britten het herbouwde Crystal Palace in Sydenham gedeeltelijk gevuld hadden,¹⁰¹ en verwees hij voor zijn 'Geschiedenis van de Arbeid' expliciet naar een aantal antiek-exposities die in Parijs en Londen waren gehouden.¹⁰² Echter voor beide voorbeelden gold dat zij te enen male de wetenschappelijke intenties en methodiek ontbeerden van LePlay's voorstel.¹⁰³ Dat gold ook voor de reformistische exposities die hij voorstelde. Weliswaar borduurde met name groep 10 voort op een 'exposition d'économie domestique' die tijdens de expositie van 1855 gehouden was, maar deze had toen een provisorisch en veel onvollediger karakter. Ze werd pas tijdens de expositie samengesteld door een inderhaast opgericht comité dat zich noodgedwongen hierbij moest beperken tot de reeds ingezonden producten en bijgevolg onmogelijk een goed overzicht kon geven van de producten die de industrie voor de arbeidersklasse maakte. Bovendien was ook de reikwijdte van deze expositie veel beperkter geweest; ze toonde slechts producten en geen gereedschappen, laat staan de vaardigheden van meester-arbeiders en omvatte ook slechts vier klassen: huishoudelijke artikelen, arbeiderswoningen, kleding en voedsel, verlichting, verwarming en hygiëne. Men had dan ook slechts willen demonstreren hoe de industrialisatie ook de materiële levensstandaard van de armsten verhoogde.¹⁰⁴

LePlay schaamde zich allerminst voor deze precedenten. Trots verklaarde hij dat nog niet eerder een expositie zo sterk gedragen was door eerdere ervaring. Ervaringen die bovendien voor een belangrijk deel stoelden op zijn eigen initiatieven en werkzaamheden als algemeen commissaris van eerdere exposities. Zo was LePlay zelf, weliswaar beïnvloed door de ideeën van zijn vriend Twining, geholpen door zijn oude Saint-Simonistische medestanders Chevalier en Arlès-Dufour en onder het beschermheerschap van de rode prins Jérôme Napoleon, de onbetwistbare auteur van de 'exposition d'économie domestique' uit 1855.¹⁰⁵ Voor sommige historici vormde dit dan ook de aanleiding om de expositie van 1855 tot hoogmis van het Saint-Simonisme te verklaren.¹⁰⁶ Dit gaat er echter aan voorbij dat LePlay en consorten pas in een laat stadium, toen vlak voor de openingsdatum 'commissaire général' Morin - de directeur van het 'Conservatoire des Arts et Métiers' - en zijn staf de expositie niet op tijd klaar dreigden te hebben, de organisatie in handen kregen.¹⁰⁷ Als er al een expositie tot Saint-Simonistisch vlaggenschip moet worden gebombardeerd, dan is dat eerder de expositie van 1867, waar LePlay en zijn medestanders voor het eerst de gelegenheid kregen om het gehele project - zowel programmatisch als didactisch - te kleuren met hún versie van het industrialisme. Dat zou ook verklaren waarom in het beroemde citaat van *Enfantin* waarin hij aan het einde van zijn leven de zegeningen opsomde die het Saint-Simonisme de wereld en Frankrijk in het bijzonder had nagelaten de exposities ontbraken:

'Wij hebben de wereld nauwer met elkaar verbonden via onze netten van spoorwegen, goud, zilver en electriciteit! Verspreid, propageer via deze nieuwe wegen waarvan jullie deels de scheppers en meesters zijn de geest van God, de opvoeding van de menselijke soort ...'¹⁰⁸

Had *Enfantin* lang genoeg geleefd dan had hij ook zeker de expositie van 1867 met trots vermeld.

Het tentoonstellingscomplex als een verkleinde reconstructie en systematisch tableau van 's mensen culturele kosmos. Ook de nieuwe vormgeving en ordening van dit expositieprogramma, de tentoonstellingsobjecten en hun behuizing - de object-didaxis en de ruimtelijke didaxis - die hij voorstelde, trachtte LePlay, zijn ideologische motieven verhullend, te legitimeren vanuit een strikt functionalistische argumentatie. Producten en vaardigheden zouden, anders dan in 1851, niet alleen naar herkomst maar ook naar vakgebied worden geordend in een dubbele classificatie, die tevens de plattegrond van het expositiepaleis en de omringende velden vormde.¹⁰⁹ Een ronde 'table à double entrée', waarin de tien groepen waren ondergebracht in evenveel concentrische ringen, waarbinnen ieder

land of regio een taartpunt bezette. Het publiek zou op grond hiervan eenvoudig en methodisch vergelijkend kennis kunnen nemen van het geëxposeerde; langs de diagonaal de zwaartepunten in de lokale bedrijvigheid en langs de ringen de mondiale ontwikkelingsgraad in een bepaalde tak van bedrijvigheid.¹¹⁰ Feitelijk bestond het geheel uit een fijnmazig netwerk van radiaal- en ringwegen, doorsneden door een assenkruis van vier grotere wegen die het netwerk verbonden met de toegangen tot het terrein. Deze fijnmazige opzet garandeerde een snelle verspreiding van de bezoekers over het expositie terrein. De ronde vorm zorgde voor een soepele doorstroming en maakte een continue vergelijkende studie mogelijk.¹¹¹ Iedere radiaal scheidde twee landen of regio's, zodat zij voor de bezoekers eenvoudig uit elkaar te houden waren. De ringwegen liepen dwars door ieder van de tien groepen; in het paleis waren hieraan kamers geschakeld, één voor iedere klasse.¹¹² Deze duidelijke ruimtelijke afscheiding van groepen in ringen en van klassen in kamers zou de bezoekers helpen hen uit elkaar te houden; zo zou de ruimtelijke geleiding van de expositie het tableau al enigszins voor hun ogen doen oplichten. Dit zou verder geëxpliciteerd worden door de radialen te vernoemen naar het onderhavige land of regio, de rondwegen naar de respectievelijke groep en bij elke kamer een korte omschrijving van de klasse aan te brengen naast de toegang. Aldus zou men het tableau voor het publiek heel concreet visualiseren.¹¹³ De ruimtelijke geleiding van de expositie maakte het ook mogelijk om een kamer optimaal af te stemmen op de aard van het product, op haar ruimte-, licht-, ventilatie- en andere behoeften.¹¹⁴ De producten waren ook functioneel in groepen over de ringen verdeeld: de schone kunsten vol met kleine objecten waren in één van de binnenste ringen ondergebracht, terwijl de machines en gereedschappen met hun kolossale machineparken in één van de buitenste ringen waren ondergebracht.¹¹⁵ Buiten het paleis op het omringende terrein werden die groepen gehuisvest die te groot, te (brand)gevaarlijk waren of die buitenlucht, licht of een voedingsbodem nodig hadden. Zo zou een ring met modelwoningen en -werkplaatsen en boilerhuizen worden gevolgd door een ring met velden met landbouwgewassen en weiden voor de veeteelt, met daarin modelboerderijen. Het terrein zou worden afgesloten door een ring van dierenstallen en met kassen voor de glastuinbouw.¹¹⁶ De nautische tentoonstelling zou tenslotte haar natuurlijke plaats vinden op een nieuw aangelegde kade aan de Seine en een kleine haven, die middels een tweetal onderdoorgangen met het Champ de Mars verbonden zou worden.¹¹⁷ Ook de verdeling van het oppervlak naar land of regio geschiedde functioneel: op grond van aard en omvang van de bedrijvigheid. Men dacht voor ieder land de ruimtebehoefte te kunnen berekenen door de ruimtebezetting van voorgaande exposities te vermeerderen met de graad van ontwikkeling die sindsdien was doorgemaakt, eventueel nader gecorrigeerd na overleg met de nationale commissies.¹¹⁸ Deze starre segmentering werd in het paleis versoepeld door de ruimte tussen de ringwegen al dan niet geheel te bebouwen met kamers.¹¹⁹ Zo kon men toch recht doen aan de onvermijdelijke ongelijkheid in ontwikkelingsgraad tussen de honderden klassen. In het park loste men dit op door de resterende ruimte op te vullen met bossages en waterpartijen. De tuinbouwexpositie zou evenwel niet hier maar in het hart van het paleis worden ondergebracht.¹²⁰ Hierdoor konden bezoekers in het midden van de expositie in de buitenlucht even tot rust komen en bovendien zou dankzij de luchtstromen, die over het wegnnet tussen de centrale tuin en de omringende velden zouden ontstaan, ook de ventilatie van het paleis op een natuurlijke wijze gegarandeerd zijn.¹²¹

Ook de lokalisering van voorzieningen die een bezoek zo gemakkelijk, plezierig en veilig mogelijk moesten maken, leek zuiver op functionele gronden te geschieden.¹²² In de buitenste ring van het paleis, waar de voedingsmiddelen en hun nationale bereidingswijzen tentoongesteld zouden worden, voorzag men restaurants, cafés, buvettes, bakkerijen en kleine kiosken: koks, distillateurs en andere bereiders van voedsel en dranken konden daar niet alleen hun vaardigheden demonstreren maar ook het resultaat ervan verkopen vóór het bedierf.¹²³ Genietend van het uitzicht op het park zou het publiek hier de honger stillen en de dorst lessen.¹²⁴ Hier bevonden zich

ook tal van andere kleine voorzieningen zoals politieposten, post- en telegrafiekantoor, een heuse ziekenboeg, miniatuur brandweerkazernes, informatiebureaus, toiletten en garderobes.¹²⁵ Een aantal voorzieningen die te omvangrijk waren zouden in separate gebouwen in het park worden ondergebracht: voor de wetenschappelijke voordrachten en voor de muziek-, toneel- en opera-voorstellingen internationale theater-, concert- en lezingenzalen alsmede enkele observatoria en laboratoria.¹²⁶ Tenslotte zou men één van de vier grote toegangswegen in het paleis uitbouwen tot een grote ronde zaal, bekroond met een barokke koepel: de 'Grande Vestibule'. Een monumentale ruimte die de openings- en prijsuitreikingsceremoniën van een waardig decor zou voorzien.¹²⁷

Wie het 'table à double entrée', de routing erdoorheen en de vormgeving van de nationale secties nauwkeuriger bestudeert bevoedt al gauw de wetenschappelijke intenties en methodiek van de socioloog LePlay.¹²⁸ Het tableau waarin de producten geordend waren was letterlijk gebaseerd op de drie LePlayaanse determinanten van cultuur en samenleving: plaats (habitat), occupatie (arbeidsvorm) en sociale verhoudingen (zeden en gewoonten). De eerste twee vormden de basis van de dubbele classificatie naar beroep of behoeftebevrediging en habitat,¹²⁹ terwijl de derde zich expliceerde in de habitat-presentaties en de live-demonstraties van werk en leven (met als hoogtepunt de tableaux vivants in de in het park gereconstrueerde bio- en sociotopen). Zo zou een bezoek aan deze 'levende monografieën' het publiek spelenderwijs tot een maatschappij-analyse brengen, waarin culturen een verklaring kregen door hun overlevingsstrategieën te correleren aan lokale kenmerken: het geheel van biologische, geografische, sociale, culturele en historische specificiteiten. Het geëxposeerde zou het publiek zodoende begrijpen als het product van een bepaalde etnografische context en de technische ontwikkelings- en beschavingsgraad (op het gebied van wetenschap, techniek, esthetica en handel) van de desbetreffende cultuur.¹³⁰

Door aan dit tableau historische thema-exposities vooraf te laten gaan zouden bezoekers al bij binnenkomst een nieuwe 'etnografische kijk' op de wereld krijgen die hen mentaal rijp zou maken voor de nieuwe studie die hen wachtte.¹³¹ Met deze wordingsgeschiedenissen voegde LePlay niet alleen een historische dimensie toe aan de actualiteit van het 'table à double entrée', maar schiep hij ook het beginpunt van een verhalende route, die uiteindelijk - net als in 1851 - aan de taxonomische ratio van het tableau nog een narratieve dimensie toevoegde: een verhalende structuur, die het publiek hielp om de ratio van het tableau te doorgronden en haar ideologische implicaties te verhelderen. Concreet betekende dit dat de 'Geschiedenis van de Aarde' zich in de Grote Vestibule zou ontvouwen, en evenzo de 'Geschiedenis van de Arbeid' in de eerste ring die de centrale tuin omgaf.¹³² Zo zou de eigentijdse expositie voorafgegaan worden door een geschiedschrijving van de ontwikkeling van onze planeet en de diverse culturen in hun habitats. Het ontstaan van de aarde zou uitmonden in een tuin vol bloemen en fruit - de paradijselijke natuurlijke staat van de eerste mens - waarna (na de zondeval!), in de 'Geschiedenis van de Arbeid' het langdurige en moeizame proces geschetst zou worden waarin de mensen verspreid over de wereld ieder in hun eigen habitat trachtten te overleven, en van waaruit, in reactie op de diverse omstandigheden, verschillende overlevingsstrategieën of culturen ontstonden. Dit historische overzicht zou ook verbeelden hoe in iedere cultuur - dankzij het menselijk genie - toename van kennis en vaardigheden leidde tot een alsmaar betere uitnutting van de habitat en daarmee tot vooruitgang. Maar ook zou getoond worden dat wanneer vooruitgang een te grote sociale ongelijkheid met zich meebracht diezelfde cultuur na een periode van decadentie roemloos ten onder ging en terugviel naar een lagere beschavingsgraad. Dat vervolgens de volgorde van de groepen in de contemporaine exposities opnieuw het primaire belang van het menselijke genie voor de beschavingsgraad van de culturen tot uitgangspunt nam, spreekt dan ook vanzelf: van intellectuele arbeid in het hart van de tentoonstelling naar handenarbeid aan de buitenzijde.¹³³ Dankzij de historische inleidingen kan de bezoeker met een etnografische bril naar de erop volgende contem-

poraine exposities kijken, sociaal-culturele verschillen beter en eenvoudiger onderkennen en een beter besef krijgen van de eigen en anderzamen culturele identiteit. Dit werd vergemakkelijkt door na de 'Geschiedenis van de Arbeid' eerst de esthetische categorieën als de schone kunsten en kunstnijverheid te tonen en pas daarna die van de meer utilitaire: mijnbouw, industrie en landbouw. Hiermee werd het smaakonderwijs uit 1851 feitelijk getransformeerd in een sociaal-etnografische studie. De ethnografische interpretatie werd verder gestimuleerd door de hiërarchie van intellectuele arbeid naar handenarbeid, die de beschavingsgraad tussen de verschillende culturen goed zichtbaar maakte en de 'Geschiedenis van de Arbeid' die het publiek vertelde of de cultuur zich historisch gezien in een fase van opbloei dan wel verval bevond. Zo veranderde de expositie definitief in een cultuurverkenning.¹³⁴

Deze cultuurverschillen zouden voor de bezoekers tenslotte op dramatische wijzen worden zichtbaar gemaakt in de vormgeving van de presentaties. In het paleis zouden de gevels van de nationale secties, de kamers en de buitengevels aan centrale tuin en park worden vormgegeven in een nationale stijl.¹³⁵ In het park zouden de stallen, modelwoningen en dergelijke zelfs als reconstructies van plaatselijk gebruikelijke constructies en vormentalen worden uitgevoerd. Hetzelfde gold voor de reconstructies van bars en restaurants in de voorzieningenring en voor de werkplaatsen in de machine-galerij van het paleis¹³⁶, een soort habitat-presentatiewijze. Specifieke vormgeving van de tentoonstellingsruimten moest helpen om de zeden en gewoonten zichtbaar te maken die ten grondslag lagen aan het erin tentoongestelde.¹³⁷ Voor het overige zouden net als in 1851 trofeeën gebruikt worden om op de kruisingen van de radiaal- en rondwegen allegorische monumenten - als kleine tempeltjes - op te richten, die de classificatie en de nationale culturele karakteristieken zouden verbeelden.¹³⁸

Voor zover mogelijk zou men deze habitat-décors uitbouwen tot echte 'tableaux vivants'. Explicateurs en demonstrateurs konden dan in klederdracht hun lokale ambachten uitoefenen of het gebruik van de producten tonen en uitleggen.¹³⁹ Met name in de reconstructies in het park zouden de bezoekers een indringend beeld krijgen van de verschillen in zeden, gewoonten en habitat tussen de culturen. Hier konden de demonstrateurs uit de verschillende landen met hun gezinnen niet alleen werken maar ook wonen, eten, slapen, kortom er het dagelijkse familie- en gemeenschapsleven leiden.¹⁴⁰ Bovendien zou iedere reconstructie ingebed worden in een getrouwe nabootsing van de flora en fauna van hun natuurlijke habitat.¹⁴¹ Om deze fascinerende 'live' studie van de zeden en gewoonten niet te hoeven beperken tot de bezigheden van overdag maar ook licht te kunnen werpen op het avondlijk samenzijn diende het gedeelte van het paleis en park waar dit leven zich afspeelde - tussen de publieksvoorzieningenring en de ring van modelhuizen - ook 's avonds geopend te zijn. Het paleis zelf zou al bij het vallen van de schemering zijn poorten sluiten, terwijl een ringmuur dan ook de rest van het park afsloot.¹⁴²

Natuurlijk hechte LePlay niet alleen uit zuiver wetenschappelijke en didactische overwegingen zo sterk aan zijn programmatische uitbreidingen, het 'table à double entrée', de habitat-presentaties en de 'tableaux vivants'. Hij begreep heel goed dat alleen zo het grote publiek verleid zou kunnen worden tot de nieuwe soort 'studie' die hij beoogde. Immers, hiertoe volstond niet langer een beroepsmatige interesse of een fascinatie voor techniek en exotica. Spectaculaire, wetenschappelijk verantwoorde ordening en vormgeving van de exponaten konden voor het grote publiek de studie van de samenleving, van haar problemen en haar potenties om deze op te lossen, aantrekkelijk maken. Hierin zou de 'table à double entrée' ervoor zorgen dat leken op eenvoudige wijze via vergelijkende studie het tentoongestelde konden bestuderen als cultuur-uitingen. De nieuwe habitat- en 'tableau vivant'-presentaties leken te garanderen dat de schoolse lessen van het aanschouwelijk onderwijs in leerzame belevenissen of avonturen veranderden, die zelfs de minst geïnteresseerde bezoekers zouden prikkelen.¹⁴³

Om dit avontuurlijke karakter te versterken en de didactische tekorten van de empirische

zelfstudie van objecten door leken - de ondoorgrondelijkheid en raadselachtigheid van de meeste specimina - te ondervangen pleitte LePlay voor een forse toename van experimenten, demonstraties van hand- en machinematige vervaardiging van producten, explicaties, toelichtende teksten en tekeningen. Aparte brochures en publicaties konden, naast de gebruikelijke officiële labels en catalogi, het lekenpubliek gerichter helpen om de in de objecten besloten kennis te ontsluiten.¹⁴⁴ Verder stelde hij voor de incidentele lezingen à la 1851 uit te bouwen tot een compleet programma met toelichtende voordrachten van wetenschappers en specialisten om de tentoongestelde objecten voor het lekenpubliek in begrijpelijke woorden te 'vertalen'.¹⁴⁵ De lezingen konden worden gegeven door de bestaande wetenschappelijke verenigingen. Zo zou LePlay's eigen 'Société Internationale d'Étude d'Économie sociale' in een lezingenserie voor het grote publiek de sociale en reformistische dimensie van de expositie uitleggen.¹⁴⁶

LePlays hervormingsideeën kwamen ook tot uitdrukking in zijn voorstellen voor de object- en ruimtelijke didaxis. Hij stelde voor om, analoog aan de buitenlandse exposities, ook de Franse geografisch in te delen, en hiervoor niet de bestaande bestuurlijke indeling naar departement tot uitgangspunt te nemen maar 12 à 13 nieuwe regio's, gebaseerd op etnografische en beroepshomogeniteit. Zo zou ook de Franse expositie naar etnografische en natuurlijke habitat geordend en vormgegeven worden, opdat de burgerij zich bewust zou worden van de eigenaardigheid van hun eigen gemeenschap binnen de Franse samenleving. Bovendien hoopte LePlay zo een eerste economische en bestuurlijke stap te zetten in de richting van de decentralisatie van de Franse Staat.¹⁴⁷ Ook de gelijkwaardige positie in het Paleis van de arbeidersexpositie en de landenexposities betekende een duidelijke sociale stellingname. Parallel aan de burgelijke tentoonstelling verscheen een arbeidersexpositie, die beide klassen diende te verzoenen, in de gemeenschappelijke overtuiging dat industrialisatie en internationalisatie voor beide klassen een verbetering van de levensstandaard in materieel en geestelijk opzicht betekende. Een nieuwe gemeenschapszin met als spil lokale omstandigheden en tradities, diende als stabiliserend tegenwicht tegen de sociale ontwrichting als gevolg van de mondiale modernisering. Een soortgelijke taak voor de 'habitat' zou tot uitdrukking komen in de gemengde presentatie van de 'Geschiedenis van de Arbeid' en de 'Orde van Verdienste': de sociale hervormingsmaatregelen werden ingebed in de etnografische context.¹⁴⁸ Tenslotte werd de verzoening van moderniteit en traditie nog het meest dramatisch en indringend verbeeld in de etnografische reconstructies van modelwoningen, -werkplaatsen, -scholen en -kerken in het park. Deze waren langs de 'rue des villages', min of meer per cultuur in dorpen bijeen geplaatst en verbeeldden zo de kleinschalige sociale, culturele en economische context en de opvoedkundige en religieuze instituties waarbinnen het individuele leven en dat van de familie zich afspeelden.¹⁴⁹ Deze dorpen voegden aan het gehele complex nog een extra 'verhalende' - nu geen historische maar een utopische - dimensie toe. Het geheel veranderde in een model voor een betere harmonische toekomstamenleving, gebaseerd op de verzoening van negentiende-eeuwse kennis en pre-industriële sociale structuren en instituties. Kortom, een tamelijk conservatieve utopie. Het paleis transformeerde tot stad, het omringende park tot de landelijke 'campagne' die haar voedden en de modeldorpen tot modelgemeenschappen voor de arbeidersklassen. In de 'stad' werden de contemporaine machinale productie en producten getoond in fabriekswerkplaatsen, terwijl in de 'dorpen' het toekomstideaal van kleinschalige leefgemeenschappen, gebaseerd op de familie en de familiaal geordende arbeid in de 'petits ateliers', gepropageerd werd. Door alleen deze 'organische' samenlevingen in 'tableaux vivants' te presenteren en door aan de machinale fabrieksarbeid in de 'stad' heel deze verlevendiging met mensen, dieren en planten te onthouden zou men bovendien ook het vervreemdende effect van machinale arbeid en het stedelijk leven dramatisch scherp kunnen doen uitkomen.

De interpretatie van het paleis als stad wordt bevestigd door LePlay, die de ruimtelijke didaxis anders dan in Crystal Palace niet naar de cartografie modelleerde maar naar de stad.¹⁵⁰ Een

stelsel van straatnamen zou de bezoekers in staat stellen te bepalen in welke nationale afdeling of productgroep men zich bevond. De kamers aan de gangen waren niets anders dan 'huizen aan de straat'; de nationale afdelingen of productgroepen wijken, waarin net zoals in de oude steden beroepsgroepen of mensen afkomstig uit dezelfde landsstreken of culturen bij elkaar woonden.¹⁵¹

In het regelmatige, ronde plan, de oriëntatie van het complex op de windroos en de centrale tuin kan men zelfs de inspiratie van de ideaalsteden uit de utopische literatuur vermoeden.¹⁵² En meer in het bijzonder van één uit LePlay's favoriete zestiende eeuw, waarin de tradities van de ideaalsteden en de geheugentheaters elkaar kruisten: de Zonnestaat van Campanella.¹⁵³ Wanneer men bedenkt dat LePlay een regressieve utopie nastreefde, is het niet onwaarschijnlijk dat hij zich hierbij liet inspireren door zestiende-eeuwse voorstellingen van de ideale samenleving. Temeer daar Campanella LePlay een model aanreikte waarin zijn wens om een ideale samenleving te tonen gecombineerd werd met een aanschouwelijke vorm van onderwijs; en waarin bovendien alle menselijke kennis en de geschiedenis van de menselijke culturen waren ondergebracht. In beide gevallen is er sprake van een ideale wereld die tegelijkertijd leefomgeving en leerschool zou zijn voor universele kennisverwerving.¹⁵⁴ De formele gelijkenis is treffend: beide steden bestaan uit zeven ringen, die zijn opgebouwd uit huizen aan een straat. Het geheel wordt ontsloten door vier toegangswegen, die met ijzeren poorten kunnen worden afgesloten van de omringende landbouwgronden. In het midden bevindt zich een soort forum.¹⁵⁵ Ook is er sprake van een vergelijkbare opvatting over een empirische leermethode: beide denkers geloven dat niet boeken en theorieën maar alleen de werkelijkheid of het leven zelf ware kennis van de er aan ten grondslag liggende wetmatigheden mogelijk maakt. Zij het dan dat dit in Campanella's ogen magische wetten waren, terwijl LePlay een soort natuurhistorische of 'organische' wetten verwachtte aan te treffen.¹⁵⁶ Ook de concrete uitwerking van de didaktiek vertoonde grote overeenkomsten: in de buitenwand die met bustes en inscripties is omgetoverd in een geschiedschrijving en topografie van de belangrijkste 'industriële' en nijverheidscentra, en in de wanden en huizen van de zeven ringen die bezet zijn met de tentoongestelde leerzame voorwerpen onderverdeeld in zeven 'wetenschappen', die alle kennis van de mensheid vertegenwoordigen en in een hiërarchie van afnemende intellectualiteit van binnen naar buiten gerangschikt zijn.¹⁵⁷ Zo lijkt LePlay nu de tentoonstellingsdidaktiek, met haar wetmatige ordening en de trofeeën die als een soort merktekens de ordenende 'organische' wetten die aan het geheel ten grondslag liggen zichtbaar maken, te ontleenen aan de antieke geheugenkunst.¹⁵⁸ Tot slot valt ook de ideologische gelijkenis op (niet zo verwonderlijk daar het Saint-Simonisme ten dele ook op deze utopische traditie was gebaseerd): de samenleving gefundeerd op arbeid; de 'industriële' zijn strikt en hiërarchisch georganiseerd als een 'armée industrielle' en worden bestuurd door een kleine meritocratische elite van wetenschappers.¹⁵⁹

Bezien vanuit de traditie van het geheugentheater veranderd de ronde plattegrond nu in een aardglobe: als instrument en symbool van universele kennis,¹⁶⁰ óf zoals LePlay het zelf in navolging van Campanella en Raymond Lullius noemde een verkleinde weergave van de kosmos of 'microkosmos'.¹⁶¹ Zelfs kon men erin een verwijzing naar de pantheïstische religiositeit bespeuren waarvan behalve Campanella's leer ook het Saint-Simonisme doortrokken was: de cirkel als het traditionele symbool voor Gods alomtegenwoordigheid; het ideaal van een harmonische of organische wereld in het ene of alles.¹⁶²

4.2.2 Chevaliers plannen met de expositie: de 'Association Universelle'

Ook Chevaliers bedoelingen met de expositie laten zich eigenlijk tamelijk eenvoudig uit de plannen aflezen. Wel, lijken deze eerder toevoegingen op LePlay's ideale tentoonstellingsprogramma en -behuizing dan dat zij deze wezenlijk veranderen.

Net als Cole en Cobden met hun Great Exhibition beoogde Chevalier met de expositie vooral

de internationalisatie van nijverheid, handel, wetenschap en tot op zekere hoogte van staatsinrichtingen te bevorderen door middel van een aantal concrete maatregelen en voorzieningen. Een aantal nieuwe media en instituties zou de 'Association Universelle' dichterbij moeten brengen door internationale ontmoetingen, contacten en uitwisselingen te esceneren. Voor de bezoekers zou in de voorzieningenring van het paleis door elk land een salon worden ingericht, waar men niet alleen kon uitrusten maar ook informatie kon inwinnen.¹⁶³ Speciaal voor de handelaars en ondernemers onder hen zouden er handelsagentschappen geopend worden voor inlichtingen van meer economische aard.¹⁶⁴ Voor de exposanten kon er een internationale kring worden gebouwd, waar zij naar het voorbeeld van de Engelse clubs in de informele sfeer van gezamenlijke maaltijden, conversaties, gezelschapsspelen en feesten internationale contacten zouden kunnen leggen.¹⁶⁵ Kennisuitwisseling tussen juryleden - de internationaal vermaarde deskundigen en wetenschappers - en exposanten kon voorts gestimuleerd worden door middel van congressen.¹⁶⁶ Om een betere verspreiding van de opgedane kennis te bewerkstelligen zouden bovendien nationale en departementale overheden gestimuleerd moeten worden om studiedelegaties te sturen; die konden dan op de expositie de voor de lokale industrie en landbouw relevante informatie vergaren en vervolgens publiceren in verslagen ten behoeve van de lokale ondernemers.¹⁶⁷ Tenslotte zouden er diplomatieke conferenties worden belegd waar deskundigen samen met diplomaten uit de deelnemende landen wettelijke maatregelen zouden kunnen bespreken, die belemmeringen voor de internationalisatie van de wereld zouden wegnemen.¹⁶⁸

Nu, mede dankzij Chevaliers inspanningen, Frankrijk met vrijwel iedere industriële natie vrijhandelsverdragen had gesloten, moest de expositie natuurlijk ook optimaal aangewend worden om de internationale- en vrijhandel te bevorderen.¹⁶⁹ De agentschappen of commissariaten zouden als een soort voorlopers van de wereldhandelscentra statistische informatie verstrekken over de economische zwaartepunten, de infrastructuur, het opleidingsniveau, en de staatsinrichting van de verschillende landen.¹⁷⁰ Verder zouden de exposanten bij de producten naast de gebruikelijke technische en zakelijke informatie nu ook de handelsprijs en de handelshuizen mogen vermelden die hun producten in de verschillende landen op de nationale markt brachten.¹⁷¹ Hoewel de organisatoren nog steeds trachtten te voorkomen dat de instructieve expositie zou veranderen in een commerciële handelsmarkt - voor exposanten en explicateurs bleef het uitdrukkelijk verboden om hun producten aan bezoekers te verkopen, op straffe van verwijdering - zouden de landen nu voor het eerst in zogenaamde bazaars hun belangrijkste handelsproducten mogen verkopen aan het publiek, in de hoop dat er zo nieuwe markten geopend konden worden.¹⁷² Zowel de commissariaten als de bazaars zouden in het park gesitueerd zijn. De commissariaten als een soort gemeentehuizen in de nationale dorpen en de bazaars als een soort tijdelijke jaarmarkt in een ring op de velden buiten de stad.¹⁷³

4.2.3 De plannen van het regime met de expositie: keizerlijk monument en openbaar werk

Zelfs de diplomatiek gezien zo gevoelig liggende politieke intenties van de Keizer en zijn ministers laten zich eigenlijk tamelijk eenvoudig uit de plannen voor de expositie afleiden. Intenties die ook nu weer vooral gezien moeten worden als toevoegingen, of beter aanpassingen van LePlay's ideaalplan.

Gezien de taakverdeling tussen staatsraden en ministers was de invloed van het regime op de voorstellen in dit stadium nog gering. Voor de maatschappelijke steun aan het paternalistische Keizerrijk was het evenwel belangrijk dat de Keizer door het Franse volk als instigator, beschermheer en zelfs geestelijk vader van de expositie zou worden gezien. Hiertoe werden, zoals in de politieke cultuur van het Keizerrijk gebruikelijk, de plannen niet gepubliceerd als het werk van een individu, in casu LePlay, maar van de Keizer zelf of van zijn vertegenwoordigers: de Keizerlijke Commissie.¹⁷⁴ Het succes voor Frankrijk werd gegarandeerd door de Franse inbreng de expositie te laten domineren. Net als in 1851 kregen de Fransen al bij voorbaat een

getalsmatige voorsprong door de helft van het oppervlak toe te bedelen aan het organiserende land. Bovendien bevoordeelde de eigen classificatie ook ditmaal de nationale economie door haar zwaartepunten te benadrukken. In plaats van machinebouw en machinale productie waarin de Britse industrie uitblonk, kregen nu kunstnijverheid, mode, land- en tuinbouw, cultuur en wetenschap - kortom eigenlijk pré-industriële activiteiten - waarin Frankrijk traditioneel sterk was, extra aandacht. Het geheel werd door de architecten in een waar monument voor de Keizer omgetoverd door haar - conform Napoleons affiniteit met het keizerschap van Julius Caesar - vorm te geven als een Romeinse arena.¹⁷⁵ Het zou worden opgetrokken uit metselwerk en houten kappen, waarbij de gevels met hoge boogramen en pilonen - die oorspronkelijk het doek droegen dat de tribunes tegen de zon beschermden - het beeld moesten oproepen van een Romeins 'amphithéâtre'.¹⁷⁶ Zo speelde het paleis dus niet alleen als stad en geheugentheater een symbolische rol maar ook als 'Colisée', zoals het al snel officieel genoemd werd. Een passend symbool voor de internationale wedstrijd en voor een Keizer die zich spiegelde aan een Romeinse evenknie.¹⁷⁷

De ministers, de prefect Haussmann en de vertegenwoordigers van de stad Parijs zagen de expositie echter vooral als een mogelijkheid om dankzij de toestroom van bezoekers en de bouwactiviteiten de lokale economie een impuls te geven, een aantal openbare werken, door Haussmann in het kader van zijn grootschalige reconstructie van Parijs gepland, versneld uit te voeren en zodoende nieuwe gebieden voor stadsontwikkeling te ontsluiten. Bovendien opende dit ook de mogelijkheid om het door de Keizer voorgestane - en door de Péreires en Haussmann aangewende - financieringssysteem van publieke werken en instellingen door private investeringsmaatschappijen te propageren.¹⁷⁸

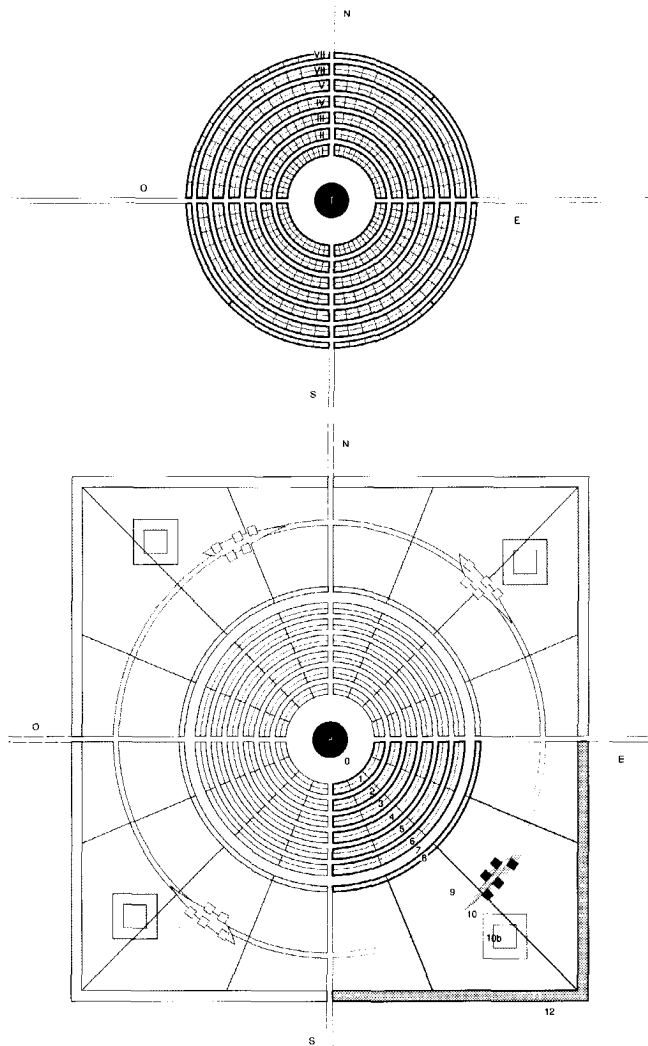
De locatiekeuze werd ditmaal dan ook niet alleen bepaald door overwegingen die direct met de expositie verband hielden - zoals de grootte van het terrein en de bereikbaarheid - maar ook door de wens mét de expositie Haussmanns reconstructie van Parijs te versnellen. Als locatie koos men net als in 1851 een exercitieterrein van het leger, het Champ de Mars. Dit was weliswaar groot genoeg maar lag ver van het centrum aan de rand van het toenmalige Parijs, omgeven door een onaantrekkelijk decor van velden en fabrieken.¹⁷⁹ Hierdoor was het slecht bereikbaar en bovendien moest het in vergelijking met de gebruikelijke locatie op de Champs Elysees de toestroom van het uitgaanspubliek ontberen. In Haussmanns ogen waren de slechte bereikbaarheid, het onaantrekkelijke decor van braakliggende terreinen en fabrieken en zelfs de drassige staat van het Champ de Mars echter eerder voordelen. De bouw van het tentoonstellingscomplex stelde hem in staat om de steile heuvel van het Trocadéro af te graven, om met deze grond het Champ de Mars op te hogen, een spoordijk aan te leggen langs de Seine en zodoende de ringspoorbaan rondom Parijs te voltooiën. Zo zou het terrein in directe verbinding komen te staan met het internationale spoorwegnet. Goederen of bezoekers konden dan voor het eerst direct per trein vanuit heel Europa rechtstreeks worden aangevoerd. De slechte bereikbaarheid vanuit het Parijse stadscentrum bood hem de kans om extra tram- en omnibuslijnen te creëren, de Parijse omnibusmaatschappijen te reorganiseren tot één maatschappij, die de verwachte extra toestroom voor de expositie zou kunnen verwerken, en een heel nieuwe vorm van vervoer te introduceren: stoomboten die over de Seine een lijndienst met het centrum zouden onderhouden. Met deze reconstructie van het Trocadéro en de verbetering van de bereikbaarheid van het gebied creëerde Haussmann bovendien ideale voorwaarden om het gebied te gaan ontwikkelen als nieuw woonareaal voor de Parijse burgerij. Op het Trocadéro zou hij een nieuw plein aanleggen - als eerbetoon aan de keizerlijke voorliefde voor het imperiale Rome zou dit 'Place de Rome' worden gedoopt - waarna vervolgens het gebied tussen dit plein en het 'Place de l'Étoile' voor de woningbouw ontwikkeld kon worden. Doordat hiermee eindelijk een verkeersverbinding tussen de wijken ten noorden van het 'Place de l'Étoile' en die ten zuiden van het Champ de Mars ontstond, zouden in een later sta-

dium ook de braakliggende terreinen en fabriekscomplexen rondom het Champ de Mars gesaneerd en ontwikkeld kunnen worden voor de woningbouw. Op korte termijn zouden deze braakliggende terreinen voor de duur van de expositie uitstekend van pas komen als parkeerplaatsen voor de rijtuigen van bezoekers.¹⁸⁰

De locatiekeuze stuitte aanvankelijk op verzet van het Ministerie van Oorlog, dat zich voor jaren beroofd zag van de benodigde exercitieruimte voor haar troepen in de aangrenzende 'École militaire'.¹⁸¹ Voor de organisatoren vormden vanuit het oogpunt van veiligheid, de nabijheid van deze kazerne en de er gelegerde militairen evenwel een pré voor de locatie. Deze konden in geval van calamiteiten het terrein (dankzij de omwalling met stallen en schuren) en het paleis (dankzij stalen branddeuren en dikke stenen muren) relatief eenvoudig afsluiten en verdedigen.¹⁸² Echter, ook om andere redenen beviel LePlay deze locatiekeuze. Het ontsloeg hem van de verplichting om het permanente 'Palais de l'Industrie' van 1855 te hergebruiken, zoals oorspronkelijk voorzien was; hij kon nu een nieuw tijdelijk paleis en park inrichten geheel gebaseerd op zijn eigen ideeën. Toch vergde de locatiekeuze van LePlay wel een eerste bijstelling: het terrein was te smal om het benodigde tentoonstellingsoppervlak te realiseren in een rond paleis. Noodgedwongen transformeerde hij nu het ideaalmodel tot een rechthoek afgerond met twee halve circels. Het tastte weliswaar de symboliek van de aardglobe aan maar versterkte die van het Colisée. Niet alleen de gevels maar ook de plattegrond vertoonden van nu af aan een treffende gelijkenis.¹⁸³

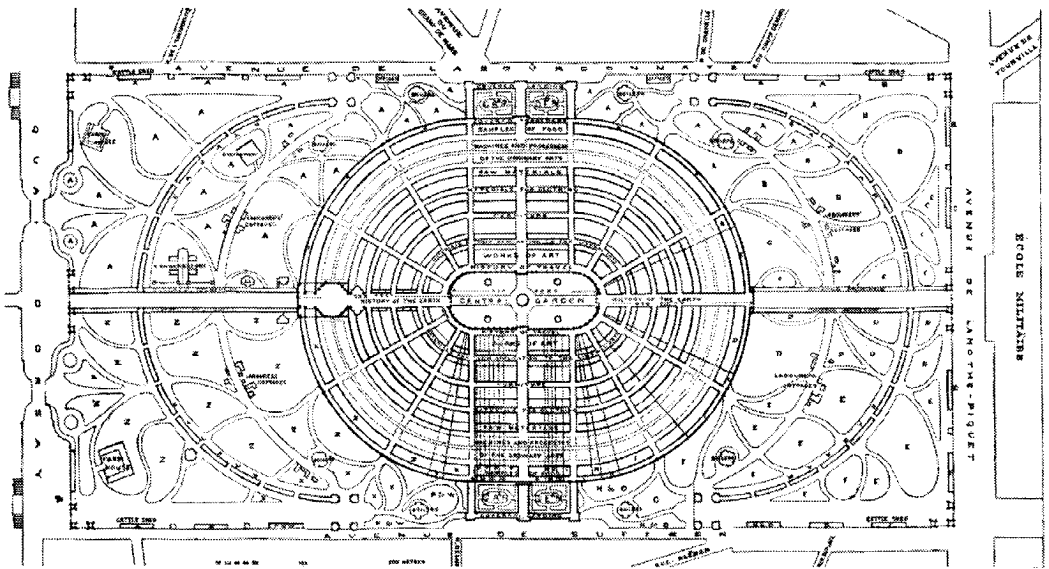
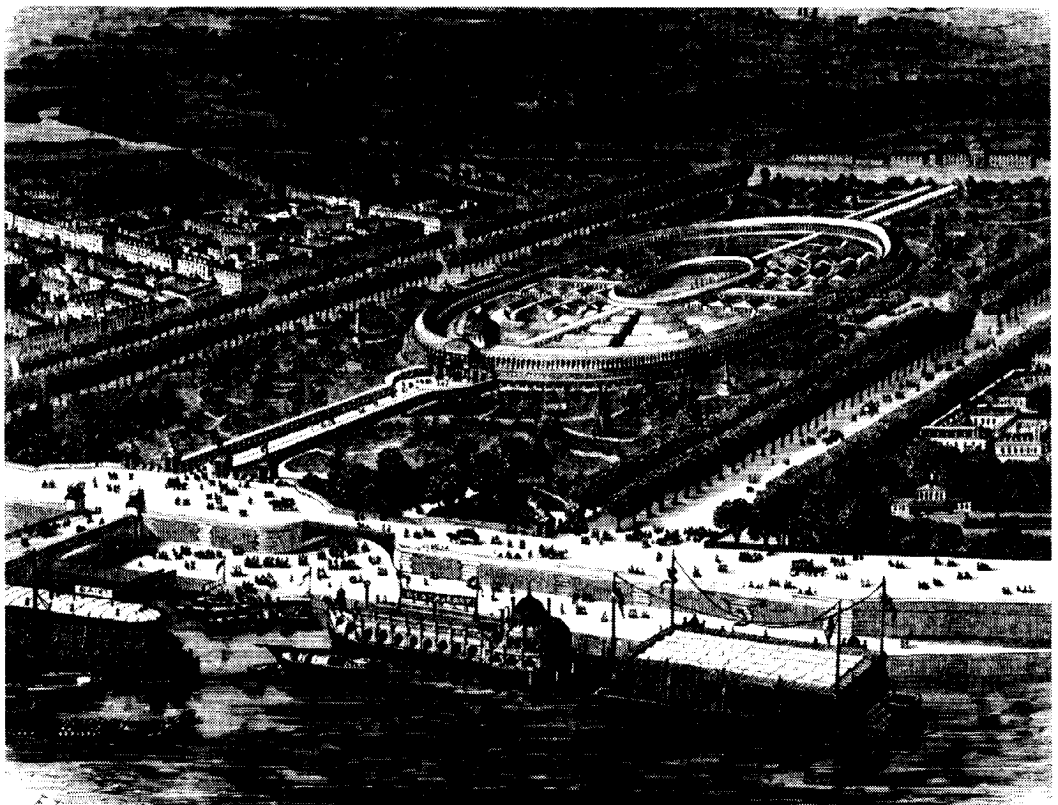
LePlay's succesformule - een vollediger en grotere expositie dan ooit tevoren - impliceerde ook een veel groter budget om de bouw van deze reusachtige expositie te kunnen financieren. Locatiekeuze, LePlay's uitbreiding van het expositieprogramma en het ongekend hoge niveau van publieksvoorzieningen moeten in dit licht bezien dan mede begrepen worden als pogingen van de organisatoren om nieuwe inkomstenbronnen aan te boren en ze beter te benutten. Door de verstranging met Hausmanns stadsvernieuwing kon de Keizerlijke Commissie ook een beroep doen op de fondsen van de gemeente; met de uitbreidingen van het programma hoopte zij meer bezoekers te trekken en zo de inkomsten uit entrees op te drijven; en de toevoeging van restaurants, cafés en winkeltjes als culturele tableaux van nationale keukens en consumptie stelde haar in staat om in vergelijking met 1851 een veelvoud aan concessies te verkopen.¹⁸⁴

Hiermee was echter het probleem van de voorfinanciering van het project nog niet opgelost. Alvorens men ook maar enige inkomsten uit deelname of entree zou kunnen innen moest het expositiecomplex worden opgebouwd. Hiertoe ontwikkelden de organisatoren een financieringsconstructie die net als in 1851 uitging van een financiering uit een lening waarvoor private kapitalisten verenigd in een 'Association de Garantie' middels bankgaranties borg stonden, maar aangepast aan de Franse situatie.¹⁸⁵ Omdat LePlay c.s. de expositie voor een zo groot mogelijk publiek toegankelijk wilde maken dienden nu de entreprijzen laag te blijven zodat de organisatoren hieruit onvoldoende inkomsten konden verwachten om de gedane investeringen te kunnen terugbetalen aan de speculanten, laat staan hun een winstaandeel te kunnen uitkeren.¹⁸⁶ Met dit risico in het vooruitzicht en vanwege het in Frankrijk toch al terughoudende financiële klimaat (de burgerij vermeed als private kapitalisten te speculeren in openbare werken) vreesden de organisatoren dat een aandelenemissie van de 'Association de Garantie' al bij voorbaat gedoemd was te mislukken. Om dit risico te verkleinen stelden zij voor dat de Franse regering en de gemeente Parijs de opbouw van de expositie zouden moeten subsidiëren, in ruil voor de economische impulsen en nieuwe infrastructuur, woonwijken en andere voorzieningen die zij aan de expositie zouden overhouden.¹⁸⁷ Van de 20 miljoen FRF waarop het plan was begroot, waarvan 2 à 3 voor onvoorziene onkosten, zouden stad en staat ieder 6 miljoen subsidiëren en zou de associatie de resterende 8 miljoen voorfinancieren.¹⁸⁸ Eventuele winst zou gelijkelijk over de drie partijen verdeeld worden. Zo ontstond een gemengde financiering waarbij het Britse systeem van private



67. Een reconstructie van Campanella's Zonnestad annex geheugentheater en exposé van de cosmos. Het complex is zoals alle Renaissance-ideaalsteden op de windroos georiënteerd. Op het centrale plein in het midden bevindt zich de tempel met daaromheen zeven ringmuren, bestaande uit rug-aan-rug geschakelde woningen met daartussen zes ringwegen. De tempel was gewijd aan de fundamentele wetten die de cosmos regeerden terwijl de veertien zijden van de muren gewijd waren aan de zeven sleutelwetenschappen. Deze werden middels aanschouwelijk onderwijs - variërend van beeldhouwwerken, afbeeldingen en tekst tot specimina én zelfs demonstraties zoals van onweer en andere weersomstandigheden - onderwezen aan de stadsbewoners zodat het complex zowel als stad, als leerschool en geheugensteuntje fungeerde: al levende leert men.

68. Een reconstructie van LePlay's ideale wereldmuseum annex microcosmos. Ook hier zijn de grote doorgaande wegen op de windroos georiënteerd en verbinden ze het omringende land met een centraal plein teneinde een natuurlijke ventilatie tot stand te brengen. Het centrale plein wordt hier bezet door een Crystal Palace voor het programma aan feesten, recepties en ceremoniën die er in het kader van dit mondiale museum jaarlijks zullen worden afgewerkt. Mogelijk is hier net als in het Colosseum van 1867 ook de expositie van maten, gewichten en betaalmiddelen gedacht als veraanschouwelijking van de wetten die de omringenden technisch-economische en sociaal-culturele cosmos regeren. Hierna volgen ook hier ringmuren van rug-aan-rug geschakelde kabinetten, waarin een occupationele cosmografie uiteen gezet wordt, aangevuld met enkele reformvoorstellen. Haaks op deze geleiding in ringen is de expositie ook ingedeeld naar landen die ieder een taartpunt tussen twee radialen bezetten. Om de exponaten in hun respectievelijke nationale culturele context te kunnen laten zien zouden de gevels van de kabinetten aan de ring- en radiaalwegen in een nationale stijl worden vormgegeven. Ook hier is de didactiek gebaseerd op aanschouwelijk onderwijs middels specimina, explicateurs en demonstrateurs, toelichtende teksten, catalogi en afbeeldingen. Met name de inrichting van het park rondom het paleis als landelijk gebied met modeldorpen, waarin de arbeiders en familie van een gemengd bedrijf gebaseerd op ambachtswerk en land- of tuinbouw en veeteelt leefden maakt duidelijk dat ook dit complex tenminste gedeeltelijk als model van een stadsregio begrepen dient te worden. Het geheel zou het hart vormen van een satellietstad voor de goeude burgerij op een comfortabele reisafstand per spoor van de metropool waar zij werkten. Vanzelfsprekend was aan het park, het stations, de hotels en wat dies meer zij van het wereldmuseum een dubbelfunctie toegedacht; behalve het museum diende zij ook de burgers van de nieuwe stad.



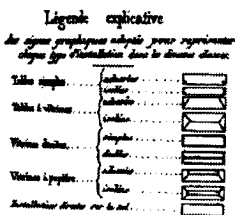
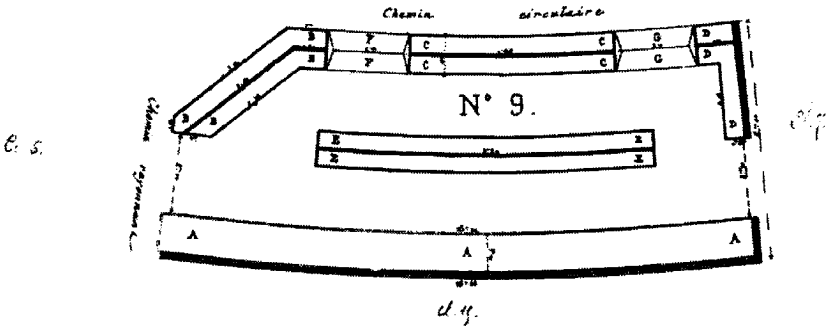
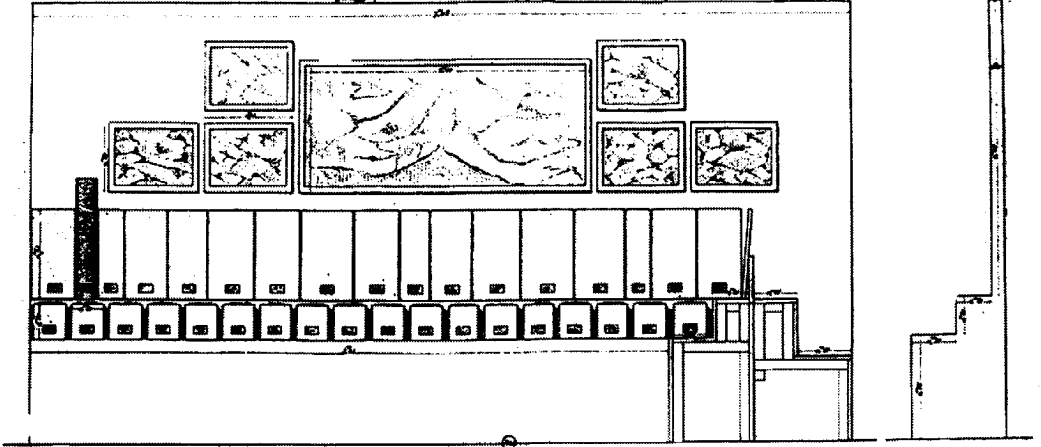
LePlay's wereldmuseum voor de wereldtentoonstelling van 1867, aangepast aan de smalle rechthoekige contouren van het Champ de Mars. In grote lijnen veranderde er weinig aan het plan; als gevolg van de geringe breedte verhuisde de zaal voor ceremoniën uit het hart van de expositie naar de hoofdweg en werd het benodigde oppervlakte niet gevonden door de circeldiameter te vergroten maar door er een rechthoekig stuk tussen te voegen. Inhoudelijk werden er bovendien één nieuw programmapunt toegevoegd: de 'Histoire de la Terre'. Hoewel de locatiekeuze voor het Champ de Mars niet de aanleg van een nieuwe satellietstad impliceerde vormde ze wel een belangrijke bijdrage aan de uitvoering van Haussmann's reconstructie van de stad Parijs. Zo kon er ondermeer op het Trocadéro een nieuwe wijk worden ontwikkeld, een spoorlijn en station aan het Champ de Mars aangelegd worden en fuseerden de Parijse Omnibusmaatschappijen tot een onderneming. 69. Vogelvlucht met duidelijk zichtbaar de individuele tentoonstellingshuizen waaruit de stad was opgetrokken, de arena-achtige afsluiting hiervan door de Machinehal en de monumentale toegangspartij. 70. Plattegrond van het complex.

Matériaux et Construction

Construction

Tableau des dimensions des vitrines et des tables
Dimensions des vitrines 17-22
Dimensions des tables 17-22
Cl. de la bibliothèque 17-22

Les dimensions de plan indiquées, et généralement des autres, sont en mètres
Les dimensions de hauteur indiquées, et généralement des autres, sont en mètres
Les dimensions de largeur indiquées, et généralement des autres, sont en mètres



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867
à Paris. (Section française)
Commission Impériale.

Projet d'installation, (Booth de 67.000 pour mètres)
Galerie II (Matériel des arts libéraux) N° 9.
Classe 6. — Produits d'imprimerie et de librairie.

Cl. 10.

Feuille I.

Évaluation des surfaces représentées sur ce plan.

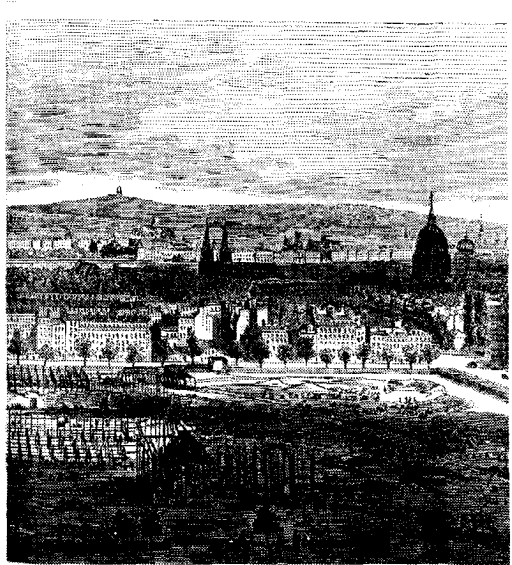
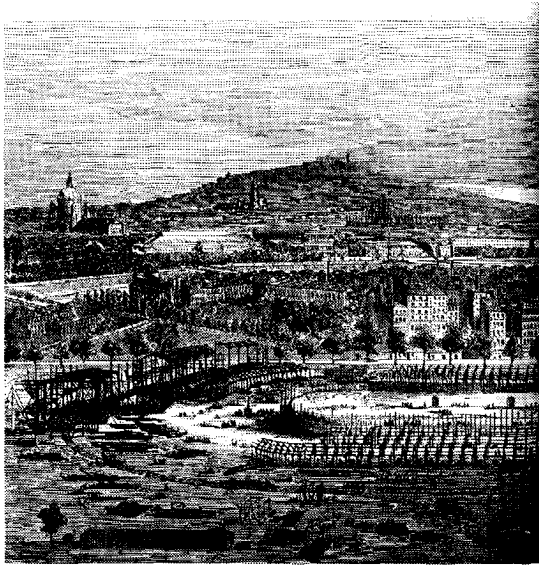
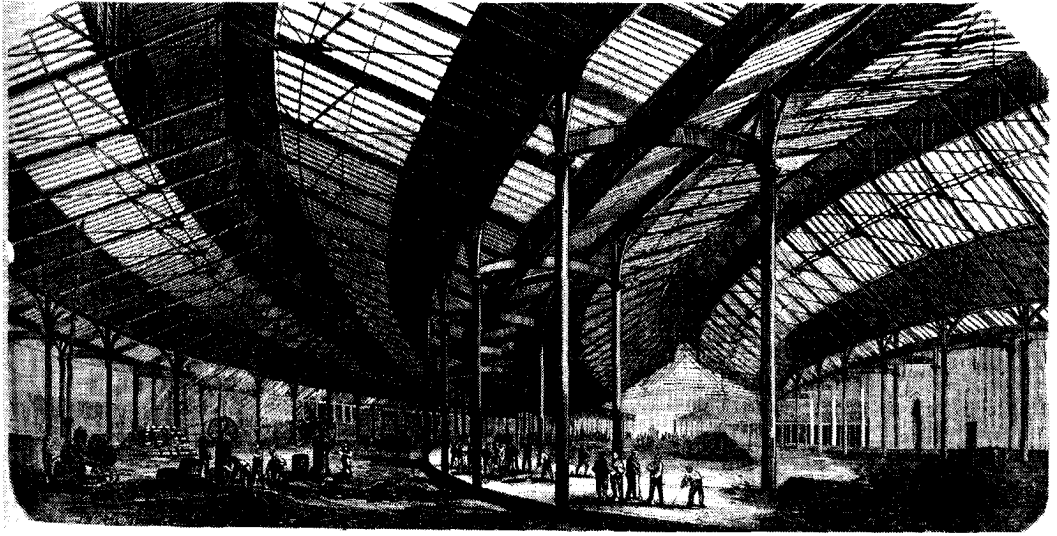
Surface de la salle N° 9. 227.00

Surfaces horizontales des installations.

A.	167.00
B.	4.00
C.	8.00
D.	1.00
E.	7.00
F.	1.00
G.	2.00
Total.	200.00

71. Een aan de Londense wereldtentoonstelling van 1862 ontleend voorbeeldig inrichtingsplan van een tentoonstellingskabinet uit LePlay's handboek voor exposanten.

72. Inrichtingsplan voor een tentoonstellingskabinet, met daarin weergegeven de afmetingen en posities van kasten, toegangen en paden alsmede het type kasten (platte of staande vitrinekasten, tafels etcetera).



73. De 'stoomtreinbouw' van de expositie. links is nog net de afvoer per trein van grond en puin van de Trocadero-heuvel zichtbaar. In het midden is te zien hoe per trein de de bouwonderdelen voor het paleis worden aangevoerd en hoe de portalen van de grote machinehal zelfs 'per spoor' werden opgetrokken. Rechts is nog net de groeve te zien waar het benodigde zand voor de betonnen keldergewelven van Coignet en de metselspecie gedolven werd.

74. De stoombouw van het paleis. Net zoals in 1851 was de bouw vergaand gemechaniseerd en gestandaardiseerd (let op de nu uniforme opbouw van de draag- en kapconstructies).

investeringen uit 1851 gekruist werd met het Franse model van staatssubsidies - zij het dan dat nu ook de stad Parijs meebetaalde - in de trant van de vroegere Franse industrietoonstellingen: een publiek-private financiering. Door op deze manier het aandeel van het risicodragend kapitaal aanzienlijk te verkleinen hoopten de organisatoren het succes van de aandelenemissie van de 'Associatie' veilig te stellen, aandeelhouders met een behoorlijke winst te kunnen terugbetalen en aldus uiteindelijk de 'esprit d'association' onder de Franse bourgeoisie voor deze publiek-private financieringswijze van openbare werken en voorzieningen te bevorderen. Dan zou de overheid in de toekomst niet langer alleen op te hoeven draaien voor de kosten waardoor zij meer en grotere openbare werken zou kunnen laten verrichten.¹⁸⁹ 'Goede publieke werken' waarmee de burgerij niet alleen haar sociale verantwoordelijkheid voor de gemeenschap en liefde voor het vaderland kon tonen - de patronage of 'les sentiments du père de la famille et du bon citoyen' -, die maatschappelijk aanzien en stabiliteit opleverden, en ook een versterking betekenden van zijn financiële en maatschappelijke positie.¹⁹⁰

Om de belangen van de verschillende partijen te bewaken tekenden zij een conventie waarin de financiële verantwoordelijkheden en verplichtingen van ieder van hen juridisch waren vastgelegd. De Keizerlijke Commissie werd sterk uitgebreid om de kapitalisten, min of meer naar ratio van hun financiële inbreng, te betrekken bij de besteding van hun geld.¹⁹¹ Hiermee nestelde zich in het hart van de organisatie naast de wetenschappelijke reformistische intenties van de staatsraden en de politiek gemotiveerde bestuurders, een derde macht: commerciële belangen, die in de hierop volgende fase een kongsi zouden gaan vormen met de politiek-commercieel gemotiveerde bestuurders ten koste van de staatsraden.

4.3 Hoe LePlay's ideaalproject toch verwaterde

4.3.1 *LePlay in de ideale uitgangspositie voor de verwezenlijking van zijn ideaalproject?*

Medio 1865 had LePlay al deze doelstellingen en voorstellen samengesmeed en vastgelegd in een concreet reglement en plannen voor de behuizing, de financiering en zelfs voor de organisatie van de exposanten en bezoekers, de opbouw van het paleis en de inrichting van de exposities; dit compleet met bijbehorende tijdschema's om er zeker van te zijn dat de expositie op tijd gereed zou zijn.¹⁹² Bovendien leek LePlay zich nu ook politiek en bestuurlijk in de ideale uitgangspositie gemanoeuvreed te hebben om zijn ideaalproject te verwezenlijken.

Formeel gezien mocht LePlay dan afhankelijker lijken van de nationale en lokale politiek - deze moest nu immers niet alleen instemmen met het gebruik van de locatie maar ook de publiek-private financiering van de expositie en de daaruit voortvloeiende overheidssubsidies bij wet goedkeuren - dan zijn Britse evenknieën in 1851. Maar in de praktijk kon LePlay dankzij zijn positie als staatsraad en de bescherming van het keizerlijk huis zijn plannen zonder noemenswaardige bijstellingen door achtereenvolgens de Keizerlijke Commissie en de beide kamers van de volksvertegenwoordiging loodsen. Zowel de studie-comités van de Commissie als die van het parlement kon hij voorschrijven hoe zij over zijn plannen dienden te adviseren en zelfs hoe zij te verwachte kritiek en tegenvoorstellen het beste konden pareren.¹⁹³ Zo reduceerde LePlay deze vertegenwoordigende lichamen inderdaad tot enkel instrumenten om maatschappelijke en politieke groeperingen aan zijn project te committeren.¹⁹⁴ Een commitment dat hij treffend tot uitdrukking bracht door het project publiekelijk te presenteren als het collectieve product van de Keizerlijke Commissie, zodat de ware auteurs (met hun bedoelingen) anoniem konden blijven, en deze niet beschuldigd konden worden van individuele politieke motieven of eigenbelang.¹⁹⁵

De bekrachtiging van de wet per keizerlijk decreet (12 juli 1865) verschaft LePlay jaarlijks een budget uit de staatsbegroting, legaliseerde de 'Association de Garantie' en maakte de weg vrij voor een uiterst succesvolle aandelenemissie.¹⁹⁶ Met de middelen uit deze fondsen kon LePlay nu zijn kernorganisatie uitbouwen door onder de paraplu van het 'Commissariat général' een heel

scala aan uitvoerende 'services' te installeren.¹⁹⁷ Niets leek de uitwerking en verwezenlijking van zijn plannen nu nog in de weg te staan. In vergelijking met Cole's situatie in 1850 bevond LePlay zich in een riantere uitgangspositie; er lagen al bij voorbaat een compleet reglement, plan en tijdschema klaar voor de organisatie, opbouw, inrichting en afbraak van de expositie. Er restten nog twee jaar om de expositie te realiseren. Voor de organisatie van de buitenlandse en binnenlandse comités die de inzendingen zouden selecteren kon hij terugvallen op de verschillende nationale en lokale overheden.¹⁹⁸ Aan Franse zijde zouden deze comités en de diensten, die onder LePlay's algemeen commissariaat ressorteerden zoals in de nationale industrie-exposities gebruikelijk, overwegend uit (semi-)overheidsdienaren bestaan, die allen trouw waren aan het regime en waarvan ten minste een aantal een grote staat van dienst had bij het organiseren van soortgelijke openbare werken. Zo ressorteerde de dienst die het paleis zou bouwen onder de ervaren weg- en waterbouwkundige J.B. Krantz (1817-1899), verantwoordelijk voor de aanleg van kanalen en spoorwegen in het departement Ardèche¹⁹⁹, en was A. Alphand (1817-1891), als rechterhand van Haussmann verantwoordelijk voor de beplanting van de boulevards en de aanleg van parken in het nieuwe Parijs, directeur van de dienst die het park zou ontwerpen, aanleggen en inrichten.²⁰⁰ Bovendien kon LePlay zelf alle leden van comités en diensten benoemen en dus zijn vertrouwelingen op de sleutelposities benoemen.²⁰¹ Kortom, aan alle voorwaarden leek voldaan om het ideaal-project loyaal, stipt en op tijd uitgevoerd te krijgen.

Toch werd het project van meet af aan van een aantal kanten serieus bedreigd. Nog relatief ongevaarlijk was de publiekelijk geuite beschuldiging van de Britse geograaf Maw en de architect Paine, dat de organisatoren met het 'table à double entrée' en de ronde opzet ervan hun plannen voor de 'Great Exhibition' van 1862 geplagieerd hadden.²⁰² Mogelijk had LePlay zich inderdaad door dat plan of door een soortgelijk plan laten inspireren. Feit is dat het 'table à double entrée' al veel ouder was.²⁰³ Naar verluidt zou Cole in 1850 geprobeerd hebben de expositie in het Crystal Palace volgens een dubbel classificatiesysteem te ordenen.²⁰⁴ Zeker is dat het idee voor het eerst officieel werd vastgelegd door prins Napoleon in zijn voorstellen ter hervorming van het instituut wereldtentoonstelling (bij wijze van evaluatie van de expositie van 1855 in zijn officiële verslag opgenomen). Hierin beschreef deze de ideale tentoonstellingshal als een in de lengterichting naar plaats en, haaks daarop, in de breedterichting naar vakgebied geordend tableau (waarbij de vakgebieden net als in 1851 het productieproces volgden). Van dat idee was overigens vermoedelijk LePlay de eigenlijke auteur, daar de prins slechts de bijdragen van deskundigen had geredigeerd en LePlay niet alleen verantwoordelijk was geweest voor de classificatie en organisatie van de expositie maar ook als expert op deze gebieden gold.²⁰⁵ Hoe het ook zij, zeker is dat de ideologisch-wetenschappelijke uitwerking van het 'table à double entrée' van LePlay's hand stamt. Hij combineerde de classificatie naar beroep die zijn geestverwant en vriend, de 'industrialiste' Dupin, voor de expositie van 1834 ontwikkeld had, zodanig met de gebruikelijk classificatie naar herkomst dat de expositie een statistiek werd in de geest van zijn maatschappijwetenschap en methodiek.²⁰⁶ Niettemin was het publieke schandaal dat dreigde niet zonder risico's voor het project. Door hardnekkig iedere individuele verantwoordelijkheid voor de plannen af te wijzen ten gunste van het anoniemere collectief - de Keizerlijke Commissie die nota bene onder keizerlijke bescherming stond -, door de Britten op hun beurt van plagiaat te beschuldigen (de dubbele classificatie zouden zij aan het rapport van de prins ontleend hebben) en via een aanwijzing aan de pers om de beschuldigingen te bagatelliseren, wisten de organisatoren te voorkomen dat de aantijging van plagiaat het project echt in gevaar bracht.

In de pers werd daarentegen wel herhaaldelijk aandacht besteed aan alternatieve locaties of constructiesystemen voor de expositie en het expositiepaleis van gemeenteraden, ingenieurs of architecten - waaronder de onvermijdelijke megaconstructies van Horeau en de megalomane glaspaleizen van de Paxton Company. Echter ook deze voorstellen wist LePlay effectief te neu-

traliseren dankzij zijn greep op de organisatie en de besluitvorming.²⁰⁷

Serieuzer werd het project bedreigd door het onvermijdelijke delegeren van de uitwerking van de plannen aan min of meer onafhankelijke derden zoals de binnen- maar met name de buitenlandse toelatingscommissies en de exposanten. Enerzijds had LePlay hen broodnodig om zijn plannen tot leven te brengen, anderzijds impliceerde dit natuurlijk ook dat zij hun eigen belangen en doelstellingen in brachten.²⁰⁸ Ook LePlay moest nu lijdzaam toezien hoe anderen zijn plannen invulden en uitwerkten, waarbij zij soms in de geest ervan werkten of er soms er een geheel eigen draai aangaven die hen onherkenbaar veranderde, zodat soms zelfs hele planonderdelen geschrapt werden.²⁰⁹

Een ander gevaar school in de rivaliserende politieke verhoudingen tussen ministers en staatsraden, die ertoe leidden dat LePlay in dit uitvoeringsstadium aan invloed verloor ten gunste van de ministers. Net zoals met de wetsontwerpen van de staatsraad was LePlay afhankelijk van hen om zijn plannen als onderdeel van hun respectievelijke beleidsterrein uit te voeren. Zo kon het gebeuren dat enkele substantiële onderdelen van LePlay's plan niet door zijn diensten maar door de ministeries zelf werden uitgevoerd als onderdeel van het politieke programma van de regering. Bovendien stuitte de meest politieke en sociale onderdelen uit LePlay's plan in toenemende mate op scepsis of weerstand binnen de regering en zelfs bij de Keizer.²¹⁰ Zeker toen na een ruzie tussen prins Napoleon en de Keizer de eerste op 10 juni 1865 gedwongen werd af te treden als voorzitter van de Keizerlijke Commissie.²¹¹ Zowel de aanleiding tot de ruzie als het terugtreden van de prins betekenden de eerste ernstige tegenslagen voor LePlay's project. De ruzie ontstond doordat de prins, gefrustreerd over zijn geringe politieke macht, brak met het ongeschreven gebod dat in de toenmalige Franse bestuurscultuur alleen Napoleon III gerechtigd was zich publiekelijk als wijze staatsman te profileren met politieke initiatieven of manifesten.²¹² Uitgerekend bij de onthulling van een standbeeld voor Keizer Napoleon I hield de prins een toespraak, waarin hij zijn linkse variant van het bonapartisme uiteenzette.²¹³ Hij pleitte onder meer voor een minder autoritair bestuur, dat de burgers meer vrijheden liet (minder 'Cécarisme' en meer 'démocratie') en voor decentralisatie van het bestuur naar regionaal niveau.²¹⁴ Het voorval kreeg iets van een coup poging doordat de Keizer net op dat moment voor een werkbezoek in Algerije verbleef. De Keizer en diens conservatieve regering sloegen hard terug: ze dwongen de prins zijn ontslag te nemen uit al zijn officiële functies.²¹⁵ Hierdoor verloor LePlay zijn keizerlijke beschermheer, de steun voor de meest radicale politieke elementen uit zijn plan, en stond hij veel zwakker tegenover de eindverantwoordelijke keizerlijke ministers.²¹⁶ Bijgevolg diende hij van toen af aan niet alleen meer rekening te houden met hun politieke wensen maar ook met hun financiële zorgen. Sowieso kregen de financiën meer gewicht nu in de Keizerlijke Commissie ook leden van de 'Association de garantie' waren opgenomen.²¹⁷ Gezamenlijk holden deze ontwikkelingen de machtspositie van LePlay uit en dwongen hem bovendien veel meer dan voorheen rekening te houden met overwegingen van politieke haalbaarheid en financiële rentabiliteit.

Ironisch genoeg werd het project evenwel vooral bedreigd door LePlay's eigen succesformule van de volledige universele expositie die zich nu tegen hem keerde. Onbedoeld resulteerde ze niet zozeer in volledigheid als wel vooral in een explosieve schaalvergroting van de expositie, met een al even dramatische verergering van het gebruikelijke gebrek aan ruimte, geld, 'organisatie-kracht' en tijd tot gevolg.²¹⁸

4.3.2 Het deelnemersveld als een LePlayiaans wetenschappelijk survey van culturen

LePlay realiseerde zich zeer goed, dat wilde hij zijn sociaal-economisch monstersurvey realiseren en en passant de decentralisatie van het openbare bestuur op regionale grondslag in Frankrijk dichterbij brengen, hij de gebruikelijke procedures voor selectie van de inzendingen en de inrichting ervan in de expositie zou moeten hervormen.

Daarom trachtte hij voor de nationale inzendingsprocedure van Franse producten in plaats

van de departementale comités een nieuw netwerk van regionale comités op te zetten die, meer recht doend aan de geografische verschillen in landbouw en nijverheid, met hun regionale inzendingen een accuratere afspiegeling van Frankrijks economische potenties zouden geven. Om vervolgens binnen deze regionale opzet te bereiken dat alleen de meest vernieuwende, de beste maar bovenal alleen die zaken die karakteristiek waren voor de lokale nijverheid op de tentoonstelling geëxposeerd zouden worden, decentraliseerde hij de traditionele inzendingsprocedure nog verder. Niet de regionale comités zouden de inzending selecteren maar de lokale industriëlen en agrariërs zelf. De comités dienden naar Brits voorbeeld nu uitsluitend nog om hen te organiseren, enthousiasmeren en informeren als ook als lokaal aanspreekpunt voor de Keizerlijke Commissie.²¹⁹ Idealiter kreeg iedere regio van de Keizerlijke Commissie een bepaalde hoeveelheid tentoonstellingsoppervlak toebedeeld en was het de taak van de nieuwe regionale comités om de toonaangevende ondernemers in de belangrijkste lokale takken van bedrijvigheid gezamenlijk te laten kiezen wie van hen zou mogen deelnemen aan de expositie. Vervolgens diende een samenhangende collectieve presentatie te worden samengesteld - representatief voor de lokale productie en de plaatselijke zeden en gewoonten - en vormgegeven volgens de door LePlay voorgestane habitat-presentatiewijze.²²⁰ Op deze wijze zouden de meeste deskundigen - de betrokken ondernemers - zelf de inzending voorbereiden en kon de wetenschappelijke objectiviteit van het selectieproces niet in gevaar gebracht worden door bijvoorbeeld lokale politieke verhoudingen. Als het niet zou lukken om de ondernemers collectief hun inzending te laten samenstellen moest het regionale comité hen individueel (met name de land- en tuinbouwers die nog niet gewend waren om aan wereldexposities deel te nemen) aansporen om toelating aan te vragen bij de nieuwe nationale selectie-comités.²²¹ Deze centrale 'comités d'admission' - erfgenaam van de nationale jury uit de traditie van de nationale industrietentoonstellingen - bestonden uit landelijk vermaarde deskundigen op het betreffende terrein; zij hadden tot taak uit deze individuele aanvragen per klasse een inzending te componeren die recht deed aan zowel de nationale als regionale karakteristieken.²²² Om ervoor te zorgen dat deze nationale comités ver weg in Parijs toch over de juiste achtergrond informatie zouden beschikken om een evenwichtige en verantwoorde keuze te kunnen maken dienden de regionale comités ditmaal de gebruikelijke namenlijsten met de volgens hen meest representatieve ondernemers te voorzien van een rapport, waarin de meest karakteristieke vormen van nijverheid voor de onderhavige regio uitgebreid en systematisch beschreven werden. Zo diende men bijvoorbeeld ten aanzien van groep 10 niet alleen de technische en economische situatie in de bedrijfstakken te analyseren maar ook de sociale omstandigheden in de regio.²²³ Op deze manier zouden de comités maar ook LePlay zelf uiteindelijk kunnen beschikken over een compleet sociaal-economisch survey van Frankrijk op occupationele, etnografische en regionale basis. Het wetenschappelijk karakter van dit survey trachtte LePlay te garanderen door net als voorheen de leden voor de departementale comités te kiezen uit de lokale belangenverenigingen van ondernemers.²²⁴ LePlay hoopte door middel van de collectieve zelforganisatie van lokale ondernemers binnen een bepaalde bedrijfstak ook een eerste concrete stap te kunnen zetten in de decentralisatie van economische- en bestuurlijke structuren naar een regionaal niveau, gebaseerd op de aard van bedrijvigheid. Om een dergelijke regionale zienswijze ook inhoud te geven, verplichtte hij bovendien ieder 'comité régional' een studiedelegatie naar de expositie te sturen, om daar die innovaties en lessen op te tekenen die relevant zouden kunnen zijn voor de lokale bedrijvigheid, en deze in de vorm van rapporten te publiceren.²²⁵ Om tenslotte een zekere eenheid van handelen tussen al deze commissies te garanderen greep LePlay terug op de gebruikelijke middelen, zoals richtlijnen aan de prefecten en het officiële reglement aangevuld met enkele kleine innovaties.²²⁶ Iedere lokale Franse of buitenlandse nationale commissie diende een gedelegeerde aan te wijzen in Parijs, die gemachtigd was om direct met LePlay en zijn staf te onderhandelen over de samenstelling, omvang en inrichting van de inzending.²²⁷ Ook publiceerde LePlay voor

iedere klasse aparte 'instructions complémentaires', waarin per groep ingegaan werd op aard en doelstellingen van de expositie, die de selectiecriteria nauwkeuriger omschreven en aanwijzingen gaven omtrent de wijze waarop de zaken en kennis tentoongesteld moesten worden.²²⁸

In werkelijkheid kwam van dit alles niet veel terecht. Volgens LePlay zelf omdat de tijd ontbrak om de nieuwe regionale organisatiestructuren op te zetten, en men dus wel gedwongen was om de lokale ondernemers te organiseren via de traditionele departementale prefecturen van het ministerie van Binnenlandse Zaken.²²⁹ Waarschijnlijker echter omdat LePlay na de toespraak van prins Napoleon van het keizerlijke regime geen toestemming meer kreeg om dit onderdeel van zijn plannen uit te voeren.²³⁰ De expositie kon toen niet langer naar regio worden ingericht, zodat men volgens de traditionele manier ging 'selecteren'. Hierbij trachtte zoals gebruikelijk ieder departement de keuzeverantwoordelijkheid te ontlopen door zoveel mogelijk ondernemers voor te dragen in Parijs, zonder hierbij veel acht te slaan op de instructieve kwaliteiten van het ingezondene. Bovendien hadden de ondernemers nu geen belang meer bij een collectieve aanvraag en dienden zij dus louter individuele aanvragen in. De nationale toelatingscommissies in Parijs zagen zich bijgevolg nu geconfronteerd met een zee van aanvragen die onmogelijk meer goed te beoordelen viel. Het einde van het liedje was dat er veel meer ondernemers tot de expositie werden toegelaten dan oorspronkelijk was voorzien, dat de presentaties niet het samenhangende karakter van een collectieve expositie hadden, dat de lokale karakteristieken vaak ondergeschikt waren aan een nationale presentatie van de 'state of the art' en dat het tentoongestelde niet altijd blijk gaf van instructieve kennis van verbetering of vernieuwing.²³¹

Soortgelijke problemen speelden ook bij de buitenlandse inzendingen. Vanaf 4 maart 1865 gingen er via de diplomatieke kanalen van het Franse Ministerie van Buitenlandse Zaken uitnodigingen uit naar zoveel mogelijk vreemde mogendheden, in een poging de expositie zo internationaal mogelijk te maken.²³² Uiteindelijk zegden 31 landen hun deelname toe.²³³ Meest opmerkelijke was de deelname van Japan, dat onder druk van de Amerikaanse 'gunboat diplomacy' begonnen was aansluiting te zoeken bij de 'moderne' westerse wereld.²³⁴ Minder fraai was dat LePlay in zijn drang tot volledigheid besloot een Chinese inzending te fingeren, toen een weigering van het Chinese regime om deel te nemen het universele karakter van zijn expositie dreigde te verstoren. Net als eerder in 1851 zou de Chinese sectie dus allesbehalve representatief zijn voor de lokale cultuur, maar uitsluitend commerciële belangen dienen.²³⁵ Voor het overige liet LePlay, zoals sinds 1851 gebruikelijk, de samenstelling van de buitenlandse inzendingen over aan de nationale commissies. Sommige volgden hierbij het Franse systeem van getrapte selectie, anderen volstondden met een eenmalige ballotage door één centraal nationaal comité. Soms besteedden de regeringen de organisatie uit aan reeds bestaande instellingen zoals de nationale kamers van koophandel, industrie of landbouw en ingenieursverenigingen.²³⁶ Zoals gebruikelijk bestonden deze comités uit de meest gerespecteerde figuren op het terrein van de landbouw, industrie, handel, wetenschap, schone kunsten of openbaar bestuur uit het desbetreffende land, met als beschermheer een lid van het koninklijk huis.²³⁷ Opvallend was dat waar LePlay c.s. trachtten de Franse organisatiepraktijk meer af te stemmen op de Britse, deze haar organisatie nu juist sterker op de Franse praktijk van overheidsingrijpen modelleerde: de Britse inzending werd nu door een overheidslichaam - Cole's eigen Department of Arts and Science - georganiseerd en met overheidsgeld gefinancierd.²³⁸ Op de werkzaamheden zelf van deze commissies had LePlay gezien de diplomatieke aard van de zaak natuurlijk officieel maar weinig greep. In de praktijk echter slaagde LePlay er middels de onderhandelingen met de in Parijs gestationeerde 'ambassadeurs' van de deelnemende landen en een intensief contact met de nationale commissies via richtlijnen, memoranda en brieven toch in om het inzendingsbeleid van de meeste landen te committeren aan zijn culturele en sociale vernieuwingen van het tentoonstellingsprogramma.²³⁹ Desondanks stemden enkele landen

hun beleid toch voornamelijk af op de eigen nationale politiek sentimenten. Zo besloten de Duitse staten van iedere vorm van selectie af te zien en alle ondernemers die om afvaardiging naar Parijs vroegen op te nemen in de inzending.²⁴⁰ Toch vormde dit niet de hoofdoorzaak voor de explosieve toename van het aantal buitenlandse exposanten ten opzichte van 1862; die school eerder in de vrijhandelsverdragen die de Franse regering sinds 1860 met vrijwel alle Europese landen had afgesloten. Deze maakten het voor buitenlandse ondernemers interessant om te proberen via de Franse expositie een aandeel op die markt te krijgen. Tot woede van LePlay daalde hierdoor de instructieve en nieuwswaarde van de inzendingen vervaarlijk; door alles toe te laten liet men immers ook de middelmatige of reeds lang gangbare zaken toe en bovendien dreigde door de toegenomen internationale handelsmogelijkheden het accent te verschuiven van industrie- naar handelsproducten.²⁴¹

LePlay's universaliteitspretenties zadelden de organisatie ook op met een aantal evenementen die zich niet op de gebruikelijke manier lieten organiseren maar om speciale maatregelen vroegen.

De expositie van Schone Kunsten werd van een te groot nationaal belang geacht voor het imago van Frankrijk als mondiale trendsetter op artistiek gebied om de voordracht van werken over te laten aan de departementen. In plaats daarvan riep men kunstenaars op hun werk direct in Parijs in te dienen en gedurende korte tijd op te stellen in het 'Palais de l'industrie', alwaar een jury de nationale inzending selecteerde. Om de nieuwswaarde van de inzending te garanderen werd uitsluitend werk dat na de Franse wereldtentoonstelling van 1855 was gemaakt toegelaten. Feitelijk verving de selectie van de nationale inzending de traditionele jaarlijkse 'Salon', en diende zij net als deze om het staatskunstbeleid gestalte te geven.²⁴² Het gevolg was dan ook dat de staat onwelgevallige kunststromingen en kunstenaars slechts matig of zelfs niet op de expositie vertegenwoordigd waren. Zo werd de Franse inzending gedomineerd door het academisme van de École des Beaux-Arts; het realisme en de school van Barbizon waren slechts matig vertegenwoordigd. Mochten Courbet en Theodore Rousseau hun werk nog laten zien, Cézanne, Manet, Monet en Pissaro werden geheel geweerd.²⁴³

Ook de land- en tuinbouwtentoonstellingen vereisten speciale maatregelen. De beslissing om ditmaal alle machines te testen en de teeltmethoden van dieren en gewassen te demonstreren alsmede het resultaat ervan te beoordelen, vroeg om een bijzondere organisatievorm. Immers, de oogst - of het nu fruit, bloemen of granen betrof - liet zich slechts eenmaal per seizoen en dan nog kort in haar volle pracht bewonderen. Bovendien was het uit het oogpunt van ruimtebezetting en verzorging onwenselijk, dat dieren en machines langer dan noodzakelijk voor de beoordeling op de expositie verbleven. Daarom voerde men de 'concours quinzaines' in: twee-wekelijkse wedstrijden waarin bepaalde typen werktuigen, vee- of gewassenteelt gedurende één dag beproefd of gekeurd zouden worden.²⁴⁴ De organisatie hiervan legde LePlay in handen van de nationale land- en tuinbouw-verenigen en de museale wereld; ook deze exposities en concoursen kan men zien als vervangers van de traditionele periodieke nationale land- en tuinbouwexposities.²⁴⁵

De toegenomen invloed van de ministers en van de politiek vertaalde zich nu zichtbaarder dan voorheen in een aantal staatsexposities, waarin de verschillende ministeries feitelijk de zegeningen van hun beleid wilden etaleren.²⁴⁶ Al sinds 1849 richtte het ministerie van marine (waaronder de koloniën administratief vielen) expositie na expositie in om het materiële nut van de koloniën voor het moederland aan haar onderdanen te tonen.²⁴⁷ Ditmaal mocht echter ook het ministerie van oorlog een tentoonstelling inrichten; daar zouden naast de prestaties van de nationale wapenindustrie ook de moderne uitrusting en de paraatheid van het Franse leger aan het volk worden getoond. Deze expositie had niet alleen een politieke doelstelling maar was ook bedoeld om een groter marktaandeel te verwerven in de internationale handel in oorlogstuig.²⁴⁸ Het ministerie van openbaar onderwijs zou in groep 10 een tentoonstelling inrichten over haar onderwijs-

politiek, die zich niet beperkte tot lager- en beroepsonderwijs voor de arbeidersklasse maar het gehele Franse onderwijssysteem trachtte te verklaren.²⁴⁹ In aanvulling hierop gaf de minister ook opdracht om twee surveys te maken: één van de huidige staat van het Franse onderwijs en één van de vooruitgang in de letteren en de wetenschap sinds de vorige Franse wereldtentoonstelling van 1855. Het moge duidelijk zijn dat deze tentoongestelde objecten en surveys ditmaal geen economisch maar uitsluitend een sociaal-politiek doel dienden.²⁵⁰ Ook de regeringen van tal van andere landen lieten zich niet onbetuigd. Zo planden Zweden, Pruisen en Amerika ook onderwijsexposities, zouden de koloniën van Frankrijk en Engeland maar ook de oude bezittingen van Spanje en Nederland vertegenwoordigd zijn, en zou tegenover de Franse oorlogsindustrie de Britse, de Amerikaanse, de Russische, de Italiaanse, de Belgische en ook de Pruisische staan.²⁵¹

LePlay's sociale exposities vergden speciale voorbereidingen; officieel vanwege de onbekendheid onder het publiek en de departementale comités maar feitelijk natuurlijk vanwege de politieke gevoeligheid ervan.²⁵² Het verschaft de organisatoren in ieder geval een excuus om de voorbereidingen van de inzendingen nog meer centraal te regelen en stelde LePlay in staat om de centrale organisaties met medestanders te vullen.²⁵³

In groep 10 werd, naar het voorbeeld van de Schone Kunsten in 1866, een besloten 'exposition préparatoire' gehouden in het 'Palais de l'Industrie'.²⁵⁴ Niet alleen de departementale comités maar zelfs het brede publiek werd middels brochures en persberichten voorgelicht over het doel van deze exposities en opgeroepen kandidaten hiervoor aan te melden bij LePlay.²⁵⁵ Om ook de arbeidersbeweging aan de inzending te committeren had men enkele aan het regime loyale arbeiders - uit de Palais Royal-groep of de semi-officiële 'conseils d'prudhommes' - in de speciale toelatingscomités opgenomen. Daar deze echter zwaar ondervetegenwoordigd waren doorbrak dit gebaar niet het paternalistische karakter van de onderneming maar bevestigde dat juist. Naast Frankrijk hielden ook Engeland en België dergelijke voorbereidende exposities.²⁵⁶ Ook voor deze sociale exposities verordonneerde LePlay surveys. In aanvulling op het rapport dat de departementale comités moesten schrijven over de lokale bedrijvigheid dienden zij ook een sociaal survey à la LePlay uit te voeren en tezamen met de lijst van exposanten ook een namenlijst van de meest lovenswaardige sociale instituten, producten en maatregelen in te sturen.²⁵⁷ Deze surveys zouden dan in LePlay's ogen de fundamentele en bouwstenen vormen voor de inrichting van de expositie in groep 10. Voor het eerst zouden ideeën, kennis en maatregelen tentoongesteld worden, en dienden objecten deze slechts te illustreren. Hier zou de expositie dus letterlijk LePlay's ideale sociaal-economische monster-survey worden.²⁵⁸

De nieuwe 'Orde van Verdienste' lag politiek nog gevoeliger omdat het hier niet ging om objecten maar om (beleids)maatregelen. Impliciet gaven de organisatoren dit ook toe door keer op keer te benadrukken dat deze vernieuwing geheel paste in de arbeiderspolitiek van de Franse regering.²⁵⁹ Om te voorkomen dat dit onmiddellijk zou leiden tot diplomatieke problemen met de deelnemende landen, ontwikkelde LePlay hiervoor een afwijkende organisatievorm; de nationale comités passerend, stelde hij in plaats daarvan direct een internationale jury in die geheel bestond uit politici of diplomatiek geaccrediteerde deskundigen op sociaal-economisch gebied.²⁶⁰ In onderling overleg moesten deze vervolgens besluiten hoe de doelstellingen van deze wedstrijd te vertalen in beoordelingscriteria. Wetgeving, opvattingen en utopieën bleven buiten beschouwing; alleen concrete prestaties en maatregelen werden beoordeeld. Bovendien dienden deze, geheel in de geest van de eerste sociologen, niet beoordeeld te worden in een (politiek) debat maar aan de hand van parameters in een (wetenschappelijke) statistische berekening.²⁶¹ Hiertoe werd het publiek opgeroepen om dossiers in te sturen van initiatieven die navolging verdienden. De monografische onderzoeksmethode waarmee deze in 17 categorieën beoordeeld werden en de aard van de parameters maken duidelijk dat LePlay erin slaagde om ook hier de gang van zaken te dicte-

ren.²⁶² Namens Frankrijk zaten er behalve de verantwoordelijke ministers dan ook uitsluitend LePlay's geestverwanten in de internationale jury, terwijl zijn vertrouwelingen het secretariaat vormden dat alle dossiers beoordeelde en met advies voorlegde aan de jury.²⁶³ Dat neemt niet weg dat de politieke gevoeligheid van het onderwerp het LePlay uiteindelijk onmogelijk maakte om de inzendingen ten toon te stellen waardoor de 'Geschiedenis van de Arbeid' direct ook haar sociaal-reformistische dimensie verloor.

Ook de historische thema-exposities vroegen om speciale voorbereidingswijzen. Dankbaar werd gebruik gemaakt van bestaande verenigingen en museadirecties om een speciaal organisatiecomité samen te stellen, dat niet alleen kennis van zaken had maar bovendien over de contacten beschikte om de particuliere verzamelaars, kerkelijke schatkamers en musea te bewegen in het algemeen belang tijdelijk afstand te doen van hun collecties.²⁶⁴ Om de evolutie zichtbaar te maken werd de Franse selectie en de inrichting ervan gebaseerd op een periodisering in tien ontwikkelingsfasen.²⁶⁵ Andere landen werden uitgenodigd om op soortgelijke wijze hun inzending te geleiden.²⁶⁶ Het lukte LePlay echter niet om de 'Geschiedenis van de Aarde' te organiseren, vermoedelijk wegens gebrek aan medewerking en financiële middelen. Zo viel het eerste gedeelte van de scheppingsgeschiedenis die de contemporaine expositie had moeten inleiden weg.

Daar stond tegenover dat een geheel nieuwe thematentoonstelling nu een ronduit utopische dimensie in het hart van de expositie bracht. Het 'Comité des poids, mesures et monnaies' besloot dat, naast regeringen via diplomatiek overleg, ook de publieke opinie overtuigd zou moeten worden van het maatschappelijk nut van internationale standaardisatie. Zij zou een economisering van de industriële en intellectuele productie en een vereenvoudiging van de vrijhandel teweeg brengen en zo direct resulteren in meer welvaart. Dit zou een cruciale stap betekenen op weg naar nauwere internationale samenwerking, uitwisseling en uiteindelijk naar Chevaliers vereniging.²⁶⁷ Het comité besloot een expositie in te richten waarin de maten, gewichten, munteenheden en tijdsrekening in al hun verwarrende verscheidenheid werden gecontrasteerd met een internationale standaard die mondiale toepassing van onderdelen, kennis en betaalmiddelen mogelijk zou maken. Uiteraard was deze standaard de Franse: het metrisch stelsel, de Parijse tijdsrekening, en een goudstandaard gebaseerd op het Franse vijf-francstuk uit te geven door een mondiale centrale bank. Na enig zoeken naar een geschikte locatie plantten de organisatoren de expositie midden in de centrale tuin, in een rond tempeltje van ijzer en glas. In plaats van het verloren paradijs projecteerde men er nu een bereikbare utopie. Hiermee was de gelijkenis met Campanella's Zonnestad compleet: ook in die stad stond in het midden een ronde tempel met wetsteksten die de omringende wereld van regels voorzagen.²⁶⁸ Symbolisch werd dit nog eens uitgedrukt door de globe die het tempeltje bekroonde, aangedreven door een uurwerk op de Parijse tijd, dezelfde omwenteling als moeder aarde te laten maken.²⁶⁹

De invoering van de standaarden was natuurlijk toch vooral een kwestie van politieke overeenstemming en het op elkaar afstemmen van nationale wetgevingen. Vandaar dat het comité ook voorstellen hiertoe voorbereidde en een internationale conferentie organiseerde, waar vervolgens geaccrediteerde deskundigen namens alle deelnemende landen onder het voorzitterschap van prins Napoleon hierover overeenstemming zouden kunnen bereiken.²⁷⁰ Dit was niet het enige Franse diplomatieke initiatief. Voor het eerst greep men de internationale deelname aan om alle staatshoofden en regeringsleiders uit te nodigen voor een officieel staatsbezoek aan de expositie en Frankrijk. In de geest van Napoleons congres- en alliantiepolitiek hoopte men, dat de samenwerking van regeringen aan de expositie bekroond door deze staatsbezoeken de banden met bevriende naties zou versterken, en die met anderen zou verbeteren. In ieder geval zou Frankrijk dankzij de staatsbezoeken voor de duur van één seizoen het machtscentrum van de wereld lijken en zo Napoleon III een tijdelijk overwicht bezorgen in het machtspolitieke pokerspel met de bin-

nenlandse oppositie en de buitenlandse concurrentie.²⁷¹

Bij gebrek aan interesse van wetenschappelijke- en beroepsverenigingen werd er uiteindelijk alleen door het ministerie van onderwijs een serie congressen voorbereid. De minister zag de expositie als een ideale gelegenheid om zijn politiek niet alleen voor een breed publiek te ontvouwen maar ook voor de uitvoerders aan de basis: de onderwijzers. Daarom beval hij ieder departement een onderwijzer naar de expositie af te vaardigen, uiteraard met de bedoeling dat de onderwijzers van alles wat zij gezien en geleerd hadden thuis uitgebreid verslag zouden doen.²⁷²

4.3.3 Inrichting en vormgeving van de inzendingen naar habitat

Zoveel meer exposanten werden er uiteindelijk afgevaardigd, dat rustig van een schaalexplosie kan worden gesproken. Hadden er in 1862 nog 30.000 exposanten deelgenomen, nu zouden het er 52.000 zijn.²⁷³ Dit had LePlay absoluut niet voorzien. De strikte organisatie van de toelatingscomités op regionale en nationale basis en de uitgebreide instructies hadden ervoor moeten zorgen dat in plaats van onsamenvangende inzendingen van individuele exposanten stikvol overlappingsen, middelmatigheid en oud nieuws er nu alleen collectieve, inhoudelijk uitgebalanceerde presentaties zouden worden ingezonden. Systematische analyses van de regionale nijverheid en haar natuurlijke en sociale context, niet alleen veel instructiever dan voorheen, maar ook een blokkade tegen exponentiële groei. Dit mislukte jammerlijk. LePlay zag zich gedwongen de oorspronkelijk voorziene 440.000 tentoonstellingsoppervlakte uit te breiden tot liefst 688.000 m².²⁷⁴

Toch was het in eerste instantie minder de omvang van de inzendingen die LePlay's plannen bedreigde dan het verlies aan lokale identiteit of representativiteit. De naar LePlay's smaak te weinig selectieve verzamelingen van exponaten dreigden nu toch een veel minder accuraat beeld te geven van de lokale en etnografische omstandigheden waarbinnen zij tot stand kwamen dan hij oorspronkelijk beoogd had. Tot op zekere hoogte wist hij dit te ondervangen door veel aandacht te besteden aan de reconstructie van de etnografische kwaliteiten en eigenaardigheden van de exponaten in een habitat-achtige of levensechte presentatie of demonstratie tegen een dito decor. Hier wierp LePlay's combinatie van strikte organisatorische taakverdeling en voorlichting wel degelijk haar vruchten af.

Als eerste voorwaarde voor een samenhangende presentatie van de producten per klasse en per land gold dat niet iedere exposant op eigen houtje zijn producten diende uit te stallen maar collectief. Voor de landenpresentaties was dit geen probleem omdat dit al sinds 1851 door de nationale commissies gebeurde. Voor de binnenlandse inzendingen lag dit evenwel anders; tot dan toe waren deze hoofdzakelijk door de exposanten zelf uitgesteld, waarbij de organisatoren slechts voor een zekere esthetische harmonie konden zorgen, bijvoorbeeld door een bepaalde stof als achtergrond voor te schrijven. Hierin bracht LePlay nu verandering. Door per klasse een syndicat d'installation te creëren, waarin de leden van het toelatingscomité en een aantal representanten van de exposanten gezamenlijk verantwoordelijk waren voor de inrichting van de inzending in de respectievelijke kamer, wist hij op het gebied van de vormgeving wel met succes een collectief handelen af te dwingen.²⁷⁵ Zodoende zou eigenbelang er wel voor zorgen dat de producten nu zo zouden worden gepresenteerd dat hun kwaliteiten en etnografische eigenaardigheden het beste tot hun recht kwamen. Door deze syndicats bovendien te belasten met het maken van een inrichtingsplan, in overleg met een zelf gekozen architect, met de keuze van een aannemer en met de financiering van de opbouw, inrichting en afbraak ervan bespaarde LePlay zichzelf veel werk en geld.²⁷⁶ Om er zeker van te zijn dat alle exposanten zich met deze plannen zouden confirmeren verleende LePlay hen pas een toelatingsbewijs tot de expositie nadat zij zich contractueel verplicht hadden zich aan reglement, inrichtingsplan en hun financiële bijdrage eraan te houden.²⁷⁷

Om er zeker van te zijn dat deze buitenlandse en Franse inrichtingscomités hun exposities

ook conform zijn ideeën zouden vormgeven bleef LePlay hen met adviezen bestoken. Voor de inrichting van de ruimte liet hij zijn diensten voorbeeldplannen maken²⁷⁸; voor de vormgeving van tafels en vitrinekasten liet LePlay een voorbeeldboek samenstellen uit de Britse expositie van 1862;²⁷⁹ voor het bepalen van de beste wijze om de eigenschappen ten toon te stellen naar gelang de aard van het product had LePlay een speciale 'Commission scientifique international' belast met het opstellen van richtlijnen.²⁸⁰ De belangrijkste adviezen waren in het algemeen reglement opgenomen en voor de belangrijkste programma-onderdelen nog uitgebreid toegelicht in 'Instructions complémentaires'.²⁸¹ Bovendien liet hij al deze adviezen en richtlijnen nog eens bundelen en toelichten door de journalist De Parville in een boekwerkje voor exposanten.²⁸² Ongevraagd kreeg LePlay hierbij bovendien hulp van een nieuw soort deskundigen die zich opwierpen als tentoonstellingsspecialisten. Zo publiceerde een lid van de Oostenrijkse organisatiecommissie F.W. Exner in 1866 een handboek dat aan de hand van LePlay's plannen inging op het organiseren van een wereldexpositie en op de beste wijze van tentoonstellen.²⁸³

Uit al deze richtlijnen sprak LePlay's wens om met de presentatie- en toelichtingswijze de expositie te populariseren voor het grote lekenpubliek. Behalve aandacht voor meer praktische zaken als goede zicht- en bestudeerbaarheid van de exponaten en een optimale presentatie van hun kwaliteiten en eigenaardigheden die ook voor de vaklui van belang waren, bepleitte hij dan ook de producten en processen zo te presenteren dat ook leken deze kwaliteiten direct zouden onderkennen en begrijpen. Bovendien zou men deze explicaties zo aantrekkelijk, spectaculair of zelfs vermakelijk moeten verpakken - zonder tot inhoudsloze grappen te vervallen - dat ook leken ze onweerstaanbaar zouden vinden.²⁸⁴ Zo werd er uitgebreid ingegaan op de relatie tussen het blikveld van een bezoeker en de dimensies, verdeling, en inrichting van kasten en tafels.²⁸⁵ Echter, het accent lag toch op technieken waarmee exposanten de kwaliteiten van de exponaten voor een lekenpubliek onmiddellijk en op een aantrekkelijke manier aanschouwelijk zouden kunnen maken. Zo beval men bijvoorbeeld aan om grondstoffen, halffabrikaten, gewassen en dieren, waarvan het grote publiek niet onmiddellijk de kwaliteiten of het maatschappelijk nut zou inzien, vergezeld te laten gaan van de eindproducten die het dagelijks gebruikte. In de grondstoffengalerie maar ook in de land- en tuinbouwsectie zouden de grondstoffen, flora en fauna dan ook vergezeld gaan van de producten die ervan gemaakt zouden kunnen worden.²⁸⁶ Deze kon men dan analoog aan het productieproces narratief ordenen door een aantal specimina uit de verschillende productiestadia te tonen of, meer symbolisch-instructief, door bijvoorbeeld de verschillende eindproducten die ervan gemaakt konden worden te stapelen tot een monument voor het menselijk kunnen: de trofee. Met name deze monumentale zegentekens waren in LePlay's optiek bijzonder geschikt, daar zij instructie, symboliek, schoonheid en spektakel in één presentatievorm belichaamden. Maar LePlay concentreerde zijn aanbevelingen vooral op de live-explicaties en demonstraties van niet alleen machines en productieprocessen maar ook ambachten, procedees en kweek- of teeltmethoden en zelfs woon-, werk- en andere leefomstandigheden omdat deze naar zijn smaak anders haast niet te begrijpen waren. Zowel gebruik, productieprocessen als vaardigheden en leefwijzen lieten zich nu eenmaal zelfs voor de vakman moeilijk of niet aflezen aan de objecten zelf.²⁸⁷ Deze object-explicaties zouden het best tot hun recht komen in de context van hun etno- of biotoop; vandaar dat LePlay de reconstructie daarvan in paleis en park ook warm aanbeval.²⁸⁸

LePlay's maatregelen bleken effectief gezien de enorme aantallen en de variëteit aan live-demonstraties die de inrichtingscomités planden. Zo zou het publiek van begin tot eind er complete productie-processen van grondstof tot eindproduct kunnen aanschouwen zoals het spinnen van garen en het aansluitend weven van stoffen maar ook het vervaardigen en bedrukken van papier, het gieten van metalen ornamenten in ijzer-, koper- en loodgieterijen en het afwerken ervan in ateliers, de fabricage van glas en het verwerken tot kristal of brillenglazen of de machi-

nale vervaardiging van chocolade; ze zouden er vertrouwd gemaakt kunnen worden met procédés als het winnen van gas, het opwekken van elektriciteit, of het destilleren van alcoholica of parfums; men zou in laboratoria het winnen van soda of het ontwikkelen en afdrucken van foto's, experimenten met 'photométrie' en natuurkundige proeven kunnen bijwonen; men zou exempels kunnen bestuderen van ambachtelijk handwerk als glasblazen, het gieten van drukletters of het maken van schoenen. Men zou op proefvelden de productie-, kweek- en teeltwijzen uit de vee-teelt en tuin- en landbouw kunnen inspecteren, bijvoorbeeld de fok van paarden en koeien, of het houden van bijen, zangvogels, de visteelt, het verbouwen van granen, fruit en bloemen maar ook de fabricage van aardenwerkenbuizen, nodig voor de drainage van landbouwgronden, of windmolens voor het oppompen van irrigatiewater. Zelfs zou men er de leefwijzen van Franse landbouwers uit de diverse regio's maar ook die van Perzen of Amerikaanse roodhuiden kunnen zien. Met name in de demonstraties van de ambachten, de praktijken in de land- en tuinbouw en de allochtone leefwijzen leek LePlay's etnografische inzet van de expositie voluit tot haar recht te komen; fabrieks- en landarbeiders en ambachtslui uit westerse en niet-westerse landen zouden er in tableaux vivants hun vaardigheden demonstreren, de lokale flora en fauna verzorgen in modelboerderijen of specimina van de lokale bouwtraditie en bovendien in familie- of stamverband voor de duur van de expositie hun dagelijks leven demonstreren in de specimina van inheemse architectuur of modelwoningen en -dorpen.²⁸⁹

Voor het architectonisch ontwerp van deze etnografisch verantwoorde settings schakelde slechts een klein aantal westerse landen een architect uit eigen land in; de meeste landen deden uit praktische overwegingen een beroep op Franse architecten.²⁹⁰ Immers, vertrouwd als deze waren met de Parijse bouwmarkt konden alleen zij een tijdige en economische uitvoering van hun ontwerp beloven. Daar stond tegenover dat zij vaak hoegenaamd niet bekend waren met de landscultuur en inheemse bouwwijzen. Dit bezwaar werd echter onbedoeld ondervangen door de romantische architectuuroppvatting die de meeste van hen aanhingen. Deze zorgde ervoor dat zij geheel in de geest van LePlay's maatschappij-opvattingen open stonden voor een esthetica als uitdrukking van het plaatselijke klimaat en de zeden en gewoonten, waarover zij kennis vergaarden via handboeken of reisverslagen, daarbij met raad en daad bijgestaan door de nationale commissies en ambachtslui uit het onderhavige land.²⁹¹ Zo slaagden deze Franse architecten er over het algemeen toch in om de machineparken en fabrieksarbeiders van de bijpassende decors van inheemse fabriekswerkplaatsen te voorzien: de ambachtsman van een goedgelijkende kopie van zijn atelier, en ook de overige planten, beesten en mensen van min of meer authentieke reconstructies van hun leef- en werkomgeving. Zo zouden er in het paleis Turkse producten tegen een decor in nationale stijl getoond worden, in het park zouden er Franse boeren uit de diverse regio's in etnografische reconstructies van boerderijen uit hun landsstreek leven en werken, Amerikaanse roodhuiden zouden er in hun tipi's figureren terwijl er in een aantal grote aquaria ook vissen in hun natuurlijke leefomgeving te zien zouden zijn.

Zo zou het publiek dankzij deze habitat-presentaties op een instructieve en vermakelijke manier kennis kunnen nemen van de etnografische karakteristieken van de producten, werk- en levenswijzen. De inrichtingscomités grepen natuurlijk de habitat-presentatie ook aan om een kans te krijgen zich in de onafzienbare zee van exponaten puur op grond van schoonheid, exotica of spektakel van de anderen te onderscheiden.²⁹² Zo stelde men voor om in de machinegalerij het publiek met mijnbouwliften naar de verhoogde galerij te vervoeren, om het zo in de wereld van mijnschachten te verplaatsen, in de hoop het door dit spektakel te interesseren voor de processen en producten van de mijnbouw. Ook het voorbeeld van de aquaria laat zien hoe de inrichtingscomités welbewust op zoek waren naar decors voor hun presentaties, die niet alleen authentiek maar ook fraai of spectaculair waren; door in reusachtige aquaria het publiek als het ware te verplaatsen in de onderwaterwereld van de vissen hoopte men interesse te wekken voor de visteelt

en haar groot maatschappelijke nut.²⁹³

Op de narratieve structuur van de expositie had de explosieve toename van het aantal exposanten desalniettemin een vernietigende uitwerking. De toenemende ruimtebehoefte leidde ertoe dat de plannen eindeloos moesten worden bijgesteld; grote delen van de expositie verdwenen uit het paleis en kwamen in het park terecht.²⁹⁴ Hiermee ontstond ongewild een nieuwe architectonische typologie: de kamers uit het oude expositiepaleis verzelfstandigden zich tot losse tentoonstellingspaviljoens.²⁹⁵ Aanvankelijk trachtte LePlay deze invasie van zijn landerijen nog te keren door het plan hiervoor te verdichten (zo stelde hij voor de ring met bazaars en die met dorpen te integreren). Al snel moest hij deze strategie verlaten en accepteren dat het hele terrein vol stroomde met reconstructies, modelgebouwen en expositiepaviljoens.²⁹⁶ Daarmee ging in het park iedere stringente cognitieve ordening van de classificatie naar plaats en beroepsbezigheid verloren. Wat restte waren een viertal kwadranten en een kade die deels naar beroep en deels naar plaats waren geordend.²⁹⁷ Om dit enigzins te ondervangen plaatste men bij ieder paviljoen of iedere reconstructie een hoge mast met daarop het wapen en een doek met de naam van het land, zodat het publiek toch nog in elk geval van dichtbij zicht kon krijgen op wat de aldaar vertegenwoordigde landen lieten zien.²⁹⁸

Toen de expositie nog verder uitdijde moest LePlay zelfs de tuinbouwexpositie uit de 'Jardin central' verplaatsen naar een afgesloten gedeelte in het park, en het grootste deel van de landbouwexpositie naar een aparte locatie op het 'Île de Billancourt'. Dit eiland bood de ruimte en de biotoop om de gewassen, beesten en landbouwmachines op proefvelden te demonstreren.²⁹⁹ Echter, met het verdwijnen van 'het paradijs' uit het hart van de expositie verviel ook het tweede gedeelte uit het scheppingsverhaal; na de genese van de aarde verviel nu ook het ontstaan van de mensheid. Wat restte was een ontwikkelingsgeschiedenis van de verschillende culturen - de Geschiedenis van de Arbeid - echter zonder de voor een juist begrip van hun ideologische inzet zo belangrijke voorgeschiedenissen. Evenzo gingen in het park met het uiteenvallen van de dorpen, het verdwijnen van de landerijen - door het dichtslibben van het park en met de verplaatsing van de proefvelden en weiden -, de herkenbaarheid van het paleis als stad, model of utopische verhaal van een toekomstige betere samenleving verloren. Slechts de landschapsstijl waarin Alphand het park desondanks vormgaf herinnerde nog aan de oorspronkelijke symboliek. Geïnspireerd op het door hem terzelfder tijd ontworpen en aangelegde 'Parc du But Chaumont' bleef hij het al maar verder dichtslibbende park ordenen naar zichtlijnen en pittoreske doorkijkjes, compleet met waterloopjes, een meer met klif, watervallen en wat dies meer zij.³⁰⁰

4.3.4 Het Colisée verandert in een ijzeren keizersmonument voor industrie en ingenieurs

Het ruimtegebrek en het uitdijen van de expositie in nieuwe expositiepaviljoens en locaties noopten ook tot onvoorziene investeringen. LePlay trachtte deze extra uitgaven te compenseren door te bezuinigen op het oorspronkelijke ontwerp. Met name het paleis moest het ontgelden; LePlay koos er uitdrukkelijk voor om te beknibbelen op de architectonische representativiteit en schoonheid van het paleis, teneinde zo de didactiek zoveel mogelijk intact te kunnen laten.³⁰¹ De materialisatie, afwerking en decoratie werden almaar soberder en de constructiewijze steeds economischer. De buitengevel van het paleis werd ontdaan van de 'genieën-geschiedenis' en de gevelfragmenten in nationale stijl. Bij de eerste bezuiniging verloor de connotatie van het paleis met een geheugentheater aan kracht; bij de tweede boette de verwijzing naar de wijken van een stad aan duidelijkheid in. Meer algemeen werden in het in- en exterieur de meeste decoraties en de monumentale ruimten langs de 'Grote Vestibule' voor de ceremoniën wegbezuinigd.³⁰² Zo verloor het paleis langzamerhand iedere architectonische representativiteit. Dit werd nog eens versterkt door het besluit de constructiewijze te economiseren door het 'huis aan straat'-principe - de afstemming van het milieu op de aard van de producten - te beperken tot de inrichting. Anders gezegd, om

naar het voorbeeld van 1851 een uniforme doorgaande kapconstructie te creëren met daaronder een landschap van verschillende kamers.³⁰³

Voor een dergelijke constructie had in de tussenliggende exposities steeds de machinaal geprefabriceerde, gestandaardiseerde en modulaire constructie van ijzer en glas uit het Crystal Palace model gestaan. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat Krantz en zijn ingenieurs, die belast waren met het ontwerpen van de constructie, het maken van bouwtekeningen, de aanbesteding en het toezicht op de uitvoering, nu besloten om de oorspronkelijke traditionele constructie van steen en hout te vervuilen voor ijzer en glas.³⁰⁴ Weliswaar zou zo nu ook vrijwel het hele gebouw worden opgetrokken uit geprefabriceerde, industrieel vervaardigde bouwelementen die ter plekke alleen nog maar gemonteerd hoefden te worden, maar hiermee hield iedere gelijkenis met het Crystal Palace wel op.³⁰⁵ Model stonden namelijk deze keer niet Paxtons kassen maar de stationsoverkappingen waarmee Krantz vertrouwd was.³⁰⁶ De constructie leek nog het meest op die van een aantal parallel geschakelde perronoverkappingen. De kappen bestonden niet langer geheel uit glas maar waren met golfplaten bedekt, met daarin slechts zoveel raamopening als voor een goede uitlichting van de exponaten noodzakelijk was. Een opzet op de nok, voorzien van louvres, maakte het mogelijk om de ruimte indien nodig te ventileren.³⁰⁷ Uitzonderingen hierop vormden de galerijen voor de Geschiedenis van de Arbeid en Schone Kunsten, en de buitenste galerij, gewijd aan 'les arts usuels'. Daar de collecties in de eerste twee galerijen niet uit specimina van massaproductie bestonden maar uit onvervangbare unica's, en men inmiddels wist dat ijzer (anders dan Cole in 1850 nog meende) allesbehalve een brandveilige constructie vormde, had men deze naar het voorbeeld van museumzalen opgebouwd uit de traditionele stenen wanden met houten kappen en bovenlichten.³⁰⁸ De constructie van de 'galerie des arts usuels' greep Krantz daarentegen aan om een unieke constructie te ontwikkelen, waarbij men voor het eerst in de bouwgeschiedenis gebruik maakte van de nieuwe industriële materialen staal en het beton van Coignet; grote stalen spanten vormden een hoge concave ruimte, die dankzij het gebruik van bovendakse luchtbogen niet doorsneden werd door trekkabels. De ruimten tussen de spanten werden geheel met glas ingevuld. Het geheel was gefundeerd op stenen keldergewelven waarvan de daken in beton waren uitgevoerd.³⁰⁹

Hoewel Krantz en LePlay herhaaldelijk met elkaar van mening verschilden over de esthetische uitwerking van het paleis - Krantz pleitte voor meer decoraties en voor een rechthoekig in plaats van rond paleis of het tenminste van hoekpaviljoens te voorzien teneinde het paleis een massiever en monumentaler aanzien te geven³¹⁰ - waren beiden het er over eens dat een constructie van ijzer en glas niet alleen praktische en economische voordelen bood, maar à la 1851 ook vanuit representatief oogpunt te prefereren viel: een nieuwe symbolische, niet-architectonische esthetiek, die het paleis in een ijzeren monument voor de industrie en de ingenieur veranderde.³¹¹ Een hoofdrol was hierbij weggelegd voor de hoog opgaande stalen galerij van de 'galerie des arts usuels'. Deze diende het gebouw aan de buitenzijde van een passend monumentaal aanzien te voorzien; binnen diende zij de expositie van industriële en ambachtelijke nijverheid een 'éclat' te geven dat de gebruikelijke lage dunk van de burgerij hiervoor zou overwinnen en doen omslaan in bewondering. LePlay koos daarom ook hier voor een zo spectaculair mogelijke presentatiewijze met ateliers en stampende machineparken.³¹² Door het geheel in een monumentale ruimte te presenteren en het publiek er hoog op een platform midden overheen te voeren, hoopte hij bovendien de bezoeker een zo groots en indrukwekkend mogelijk panorama te geven.³¹³ Het platform was een fraai staaltje ingenieurskunde: het diende tegelijkertijd om de bezoekers te beschermen tegen vuil, stank en ongelukken terwijl deze een onbelemmerd zicht hadden op de activiteiten én ook om, door middel van een stelsel van eronder vrij-opgehangen aandrijfstanden en riemen, de machines aan te drijven.³¹⁴ De bezoekers konden zo al flanerend, rustend en mijmerend vertrouwd raken met de wonderen van de arbeid en zijn sociale nut. In elk van de nationale en regio-

nale secties van het paleis was een verbreding aangebracht met sofa's, soms overkapt als prieeltje en gedecoreerd met trofeeën van de meest bijzondere specimina, terwijl op de kruisingen met ieder van de radialen de overgang tussen de landen gevisualiseerd werd door indrukwekkende poorten van trofeeën in nationale stijl.³¹⁵ De beroepsmatig geïnteresseerden konden beneden langs de demonstraties van machinale productie en handwerk van dichtbij bestuderen. Speciaal voor hen waren tegen de buitenwanden ook vitrines met gereedschap en onderdelen geplaatst en constructietekeningen, schema's en verklarende teksten opgehangen.³¹⁶ Om te voorkomen dat men vanaf de begane grond niet alle machines zou kunnen zien stelde LePlay voor hen trapsgevijs op te stellen als in een amfitheater.³¹⁷

Het moge duidelijk zijn dat de organisatoren hier de burgers niet tot nieuwe gezichtspunten trachtten te bewegen door de galerij instructief naar de fabrieksbouw te modelleren; net als Owen Jones in 1851 streefden zij eerder een soort van religieuze bekering of vervoering na door de kerkbouw tot uitgangspunt te nemen. Krantz' constructie, lichttoetreding en ruimtelijke werking waren duidelijk gebaseerd op de gotische kathedralen. Een beeld dat nog versterkt wordt door LePlay's aanbevelingen om de ruimte aan te kleden met orgels, glas-in-lood-ramen en trofeeën als betrof het religieuze votieven ten einde het geheel een gewijde atmosfeer te geven. Herhaaldelijk omschrijft hij deze ruimte zelfs als een kerkschip; wanneer hij uitlegt hoe in de constructie van de galerij de krachten van dak en gevels worden afgeleid naar de fundering vergelijkt hij haar met een gotische constructie van zijschepen, luchtbogen en steunberen die tegenwicht bieden aan de grote overspanning van het hoofdschip.³¹⁸ Nog meer dan het Crystal Palace was het 'Colisée de fer' bedoeld als een specimen van de Franse (bouw)industrie en greep het voor een nieuwe industriële representativiteit en symboliek terug op de kerkbouw.³¹⁹

Waarschijnlijk speelde Chevalier een doorslaggevende rol in deze omslag van architectonische- naar ingenieursethiek. In zijn wereldbeeld belichaamde de mate van ijzergebruik de ontwikkelingsgraad van de nationale industrie en dus de beschavingsgraad van de desbetreffende cultuur.³²⁰ Wilde Frankrijk de aanspraak op zijn status als hoog-geïndustrialiseerde natie waar maken dan moest het zijns inziens gehuisvest worden in een ijzeren monument. Al in zijn Saint-Simonistische tijd bepleitte hij het gebruik van ijzer en het is niet ondenkbaar dat het ontwerp dat hij samen met Enfantin maakte voor een tempel van het 'industrialisme' model stond voor de machinegalerij.³²¹ Zij stelden destijds voor de tempel als ode aan de industrie geheel op te trekken uit de industriële materialen ijzer en glas, waarmee zij hun tijd ver vooruit waren.³²² De tempel leek nog het meest op een door stoom aangedreven propagandamachine; de zuilen bewogen en vormden tegelijk het orgel, de ramen waren lenzen waarmee warmte en licht kon worden opgewekt maar tevens panorama's en diorama's met belerende voorstellingen getoond konden worden.³²³ De gelijkenis tussen deze bekeringsmachine en de 'galerie des arts usuels' is qua midelen en didaktiek frapant. Ook na zijn uittrede uit de sekte was Chevalier actief propaganda blijven maken voor geheel ijzeren gebouwen. Kerken leken hem daartoe uiterst geschikt omdat ijzeren glasconstructies de ruimtelijke kwaliteiten van de gotiek en de religieuze ervaring die daarbij hoort zouden sublimeren: het verticale en efemere als uitdrukking van iets bovenmenselijks.³²⁴ Om vergelijkbare redenen achtte hij dezelfde constructie ook de beste voor de 'nieuwe kerken' - de tentoonstellingspaleizen - ter 'beking' van het volk tot de 'nieuw leer'; hij was dan ook zeer enthousiast over het Crystal Palace.³²⁵ Dat niemand minder dan Viollet-le-Duc zich in 1855 geroepen voelde om hem van repliek te dienen doet vermoeden dat Chevaliers opvattingen hun invloed niet misten.³²⁶

Kon men het Crystal Palace nog het best begrijpen als een architectonische bewerking van een ingenieurskunstwerk, het 'Colisée de fer' was een ingenieursbewerking van een architectonisch object. Het voegde aan het Colisée als keizerlijk monument nog een betekenislaag toe door het in 'fer' uit te voeren: uit deze kruising ontstond een nieuwe utilitaire representativiteit, die de Keizer

afficheerde als beschermheer van industrie en ingenieurs. Deze transformatie en de patronage van de Keizer laten zich ook fraai illustreren aan de hand van de geplande polychromie van het paleis. Aanvankelijk wilden de ingenieurs het gebouw schilderen alsof het nog steeds was opgetrokken uit steen en hout! Uiteindelijk besloot men echter, naar verluidt op aandringen van de Keizer zelf, om het gebouw metallic-grijs te schilderen en aldus zijn kwaliteit als ijzeren monument te benadrukken. Om de hoofdentree - zonder koepel - nu toch nog enig monumentaal aanzien te geven, werd zij als enige goudkleurig geschilderd.³²⁷ De ingenieurs namen nu ook verder bezit van het gebouw. Zij ontwierpen naast het aandrijfsysteem voor de machines een modern mechanisch ventilatiesysteem voor de windstille zomerdagen, wanneer natuurlijke ventilatie niet toereikend zou zijn. Ook legden zij een geavanceerd dubbel waterleidingnet aan voor drinkwater en bluswerk en een gasleidingnet waarmee men zowel een nieuw soort krachtbron - de gasmotor - zou kunnen aandrijven en bovendien de avondlijke verlichting van de buitenste ring van paleis en park zou kunnen verzorgen.³²⁸

4.3.5 Entreebeleid tussen inkomstenbron en arbeiderspolitiek

De financiële problemen van de Keizerlijke Commissie hadden ook invloed op de maatregelen die zij troffen om zoveel mogelijk bezoekers - hun belangrijkste bron van inkomsten - naar de expositie te krijgen.³²⁹ Al in een vroeg stadium verlengde men de openingsduur van de expositie met twee maanden.³³⁰ De expositie zou nu anders dan in 1851 ook 's zondags geopend zijn, zodat men volop profijt zou kunnen trekken van al diegenen die op deze enige vrije dag om een uitstapje verlegen zaten.³³¹ Verder werden er de gebruikelijke reducties bedongen bij spoorwegen en lokale openbaar-vervoersmaatschappijen. Haussmann organiseerde de aanleg van nieuwe tram- en omnibuslijnen en de inzet van extra rijtuigen tijdens de spitsuren. Hij verstreekte extra vergunningen voor de exploitatie van huurkoetsen en reorganiseerde de Parijse omnibusmaatschappijen in één centrale onderneming om maar zoveel mogelijk bezoekers te kunnen aan- en afvoeren.³³² De prijzen die het publiek voor de toegang tot de expositie en het gebruik van voorzieningen zou moeten betalen vormden het belangrijkste instrument om de toestroom van bezoekers te stimuleren. In LePlay's eigen woorden was het zaak om de prijzen zo laag mogelijk te houden zodat zoveel mogelijk mensen van de expositie zouden kunnen leren, de exposanten een optimale publiciteit zouden kunnen verwerven, en de organisatoren de benodigde inkomsten zouden kunnen binnenhalen.³³³ De toegang mocht ook weer niet te goedkoop worden want dan zou de expositie overspoeld worden met mensen, het tentoongestelde beschadigd raken en in het gedrang niemand de expositie meer echt kunnen bestuderen. Hierachter gingen uiteraard ook ditmaal veiligheidsoverwegingen schuil, zij het aanmerkelijk minder stringente dan in 1851. Het verhogen van de toegangsprijzen gedurende de ochtenduren in de eerste periode leek in 1867 niet zozeer bedoeld om de klassen uit elkaar te houden, maar diende veeleer functionele doelen.³³⁴ De duurdere en daardoor rustigere ochtenduren waren nu bedoeld om juryleden en beroepsmatig geïnteresseerde bezoekers in staat te stellen het tentoongestelde echt te bestuderen.³³⁵ Bovendien werden nu niet langer met tariefsverlagingen bepaalde data omgetoverd in speciale arbeidersdagen. Alle dagen gold een entreprijs van 1 franc, een bedrag dat volgens LePlay zelfs de arbeiders in staat stelde om de expositie te bezoeken (belerend merkte hij op dat zij dagelijks een zelfde bedrag spendeerden aan minder instructief en verderfelijker vermaak).³³⁶ Naast een goedkoop dagtarief vormden de abonnementen een belangrijk middel om het publiek te verleiden tot herhaald bezoek. Om dit te stimuleren werd er nu naast het dure seizoenabonnement een goedkoop weekabonnement ingevoerd.³³⁷ Net als in 1851 waren deze abonnementen strikt persoonlijk. Misbruik hoopte men nu dankzij de fotografie eenvoudiger te kunnen controleren door de invoering van de zogeheten 'portrait-carte'.³³⁸ Tenslotte zagen de organisatoren zich gedwongen om naast de entree tot de reguliere exposities apart entree te heffen voor de tuinbouwexpositie in de 'Jardin réservé' en voor de landbouwexpositie op het 'Île de Billancourt'.³³⁹ Zelfs de opbouw van

de expositie werd naar voorbeeld van 1851 financieel uitgenut door het bouwterrein tegen betaling open te stellen voor het publiek.³⁴⁰

Om ook het bezoek van arbeiders van buiten Parijs aan de expositie te stimuleren besloot de Keizerlijke Commissie ditmaal wel een aparte organisatie in te richten. Deze 'Commission d'encouragement pour les études des ouvriers' zou door fondsen te werven, door goedkope arrangementen en door stimulering van lokale afvaardigingen een bezoek aan de expositie binnen het bereik van zoveel mogelijk arbeiders in binnen- en buitenland moeten brengen.³⁴¹ Daartoe riep men de Franse departementale comités en buitenlandse commissies op om fondsen te werven en afvaardigingen te organiseren, ondersteunden zij private en buitenlandse initiatieven waar mogelijk en bedongen bij de Franse spoorwegen een goedkoper tarief voor arbeiders. Op het Champ de Mars zelf zorgde men voor goedkope overnachtingsmogelijkheden, eetgelegenheden en zelfs medische hulp. Tenslotte verschaftte men de delegatieleden een gratis weekabonnement en vergoedde zelfs het gedeerde loon.

De commissie had echter nog een tweede taak; om te zorgen dat de arbeiders de expositie grondig zouden bestuderen vanuit hun eigen klasse-gezichtspunt, bepleitte zij de arbeiders te belasten met het schrijven van rapporten, die vervolgens zouden moeten worden uitgeven om zo de instructieve werking van de expositie verder over het land en onder de arbeiders te verspreiden.³⁴² Zelf nam zij, bij ontstentenis van een departementale commissie voor Parijs, de organisatie van een dergelijke Parijse arbeiders-studiedelegatie ter hand. De voorbereidingen hiervoor verraadden dat arbeidersdelegaties niet alleen een instructief doel maar ook de keizerlijke arbeiderspolitiek dienden.³⁴³ Naar het voorbeeld van de Parijse arbeidersafvaardiging naar de Londense wereldtentoonstelling van 1862, geïnstigeerd en gefinancierd door de Palais Royal-groep, werd het verbod op vergadering tijdelijk opgeheven, zodat de commissie het kiezen van een afvaardiging kon overlaten aan de Parijse arbeiders zelf.³⁴⁴ Deze bestond uiteindelijk uit 354 leden, naar beroep onderverdeeld in 114 delegaties, ieder met hun eigen rapporteur, en met aan het hoofd een centraal bureau. Het was hun taak om naast de nieuwe ontwikkelingen op ieder vakgebied te inventariseren en zo hun vakkennis te actualiseren, ook de sociale omstandigheden waaronder dat gebeurde te evalueren, eventuele gebreken te constateren en mogelijke verbeteringen voor te stellen.³⁴⁵ Om de bevindingen te kunnen bespreken, overeenstemming te kunnen bereiken over de conclusies en het geheel te kunnen redigeren tot rapporten, zou voor de delegaties de ontheffing van het verbod op vereniging gedurende al die tijd van kracht blijven. In de geest van de Palais Royal-groep werd op deze manier los van de bestaande arbeidersbeweging een nieuwe arbeidersrepresentatie gecreëerd, waarin naast voormannen uit de Palais Royal-groep ook gematigde socialisten waren opgenomen. Deze groepering zou de politieke wensen die onder de arbeidersklasse leefden aan het regime duidelijk moeten maken, en wellicht omgekeerd de arbeidersbeweging (opnieuw) committeren aan het keizerlijke regime. Hetzelfde instructieve en politieke doel dienden de gratis toegangkaartjes, die de 'Commission d'encouragement pour les études des ouvriers' bij wijze van stemlokkertje verstrekten aan de Parijse arbeiders die kwamen stemmen. Zo arrangeerde men dat het meest revolutionaire deel van de Franse arbeidersklasse, dankzij de goedgunstigheid van de Keizer, kon komen leren hoeveel zegeningen industrie, wetenschap en handel dankzij het wijze beleid van de Keizer hen reeds gebracht hadden, en welke er voor hen in het verschiet lagen.³⁴⁶

4.3.6 De opbouw onder druk van tijd- en geldgebrek: vercommercialisering van de expositie

De schaalexplosie van exposanten en de daarvoor benodigde expositieruimte vergden natuurlijk enorme extra investeringen, ver boven de de 2 à 3 miljoen franc die LePlay gereserveerd had voor tegenvallers. Bij zo'n gat in de begroting moest men op zoek gaan naar alternatieve financieringswijzen. Zo schakelde men op veel grotere schaal dan in 1851 exposanten in om het paleis en

het park op te bouwen uit exponaten, die direct verwerkt werden in de expo-infrastructuur zelf, van waterpompen en stoomketels, hijskranen en stalen branddeuren tot bosschages en vloerbedekking.³⁴⁷ Bovendien zouden de exposanten, anders dan hun aanvankelijk beloofd was, nu toch zelf de aan- en afvoer van hun inzendingen, en water, stoomkracht of gas dat zij zouden verbruiken, moeten betalen.³⁴⁸ Een tweede uitweg bestond uit het schrappen van menig mooi plan. Met name sneuvelden er in het park vele bedachte exposities. Zo vervielen de geplande 'hutten van Java' met de koloniale expositie van Nederlands-Indië, de tentdorpen met Amerikaanse indianen, de etnografische exposities van Perzië en helaas ook de geplande Perzische opiumfabriek.³⁴⁹ De overheid schoot op bescheiden schaal te hulp door extra subsidies te verstrekken en een deel van de onderwijsexpositie in te richten in het gebouw van het ministerie.³⁵⁰ Het meest lucratief was de uitbreiding van het concessie-systeem: men kon de organisatie en bouw van tal van voorzieningen uitbesteden, en in ruil voor een monopolie er ook nog fikse betalingen voor vragen. Vermoedelijk trachtte LePlay aanvankelijk nog de concessies te beperken tot voor de hand liggende publieksvoorzieningen zoals restaurants, buvettes, catalogi en rolstoelen.³⁵¹ Geconfronteerd met de commerciële opvattingen en belangen van de 'Association de Garantie' in de Keizerlijke Commissie, moest hij uiteindelijk met lede ogen toezien hoe onder het mom van een verhoging van het voorzieningenniveau aanzienlijk meer en duurere concessies vergeven werden. Er ontstond een enorme diversificatie aan eet- en drinkgelegenheden, nieuwe voorzieningen zoals de wisselkantoren en de verhuur van toneelkijkers, en tal van onverbloemd commerciële initiatieven zoals de boetieks in een aantal passages - officieel voor de benodigdheden van reizigers. Uiteindelijk werden zelfs de stoelen waarop het publiek zou kunnen rusten als concessie vergeven.³⁵² Deze extra concessies betekende niet alleen een extra aanslag op het park, dat nu nog verder volslibde, maar ook op het paleis zelf: de entree aan de avenue Suffren werd omgebouwd tot een passage om de extra boetieks te kunnen onderbrengen; de ruimte daartussen werd benut voor een café-concert en een restaurant.³⁵³ Ook op het gebied van de publiciteit ontstond een ongekende diversificatie. Naast de officiële catalogus werden er nu ook monopolies verleend voor een officiële tentoonstellingskrant, reclame-affiches en foto's van de expositie en het terrein.³⁵⁴ Ook verschijnen er nu in de plannen op bescheiden schaal regelrechte vermaaksattracties zoals een chinees theater, een café chantant, en een 'Menselijk vagevuur'.³⁵⁵ Om de landbouwexpositie op het 'Île de Billancourt' te kunnen financieren moest men zelfs de tentoonstellingspaviljoens als concessies verkopen.³⁵⁶ Uiteindelijk werd zelfs een aantal van LePlay's nieuwe didactische evenementen, vermoedelijk bij gebrek aan mankracht en geld, verkocht aan concessiehouders. De club voor exposanten, de lezingenzaal en het concertgebouw werden uitbesteed aan commerciële partijen met winstoogetmerken in plaats van didactische intenties.³⁵⁷

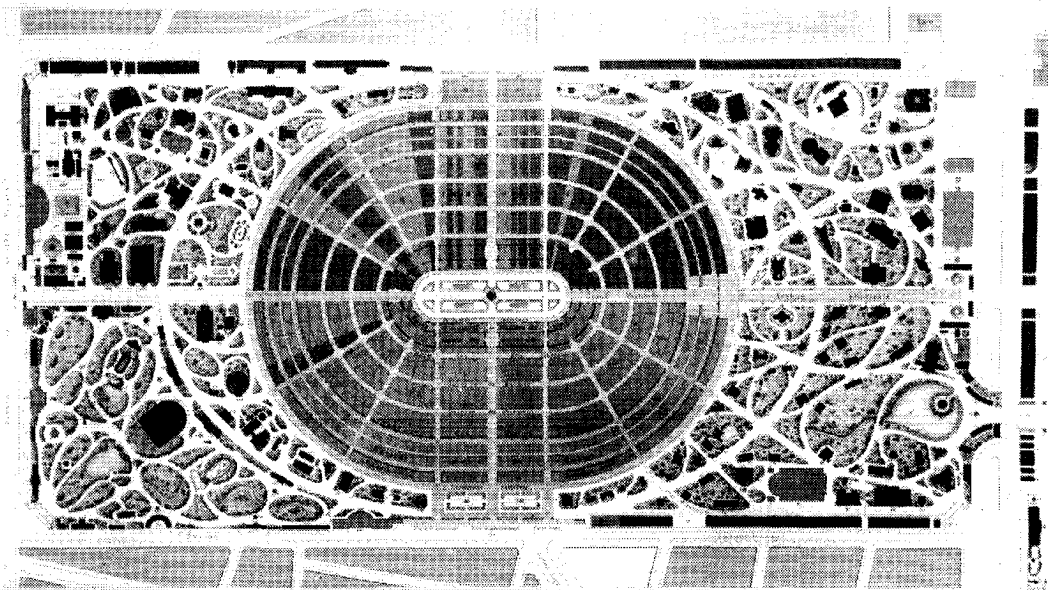
De eigenlijke bouw van het paleis, de grondwerkzaamheden en de inrichting van het park besteedde de Keizerlijke Commissie ook ditmaal uit aan private bedrijven. Net als in 1851 trachtte men de kosten te drukken door in principe de opdrachten in openbare aanbestedingen te vergeben aan de goedkoopste partij.³⁵⁸ Echter, de aanbesteding van de staal- en ijzerconstructies van het paleis, die model zouden staan voor de ontwikkelingsgraad van de Franse bouwindustrie, geschiedde voor alle zekerheid toch onderhands; het vertrouwen in de eigen bouwindustrie was toch beperkt.³⁵⁹

Op 25 september 1865 droeg het ministerie van oorlog het Champ de Mars over aan de Keizerlijke Commissie. De bouw kon beginnen. Hoewel men ditmaal nog anderhalf jaar de tijd had om de expositie op te bouwen maakte de enorme omvang van het project dat er toch ook dit keer weer haast geboden was.³⁶⁰ Net als in 1851 leidde dit ertoe dat men experimenteerde met arbeids- en tijdsbesparende bouwmethoden. Behalve prefabricage en standaardisatie leidde dit tot de ontwikkeling van nieuwe bevestigingssystemen en tot een verdergaande mechanisatie van de

bouwplaats zelf door, waar mogelijk, stoommachines en -locomotieven in te schakelen.³⁶¹ Zo begon men met de aanleg van een spoorlijntje van het Trocadéro naar het Champ de Mars, om het grondverzet van de tonnen zand en rots te bespoedigen en het terrein op te hogen. Vervolgens bouwde men de lijn langs de Seine uit tot aan de ringspoorbaan. Langs deze lijn werden de bouwmachines en elders geprefabriceerde bouwelementen aangevoerd tot op het Champ de Mars.³⁶² Nadat het paleis gereed was werden langs dezelfde lijn de inzendingen tot in het paleis en het park aangevoerd. De spoorrails werden daarna met plankiers en zand afgedekt om na afloop van de expositie weer te voorschijn gehaald te worden.³⁶³ Om de Parijse arbeidsmarkt niet te veel te belasten en de prijzen niet te ver op te drijven, kregen de buitenlandse commissies het verzoek de decoraties van hun inzendingen zoveel mogelijk in eigen land te prefabriceren. Ook werd hun gevraagd hun eigen arbeiders mee nemen naar Parijs om het geheel te installeren.³⁶⁴ Zo werkten in de eerste maanden van 1867 arbeiders van over de hele wereld broederlijk zij aan zij aan dit universele monument ter ere van de arbeid, kennis en eendracht van de gehele mensheid.

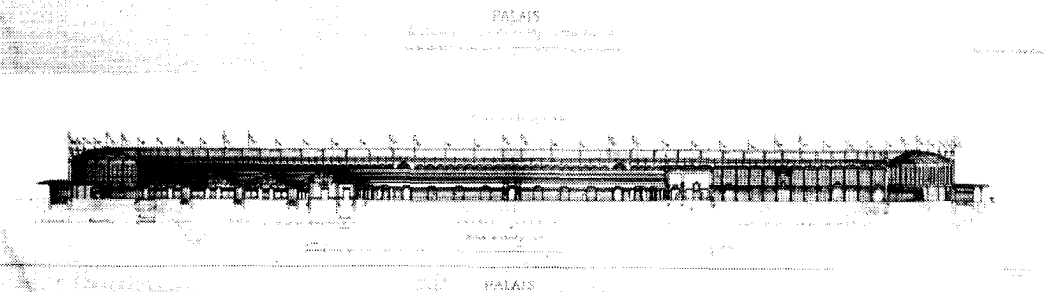
Dankzij de 'stoombouw' werd LePlay's strikte tijdsplanning voor het paleis min of meer gehaald. Eind 1866 was het vrijwel gereed om de inzendingen te ontvangen.³⁶⁵ Vanaf dat moment ging het echter mis. De inrichting liep eindeloze vertraging op doordat de Keizerlijke Commissie nu de greep op het project verloor. Met de concessiehouders die het 'Île de Billancourt' zouden bouwen kwam men pas op 25 september 1865 tot overeenstemming. Buitenlandse commissies verzochten almaar om meer expositieruimte met als gevolg dat er in het park nog weer extra paviljoens moesten worden gebouwd. De Franse exposanten moesten nu zelf het transport naar de expositie verzorgen, hetgeen uiteraard voor een chaos zorgde. Bovendien wachtten velen van hen tot het laatste moment met het inrichten van deze inzendingen.³⁶⁶ Dit werd mede veroorzaakt doordat menigeen in Frankrijk ervan overtuigd was dat de expositie niet door zou gaan: ofwel vanwege het uitbreken van een oorlog met Pruisen, ofwel omdat de felle arbeidsonlusten zouden leiden tot een nieuwe arbeidersrevolutie. Anderen vreesden dat zij niet op tijd gereed zou zijn waardoor het publiek massaal zou wegblijven.³⁶⁷ Weer anderen werden weerhouden door concrete angsten: men was bang dat de specimina beschadigd of vervuild zouden raken door de lopende inrichtingswerkzaamheden, of dat een concurrent de presentatie voortijdig zou zien en zou trachten die te overtreffen.³⁶⁸ Ook vreesde men dat de bescherming van de Keizerlijke Commissie tegen plagiaat, brand en diefstal niet toereikend zou zijn.³⁶⁹ Dit terwijl, naar het voorbeeld van 1851, de organisatoren weer gratis tijdelijke patenten verstrekten, in het paleis een heel stelsel van miniatuur brandweerkazernes lieten inrichten - compleet met slaapruimten, ladders en brandweerspuiten -, het paleis als een stad in sectoren verdeelden met ieder hun eigen politiepost - beiden onderling verbonden door telegraaflijnen - en zij zelfs toezegden beschadigde of zoekgeraakte goederen te vergoeden.³⁷⁰ Argwaan en de liquiditeitsproblemen van de Keizerlijke Commissie deden de exposanten echter besluiten hun eigen verzekeringsmaatschappij op te richten.³⁷¹

Toch zetten de organisatoren tot op het laatste moment alles op alles om de expositie zover mogelijk gereed te maken. Op het Champ de Mars werden net als in 1851 soldaten ingezet om de inrichting te bespoedigen. Aannemers die op het Trocadéro het nieuwe Place de Rome moesten aanleggen besloten het grondverzet te bespoedigen door de rotsen en resten van Parijs' oude wallen met dynamiet op te blazen.³⁷² Zij maakten er een heus 'dynamiet-feest' voor het grote publiek van door op twee opeenvolgende vrije zondagen het Trocadéro in een urendurende vuurwerkshow te transformeren. Als 'tegenprestatie' hielp het publiek hen een handje door bij wijze van souvenir brokken muur en stenen mee naar huis te nemen.³⁷³ Toch was de expositie natuurlijk op de geplande openingsdag 1 april nog lang niet klaar. Net als in 1851 bepleitte menigeen het uitstel van de plechtigheden, omdat een onvoltooide expositie haar een slechte naam zou bezorgen en het publiek blijvend zou afschrikken.³⁷⁴ Echter, ook ditmaal besloten de organisatoren dat uit-



PALAIS

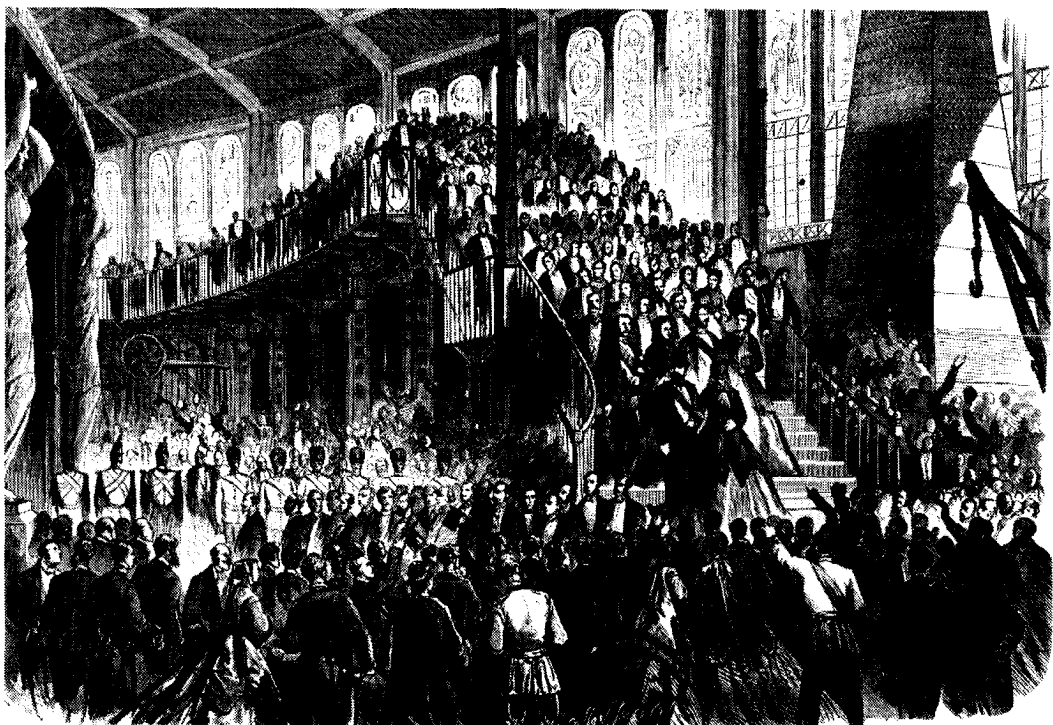
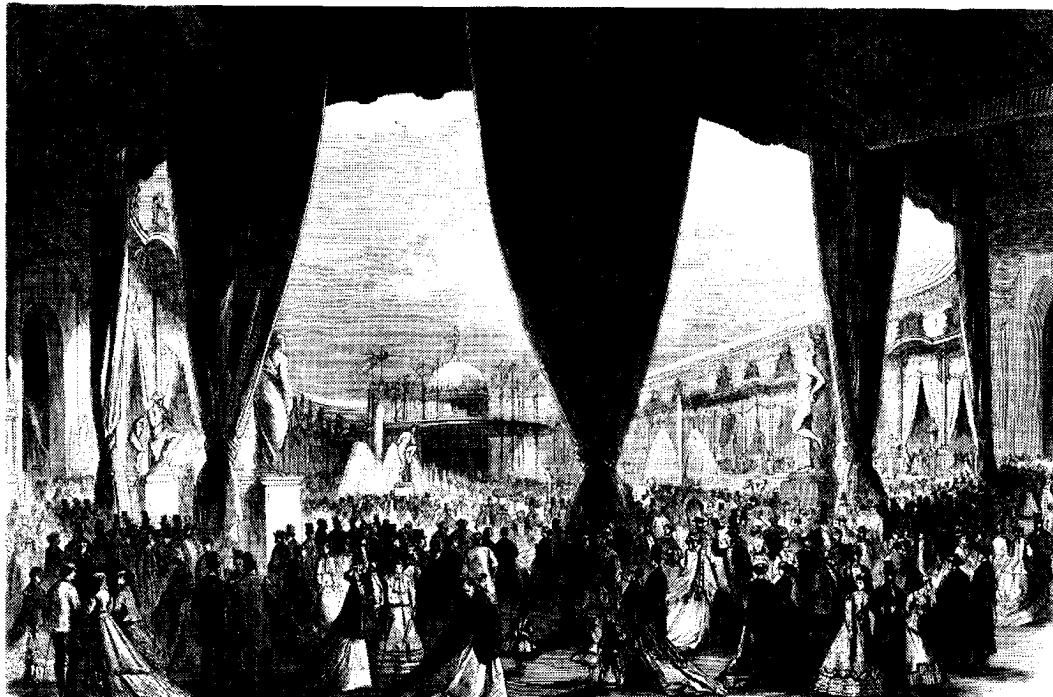
de tentoonstelling van 1889 in Parijs



PALAIS

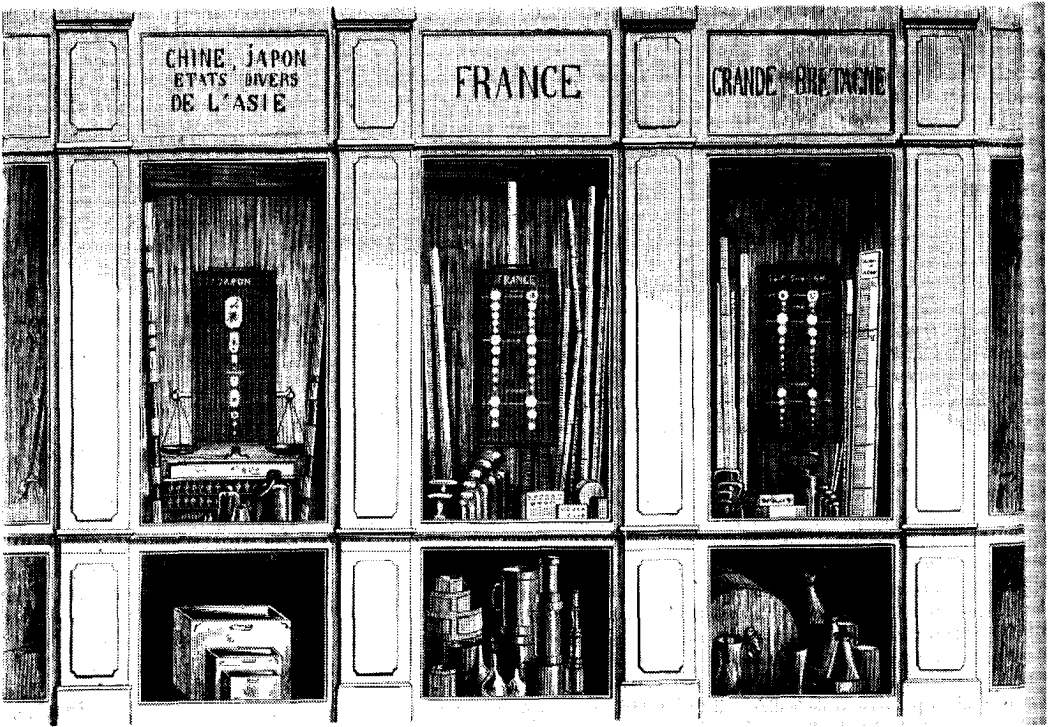
de tentoonstelling van 1889 in Parijs

Het gerealiseerde Colosseum en de omringende tentoonstellingstuin. Duidelijk is te zien dat de tentoonstellingskabinetten van een uniforme overkapping zijn voorzien, dat in de centrale tuin een tempeltje is ingericht én dat de omringende tuin niet langer een agrarisch modellandschap met dorpen vormt maar een tentoonstellingspark met dicht opeen gepakte paviljoens.
75. Vogelvluchtperspectief van het Colosseum in situ. 76. Plattegrond. 77. Langsdoorsnede.



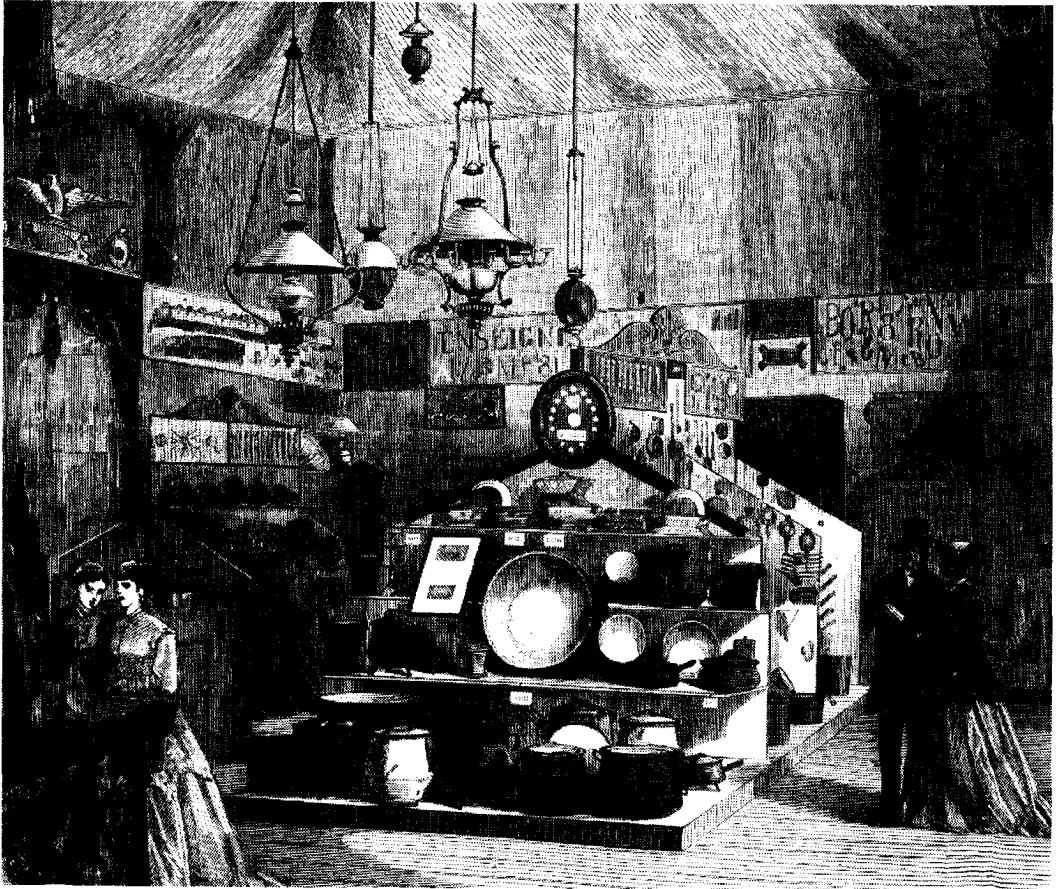
78. Zicht op de centrale tuin met in het midden de tempel met de expositie van maten, gewichten en betaalmiddelen, omzooind door fonteinen en standbeelden, ingekaderd door een zuilengallerij met Romeinse voorhangen waarin tegen de achterwand tekeningen, modellen en foto's hingen van architectonische monumenten uit de 'Histoire de la Travaillie'.

79. Zicht op de Galerie des Arts Usuels en het opgetilde uitzichtplatform annex aandrijfinstallatie tijdens de openingsceremonie. Rechts is nog net een glimp te zien van de met bladgoud beklede trofee - dramatische illustratie van de hoeveelheid die er ieder jaar in haar kolonieën gewonnen werd -, die de Britten als lokkertje en monumentaal symbool bij de entree van hun afdeling hadden opgericht. Op de achtergrond zijn de voorhangen te zien die het publiek in navolging van de gebrandschilderde ramen in de kathedralen op een picturale manier informeren; in dit geval over de Britse samenleving, handel en industrie.



80. De aan het traditionele tentoonstellingsprogramma toegevoegde themaexpositie van maten, gewichten en betaalmiddelen.

81. De 'Histoire du Travail' een andere programmatische vernieuwing.



Modelarbeiderswoningen (82) en industrieel vervaardigde huishoudelijke gebruiksvoorwerpen (83) voor de arbeiderklassen uit Groep 10 een nieuw programma-onderdeel, speciaal bestemd om ook de arbeidersklassen aan de voortschrijdende mechanisatie en industrialisatie van de productie te committeren.

84. Analyse van de ruimtelijke didaxis zoals die oorspronkelijk gepland was: 'geheugentheater', microcosmos en model van een stedelijke regio.

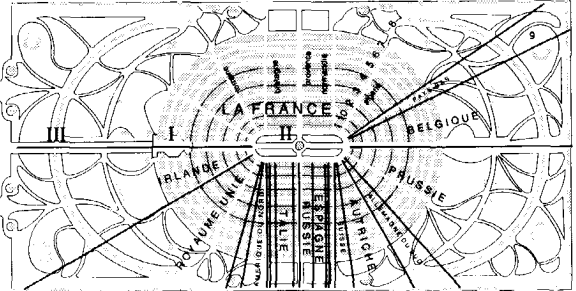
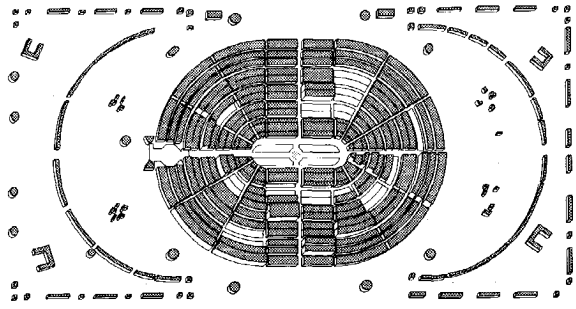
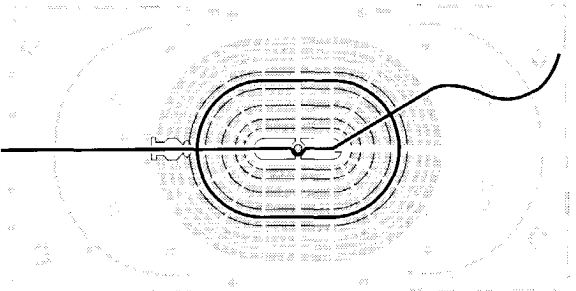
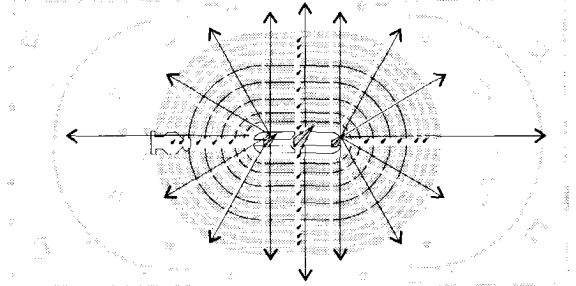
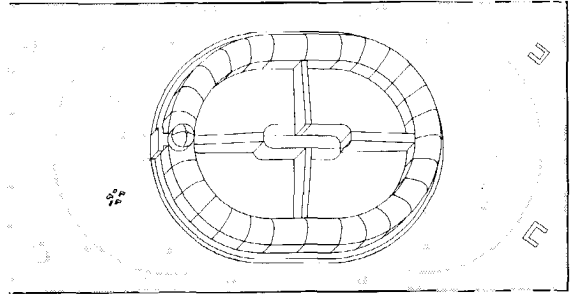
a. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van het gebouw gebaseerd op het model van de Romeinse arena, de Renaissance ideaalstad, de Barokke koepelbouw en de Gotische kathedralen (de Machine galerij met haar luchtbogenconstructie, concave ruimtewerking met zijgallerijen én ingevuld met grote boogramen met 'glas in lood'-achtige voorstellingen).

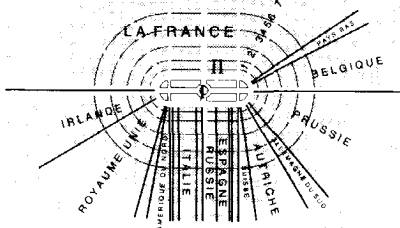
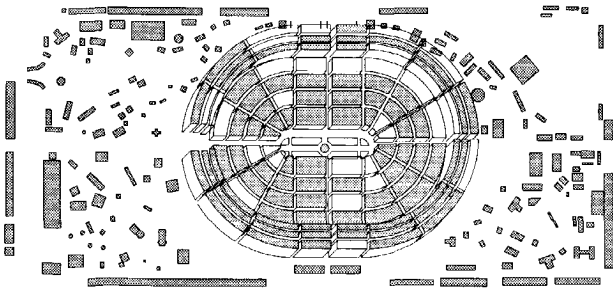
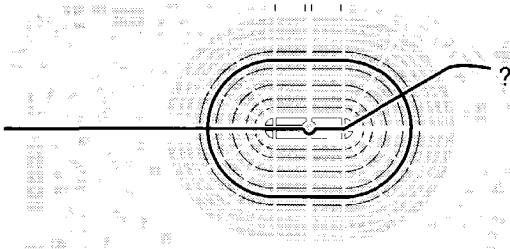
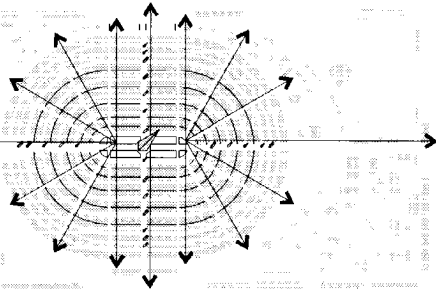
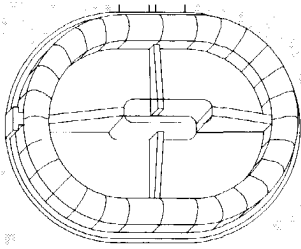
b. De zichtlijnen over de ruimtelijke assen garandeerde overzicht over het tableau vanuit het midden, terwijl de trofeeën een visuele index boden van de classificatie.

c. Narratieve route door de expositie: na het ontstaan van de aarde beland men in de tuinparadijs, hier leert men in de tempel de wetten die de omringende kosmos regeren, waarna een exposé volgt over de menselijke arbeid en beschaving vanaf de paradijselijke mens tot 1800. Hierna kon men hetzij binnen één cultuur de hedendaagse ontwikkelingsstand zien per beroepsgroep of menselijke behoefte, hetzij voor ieder van deze de actuele 'state of the art' en de verschillen hiertussen per land. In de omringende tuin kon men het boerenleven inspecteren, de modeldorpen bestuderen of in de bazar nieuwe in Frankrijk nog niet geïmporteerde consumptiegoederen aanschaffen.

d. Uitstalling van de exponaten in huizen aan de straat, ingericht als 'habitat-kabinetten'; d.w.z. aangepast aan de fysieke vereisten die het type exponaat stelde én vormgegeven in een nationale stijl die het etnografische karakter van de getoonde exponaten zou articuleren. Buiten het paleis was het park ingericht als pastoraal landschap met proefvelden voor land- en tuinbouw, weiden voor het stamvee en modelboerderijen en stallen, met daarin de tuindorpen avant la lettre, en de bazaars; hierdoor ontstond er een tegenstelling tussen paleis, park en dorpen die duidelijk maakte dat men het geheel moest begrijpen als model van een stedelijke regio met een centrale stad (paleis), omringend platteland (park) én tuindorpen avant la lettre.

e. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma volgens een concentrisch (naar beroep of techniek) en radiaal (naar etno-geografie) opgezette ordening: een 'table à double entrée'. Het Franse gedeelte is hierbij onderverdeeld in de pré-Napoleontische provincies die LePlay ter vervanging van de departementen opnieuw wilde invoeren.





85. Analyse van de ruimtelijke didaxis in het gerealiseerde Colosseum.

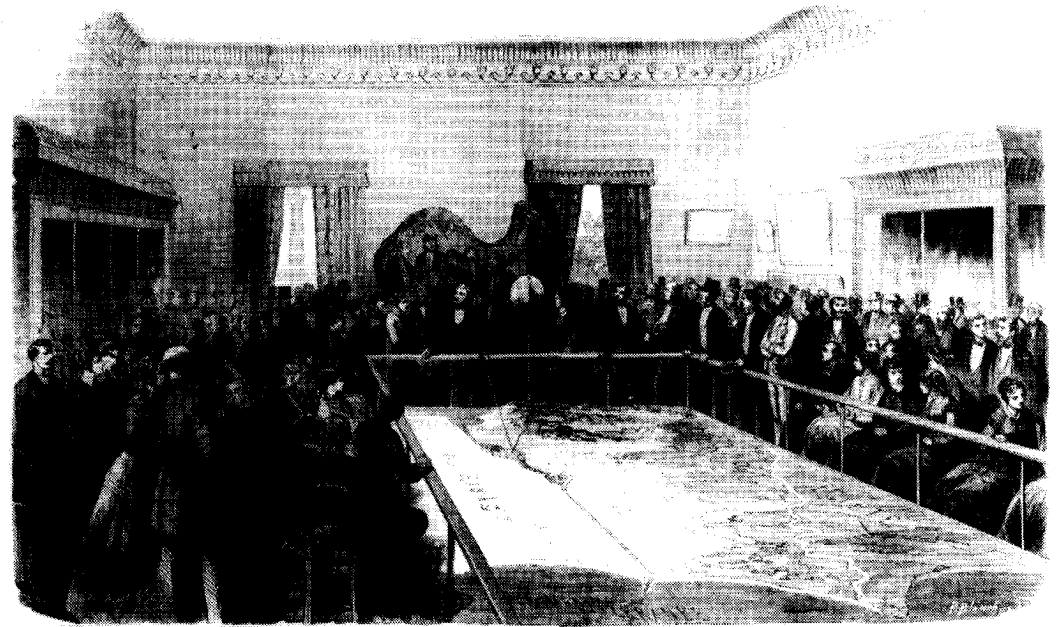
a. Bezuinigingen op de bouwsom maakten dat niet alleen het huis-aan-straat-systeem vervallen was maar ook de monumentale zaal voor de ceremoniën. In zekere zin won het paleis hierdoor aan symbolische helderheid. Iedere associatie met de Barok was verdwenen en de verwijzing naar de stad zwakker; hierdoor verwees ze nu duidelijker naar een Romeinse arena - niet voor niets haar bijnaam - en de Gotische kathedraal.

b. Het geplande systeem van zichtlijnen, assen en trofeeën ter oriëntatie en identificatie van de diverse programmaonderdelen was goedgeels gerealiseerd, behalve in het park waar deze in de chaos verloren was gegaan.

c. De narratieve route boette met het afgelasten van de 'Histoire de Terre' en het weghalen van de tuinbouwexpositie uit de centrale tuin aan duidelijkheid in.

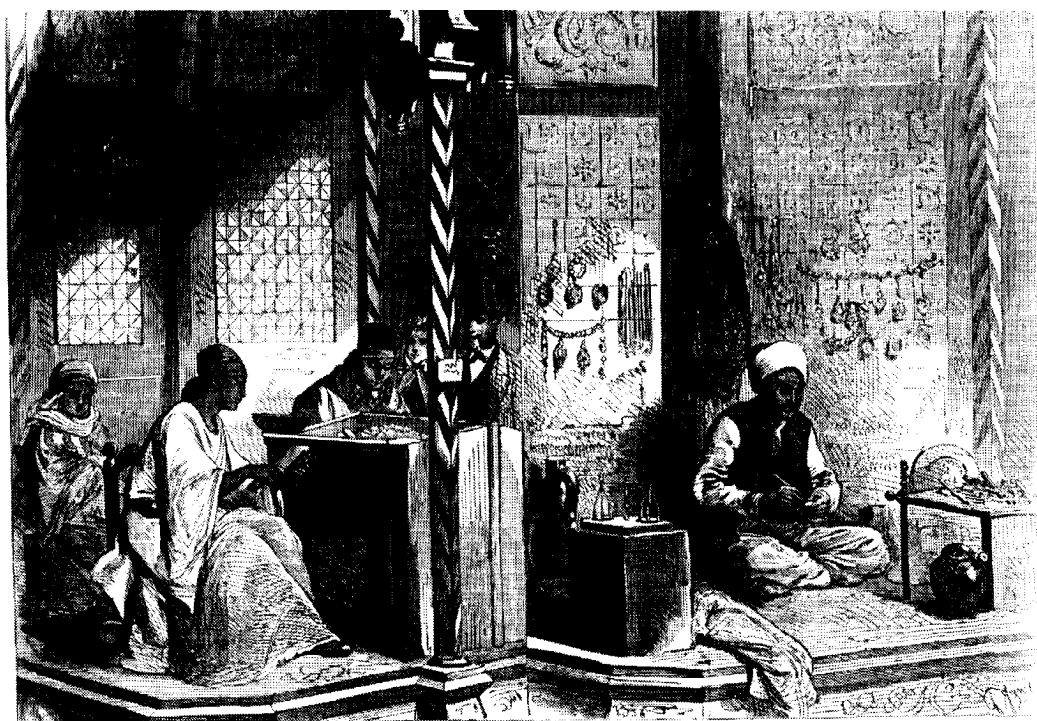
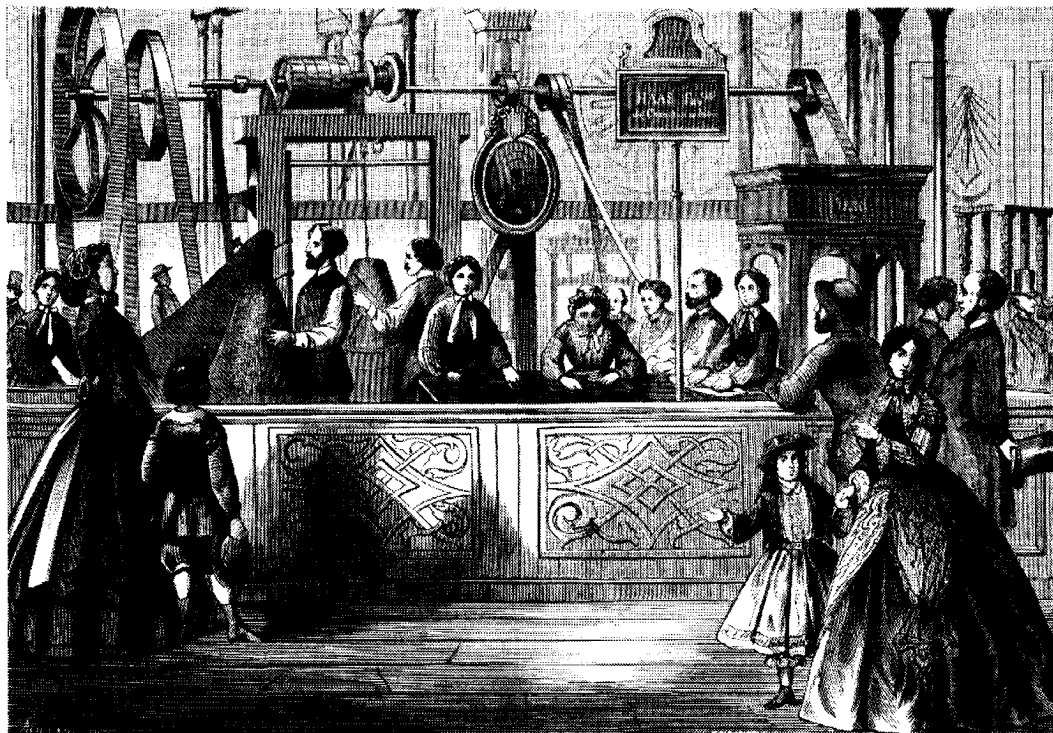
d. Uitstalling van de exponaten in de geplande 'habitat-kabinetten' waarbij echter wel het idee van huizen aan de straat was vervuuld voor een uniform doorgaand systeem van kolommen en daken. Voor het eerst was nu een aanzienlijk deel van de expositie buiten het paleis in speciale tentoonstellingspaviljoens ondergebracht waardoor het park dichtslibte en de tegenstelling stad (paleis)-platteland (park) met tuindorpen avant la lettre verloren was gegaan.

e. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma volgens het geplande table à double entrée. Wel had men de indeling van de Franse inzending in provinciën losgelaten. Door het dichtslibben van het park liepen bovendien de landensectoren niet langer meer door van binnen in het paleis tot in het park.

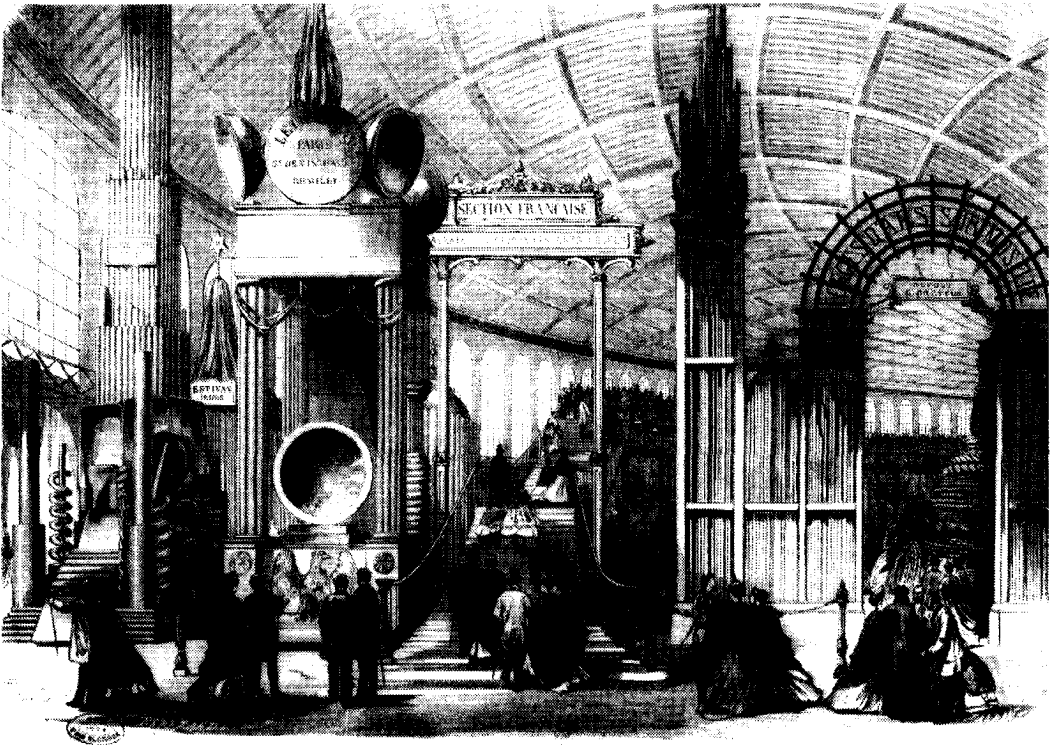
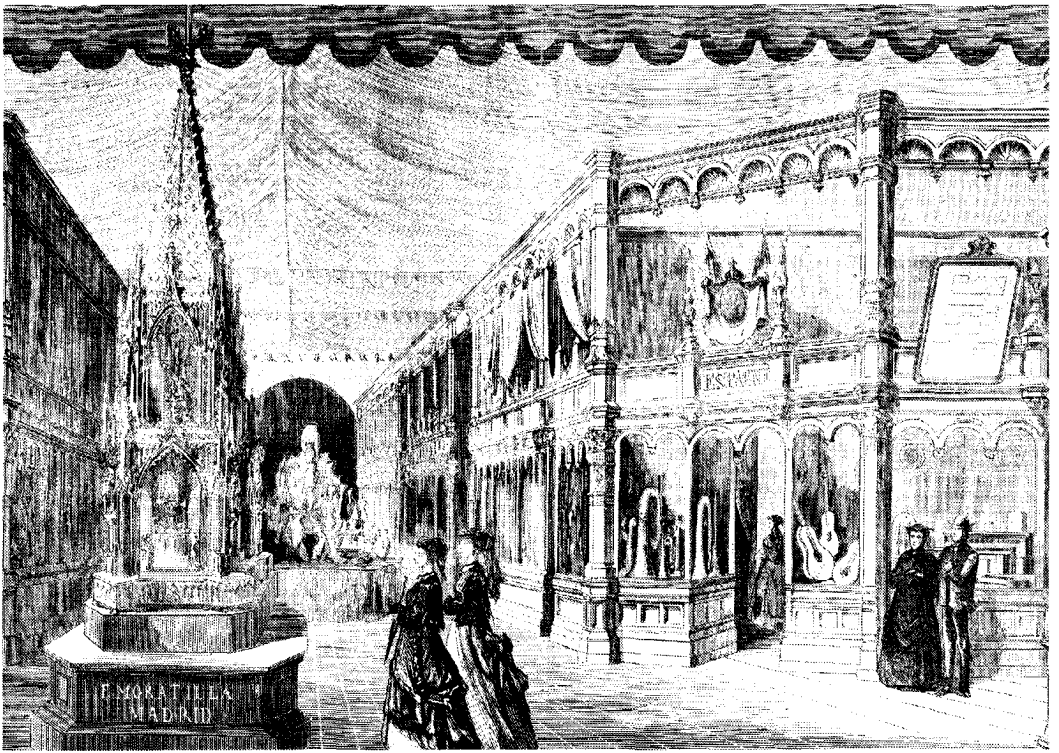


86. Demonstratie van fabrieksmatige textielproductie in de Galerie des Arts Usuels. Duidelijk te zien zijn de aandrijfriemen en krukassen, die van onder het centrale uitkijkplatform voor de aandrijving van de machines zorgen.

87. Explicatie door Ferdinand de Lesseps zelf van de werkzaamheden aan het Suezkanaal.

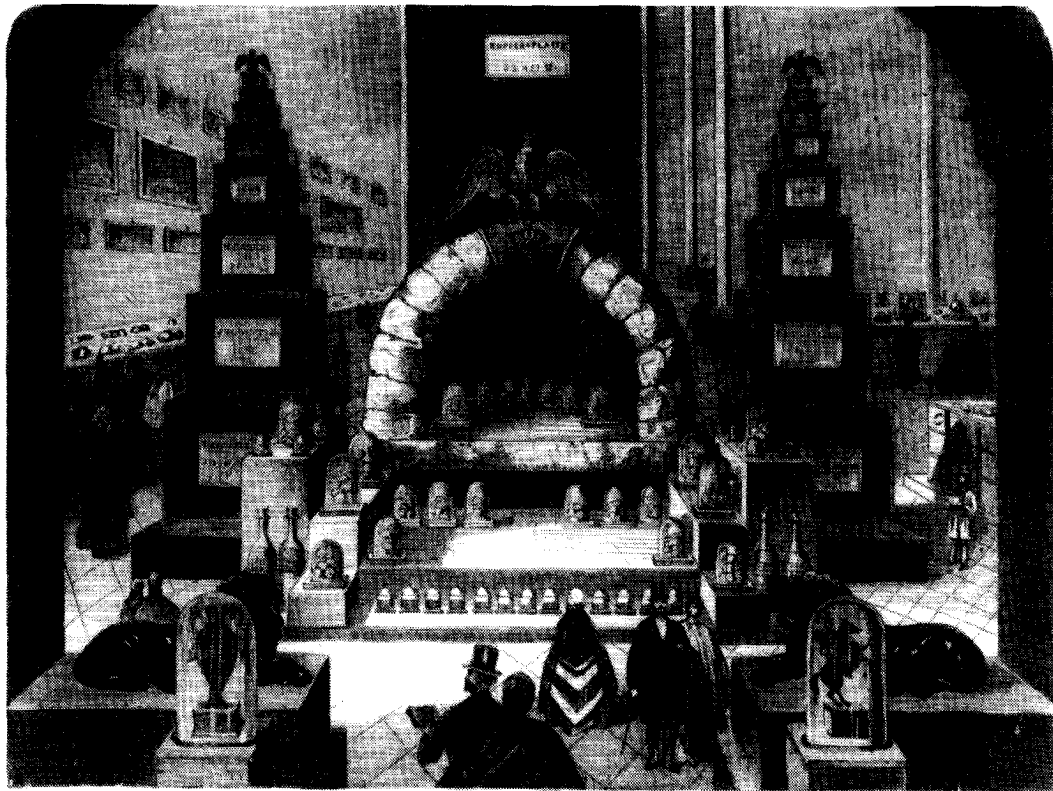


Demonstratie van ambachtelijke handvaardigheid in de zogenaamde petit ateliers. Deze waren uitdrukkelijk bedoeld om tegenover de tijds- en kostenbesparing van de machinale productie de superieure kwaliteiten van het handwerk te demonstreren (88). Bovendien kon men via het ambachtswerk lokale waarden, gebruiken en smaken bewaren die de wortels en het cement van de plaatselijke sociaal-culturele constellatie vormden (89).



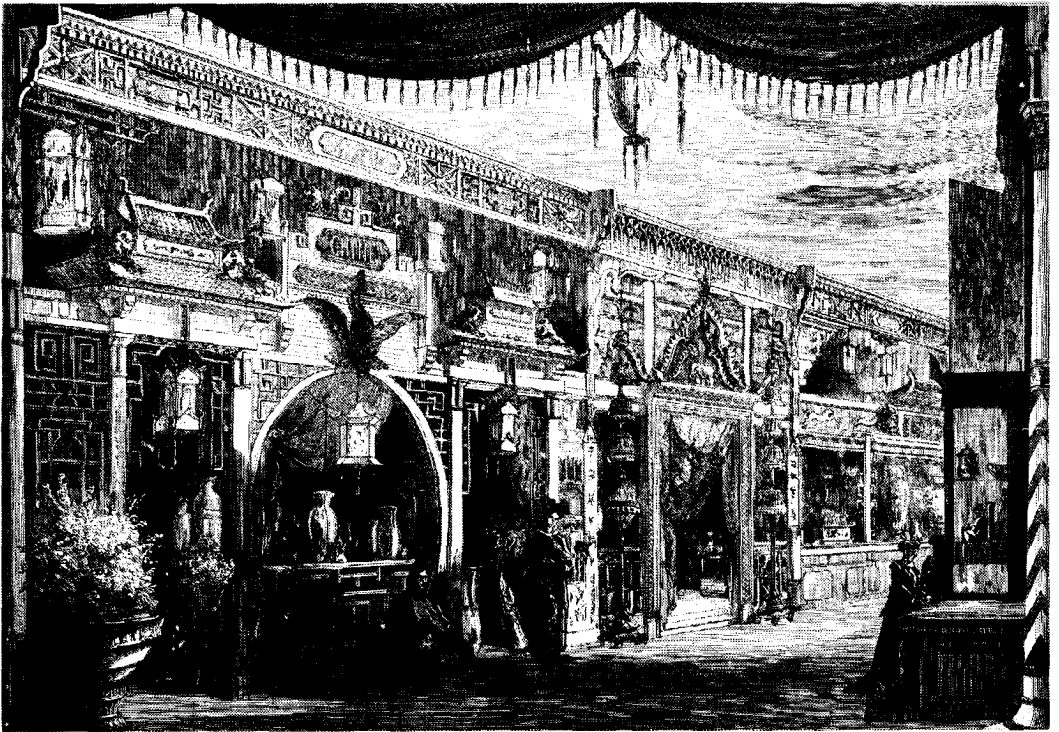
90. Een trofee op het kruispunt van een ring- en radiaalweg in de Spaanse sectie. Bedoeld als demonstratie van de hoogste prestaties waartoe de Spaanse industrie in staat was, als identificatie van land en groep, als lokker én als oriëntatiepunt.

91. Een poort van metaal-trofeeën aan het begin van de Franse sectie in de Galerie des Arts Usuels.



92. De presentatie van Braziliaans hout als een menging van een trofee- en habitatpresentatie. In een kabinet waren de verschillende houtsoorten - sommige bewerkt om de mogelijkheden hiertoe te demonstreren - die de Braziliaanse oerwouden voortbrachten opgestapeld tot een trotse obelisk, was op de wanden een panorama van deze oerwouden geschilderd en werd het geheel van een bijpassende atmosfeer voorzien door het licht met behulp van een donker velum te verduisteren.

93. De presentatie van de Pruisische mijnbouw als een kruising van een statistische trofee- en een habitat-presentatiewijze.



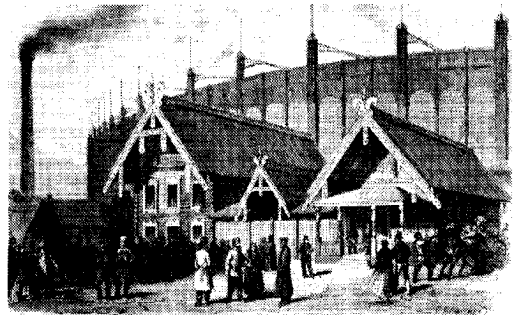
94. De gevel van de Australische afdeling in een trofeeënstijl - een allegorische stapeling van producten die de Australische nijverheid typeerden - bij gebrek aan een eigen nationale cultuur en een daarop gebaseerde stijl.

95. De gevel van de Chinese afdeling in een nationale stijl die de etnografische karakteristieken van het erachter getoonde diende te accentueren.



96. Een presentatie van de flora en fauna in de afdeling van Nieuw Caledonië, waarbij deze zoveel mogelijk in hun natuurlijke habitat getoond werden.

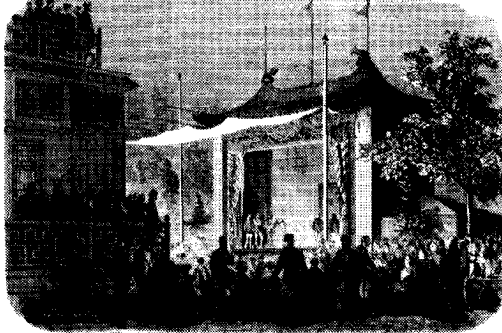
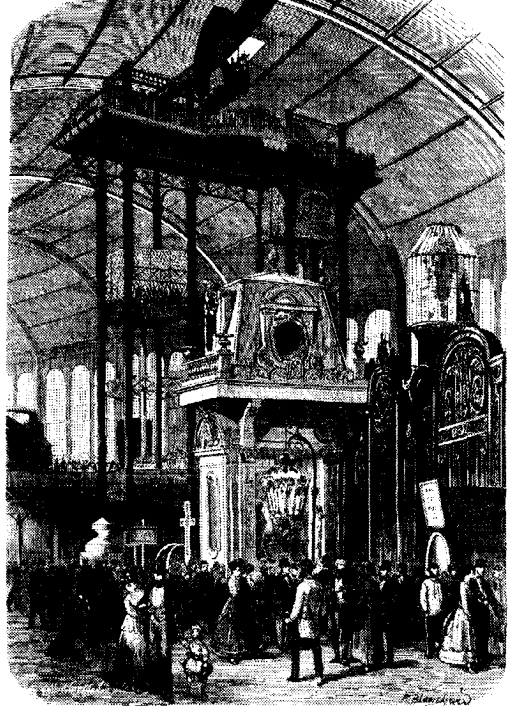
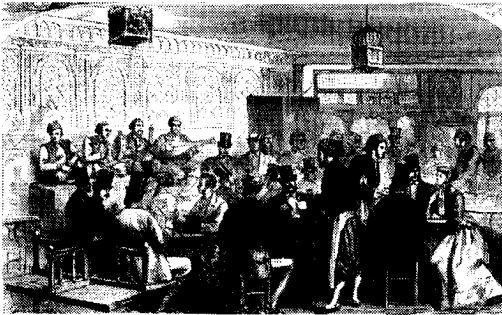
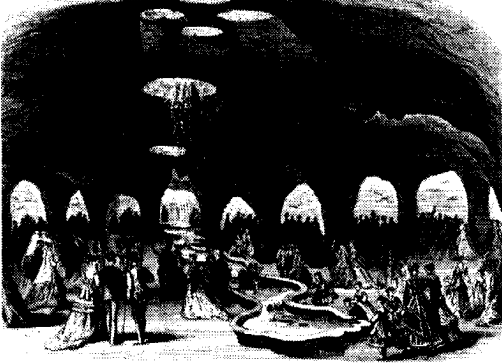
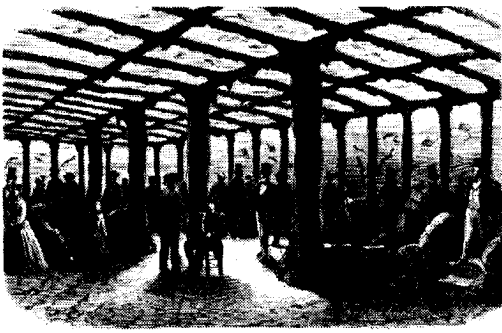
97. Een reconstructie van de woning van Russische boeren ter illustratie van hun etnografische habitat.



98. Vogelvluchtperspectief van het Duitse Kwart van het tentoonstellingspark, dat behalve de paviljoens van de Duitse staten en het Oostenrijks-Hongaarse Keizerrijk echter ook de inzendingen van de Scandinavische landen, Rusland als ook een deel van de Franse landbouwwereldtentoonstelling bevatte. Duidelijk is hierop te zien hoe het park is dicht gesluisd met bouwsels die hetzij de nationale cultuur of etnografie weerspiegelen hetzij als model van een economische en functionele huisvesting van bijvoorbeeld dierenverblijven of werkplaatsen dienen.

99. De Russische boederij als voorbeeld van de etnografische habitat-reconstructies.

100. De grot van Roquefort als voorbeeld een natuurlijke/occupationele habitat-reconstructie.



De demonstraties van zoet- (101) en zoutwaterviskwekerijen (102), liften (103), nationale keukens (104) en nationaal theater en circus (105) die door het publiek minder als instructie werden begrepen maar als evenvele spectaculaire en vermakelijke rides en shows. De liften tilden het publiek hoog de lucht in naar een omloop op het dak waarvandaan zij een schitterend panorama over Parijs hadden, de aquaria voerden het publiek mee naar onbekende onderwaterwerelden en de restaurants en theaters verplaatste hen naar verre oorden en culturen.

stel de kwalijke roep alleen maar zou versterken, en wendden voor dat de expositie vrijwel gereed was. Ondertussen werden de exposanten geconfronteerd met een reeks strafmaatregelen, variërend van het beëindigen van de gratis entree voor de inrichters tot uitsluiting van de wedstrijd.³⁷⁵ Dit beleid had ogenschijnlijk succes want ondanks het slechte weer openden zelfs de annexen met slechts enkele dagen vertraging de poorten. Toch zou het nog weken duren voordat de expositie helemaal ingericht was.³⁷⁶

LePlay's uitgangspositie moge dus in vergelijking met die van Cole in 1850 zoveel beter zijn geweest, ook hij slaagde er niet in om zijn ideaalproject onverkort te realiseren. Net als de organisatoren van 1851 waren ook LePlay c.s. gedurende de voorbereidingen regelmatig de wanhoop nabij geweest. LePlay zelf was eigenlijk tot de slotsom gekomen dat men voor dergelijke voorbereidingen in de toekomst maar beter 6 à 8 jaar kon reserveren. Maar zelfs dan achtte hij dit eigenlijk gekkenwerk voor een tijdelijk megaproject. Alleen een blijvend instituut was in zijn optiek dergelijke inspanningen en investeringen waard.³⁷⁷

4.4 De 'Exposition' als populair museum van 's mensen arbeid

4.4.1 De opening: ideologisch-symbolische duiding van de expositie door het keizerlijk regime

De ceremonie waarmee de Keizer op 1 april 1867 de 'Exposition Universelle et Internationale' opende was ideologisch gezien minder uitgesproken dan de Britse openingsfeesten. Zoals dat in de eigen nationale industrie-exposities al de gewoonte was, zou niet de staatsopening maar de prijsuitreikingsceremonie de belangrijkste gebeurtenis vormen. Het programma voorzag slechts in een sobere plechtigheid, die zou bestaan uit een keizerlijke inspectie van het gebouw, de tentoonstelling, en van al diegenen die haar hadden helpen realiseren.³⁷⁸ Dit nam niet weg dat deze rituelen in vergelijking met 1851 zo beladen waren met symboliek dat zij, zelfs zonder dat er een woord over werd gesproken, toch een veel politieker karakter droegen. De openingsceremonie transformeerde de expositie van een eerbetoon aan individuele topprestaties of het nationale genie in een monument voor de Keizer. De route, het publiek, de decoratie van de ruimten, niets was zonder betekenis en alles stond in het teken van de symbolische, rituele en ideologische toeëigening van de expositie door het staatshoofd.³⁷⁹

De belangrijkste boodschap die de ceremonie het grote publiek trachtte in te prenten, was de vaderlijke zorgzaamheid van de Keizer jegens het Franse volk, en meer in het algemeen jegens de mensheid. De inspectie was in feite een zegetocht waarin Napoleon zich, naar het voorbeeld van de Romeinse Keizers, liet toejuichen door tenminste honderdduizend Parijzenaars. Hiermee committeerde hij het volk en verkreeg hij een mandaat voor zijn paternalistisch leiderschap.³⁸⁰ Paleis en expositie waren als het ware de verdienste van zijn leiderschap, iets dat symbolisch uitgedrukt werd door zich die ceremonieel toe te eigenen. Zoals in het oude Rome bestond de toegang uit een erepoort en een baldakijn, omhoog gehouden door standaards met gouden adelaars en keizerlijke monogrammen. In het Park had hij zijn eigen centurionstent opgetrokken en ook het Colisée was uitgebreid gedecoreerd met keizerlijke symbolen.³⁸¹

In de loop van de ceremonie ontvouwen zich echter ook gedetailleerdere politieke boodschappen voor specifieke doelgroepen. Aan de voet van het Trocadéro waren, als eerbetoon aan de bouwers van de expositie, duizenden arbeiders opgesteld. Hier afficheerde de Keizer zich als werkverschaffer en patroon van de arbeidersklasse; als een heuse 'armée industrielle' presenteerden de arbeiders hier de passerende Keizer juichend hun gereedschap.³⁸² Bij de toegang tot het park terzijde van het baldakijn dat de erepoort verbond met het Colisée, stonden de soldaten opgesteld die in de laatste maanden voor de opening waren ingezet. Ook hun arbeid werd op deze wijze door de Keizer gehuldigd, terwijl zijn leiderschap hier bevestigd werd doordat de militaire

kapellen niet de Franse hymne speelden, maar muziek waar de Keizer op gesteld was.³⁸³ Toen de Keizer vervolgens de 'Galerie des Arts Usuels' betrad presenteerden de exposanten hun 'wapenen': de drijfriemen, assen, zuigers en vliegwielen van de tentoongestelde machines zetten zich sissend, knarsend en stampend in beweging.³⁸⁴ Hier profileerde de Keizer zich als beschermheer van de arbeid, door de nijverheid van de fabrikanten - het officierenkorps van zijn 'armée industrielle' - en de machines vanaf het hogergelegen 'platform central' te inspecteren. De inspectie kreeg nu echter met de introductie van vooraanstaande personen bij de Keizer nog een andere dimensie. Een gebeurtenis die belangrijk aan maatschappelijk aanzien won doordat de Keizerlijke Commissie, de Franse regering, vooraanstaande Franse groot-industriëlen en zelfs enkele buitenlandse prinsesjes zich nu bij de keizerlijke stoet hadden aangesloten.³⁸⁵ De opening kreeg nu tegelijkertijd ook het karakter van een diplomatiek offensief: door eer te bewijzen aan het organisatie-werk van binnen- en buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders probeerde de Keizer ook de regimes die zij vertegenwoordigden aan zich te verplichten. Over een lengte van twee kilometer werd de Keizer op het 'platform central', terwijl orgels de verschillende volksliederen speelden, in ieder van de nationale secties voorgesteld aan de leden van de nationale commissies en de internationale jury.³⁸⁶ Vervolgens werden in het Franse gedeelte de Franse leden van de jury aan de Keizer voorgesteld, in de 'Grande Vestibule' de leden van alle Franse organiserende comités, en in de 'Galerie des Beaux Arts' leden van de Franse regering, staatsraad, senaat, parlement, buitenlandse diplomaten en genodigden van de Keizerlijke Commissie. Natuurlijk was dit officieel niet meer dan een eerbetoon voor hun medewerking bij de totstandkoming van de expositie, tegelijkertijd echter erkenden politieke krachten uit binnen- en buitenland hiermee de legitimiteit van het keizerlijk regime. Werkelijk diplomatieke betekenis kreeg het bezoek toen de Keizer vervolgens slechts twee radiaalen bezocht - de 'Rue de France' en de 'Rue de Russie' - een rituele hommage van het bondgenootschap van Napoleon III met de Russische tsaar.³⁸⁷ Getuige het enthousiasme van het publiek dat de Keizer bij iedere stap luidkeels toejuichte was deze committeringsstrategie een groot succes.³⁸⁸

Route en vormgeving van de ceremonie werden niet alleen bepaald door overwegingen van propaganda, ideologie of machtspolitiek. Net als in 1851 speelden ook veiligheidsoverwegingen een grote rol. Ook ditmaal werd de prijs van het entreekaartje gebruikt om de lagere klassen buiten het expositie-terrein te houden.³⁸⁹ Duizenden moesten genoegen nemen met een plekje op het Trocadéro om een glimp van de keizerlijke stoet op te vangen. Ook de opstelling van het arbeiderslegioen aan de voet van het Trocadéro was niet toevallig; de Seine scheidde hen van de expositie en de enige overgang - de Pont d'Iéna - was vrij gehouden van toeschouwers, waardoor ze eenvoudig kon worden afgesloten door de daar geposteerde erewacht.³⁹⁰ Ook het terrein zelf was dankzij de schuttingen en loodsen die het afgrensden eenvoudig in een vesting te veranderen. Voor de verdediging ervan kon men de regimenten van de erewacht inzetten, terwijl in de ernaast gelegen 'École militaire' extra troepen achter de hand werden gehouden. Ook binnen in het paleis, waar zich slechts leden van de 'haute bourgeoisie' en hoogwaardigheidsbekleders bevonden, waren de nodige veiligheidsmaatregelen getroffen. Iedereen had een vaste plaats toegewezen gekregen, zodat slechts de keizerlijke stoet bewoog en de Keizer niet het risico liep onder de voet te worden gelopen door een enthousiaste menigte van nieuwsgierigen. Dat was ook de rede waarom de burgerij slechts werd toegelaten tot de 'Galerie des Arts Usuels', waar Keizer en onderdanen dankzij het metershoge 'platform central' veilig van elkaar gescheiden waren.³⁹¹ Echter uit politieke motieven had het keizerlijk regime ditmaal concessies gedaan aan de veiligheid ten behoeve van een optimale zichtbaarheid van de ceremonie. De Keizer gebruikte een open karos, vertoonde zich voor eenieder goed zichtbaar aan de voet van het Trocadéro, dat als een natuurlijk amfiteater functioneerde voor 'petite bourgeoisie' en arbeidersklasse, en aan de 'haute bourgeoisie' op het 'platform central'. Goed zichtbaar betekende natuurlijk ook vrij in het schootveld van eenieder die Napoleon III een kwaad hart toedroeg.³⁹² Behalve door overwegingen van veiligheid

en politiek werd de route ook sterk bepaald door de onaffe staat waarin nog een groot deel van de expositie verkeerde: als in een potemkin-stad werd met doek de illusie van een volwaardige tentoonstelling gecreëerd.³⁹³

De opening was voor het Franse publiek net als in 1851 de eerste confrontatie met vreemde zeden en gewoonten van andere volkeren. Een cultuurschok die ook nu weer met name in de oriëntaalse sectie tot de nodige fantasieën, hilariteit en misverstanden leidde. De Chinese gezant maakte veel indruk; de wijze man zou maar liefst alle Europese talen beheersen. Het sterkst tot de verbeelding spraken ditmaal echter de Japanse afgevaardigden in hun lange sobere jurken, voorzien van enorme zwaarden, en grappige, paddestoel-achtige hoofddeksels. Terwijl de Britten de Keizer luidkeels toejuichten met de hun kenmerkende 'hurrahs', begroetten de Japanners de Keizer stilzwijgend met gezichten waarop geen enkele emotie viel af te lezen. Menig toeschouwer vatte dit op als teken van hoogmoed en gebrek aan respect.³⁹⁴

Een oplettende bezoeker zal misschien zelfs opgemerkt hebben dat de Keizer in de opbouw van de keizerlijke stoet zijn nieuwe adel van groot-industriëlen, bankiers en staatsraden, waarvan een aanzienlijk deel met een Saint-Simonistisch verleden, presenteerde als de bevelhebbers van zijn 'armée industrielle'. De bankier James de Rothschild leidde de Keizerlijke Commissie, Arlés-Dufour de groot-industriëlen, Chevalier de internationale Jury en LePlay vergezelde de Keizer zelf.³⁹⁵ Zo werd de ceremonie ook een eerbetoon aan de trouwe arbeid van de Saint-Simonisten, het Colisée - in de 'Galerie des Arts Usuels' met haar stampende machines en stomende orgels - een ijzeren tempel, en de expositie een hoogmis ter ere van het 'industrialisme'.

4.4.2 De expositie voor dagjesmensen

Duidelijker dan voorheen waren op deze universele expositie een drietal publieksgroepen te onderscheiden. Behalve het gebruikelijke gezelschap van beroepsmatig geïnteresseerden en de exposanten of wedkampers trok zij een niet eerder vertoonde massa nieuwsgierige leken; een duidelijk succes voor LePlay's pogingen om het concept van de industrie-expositie in ideologisch, programmatisch en didactisch opzicht te populariseren! Ten opzichte van 1851 verdubbelde het aantal bezoekers zich ruimschoots terwijl het aandeel van de vaklui onder de bezoekers exponentieel verminderde. De expositie werd meer en meer het domein van de nieuwsgierigen. De opkomst van een eigen instructief circuit aan lezingen, congressen en excursies voor de vaklui, tamelijk onafhankelijk van de exposities zelf, lag in de lijn van deze nieuwe trend. Daar staat tegenover dat dankzij de popularisering van de expositie veel specialistische kennis nu ook voor de leken op een begrijpelijke en aantrekkelijke wijze aanschouwelijk gemaakt werd. De meer serieuzen onder hen konden er anders dan voorheen niet alleen hun sensatiezucht of techniek- en exotica-fascinatie bevredigen maar ook hun leergierigheid. De scheidslijn tussen een beroepsmatig geïnteresseerde publieksgroep en leergierige leken die een bezoek aan de expositie als een vormend museumbezoek zagen vervaagde.

Slachtoffer van tentoonstellingskoorts of leergierigheid?

Hoewel de nieuwe stoomtrein-, stoomtram- en stoombootverbindingen frequent gebruikt werden, maakten aanzienlijk meer bezoekers gebruik van de traditionele omnibussen, huur- en privékoetsen. De meesten zagen zich echter zelfs, ondanks de afgelegen ligging van het terrein ver van het bruisende stadscentrum rondom de Champs Élysées en de Tuileriën, genooddacht te voet naar de tentoonstelling te komen.³⁹⁶ Vrijwel dagelijks ontstonden er 's middags, als de bezoekers in grote aantallen tegelijk het terrein verlieten en op zoek gingen naar vervoer in de richting van het centrum, chaotische tafereelen.³⁹⁷ De Keizerlijke Commissie trachtte dit tekort aan vervoer op te heffen door particulieren tijdelijk vergunning te geven om met alles wat reed bezoekers tegen betaling te vervoeren.³⁹⁸ Het mocht niet baten. Minstens de helft van de bezoekers ging ten langen leste en in arren moede lopen.³⁹⁹

Het betreden en verlaten van het expositie terrein verliep aanmerkelijk minder chaotisch. Ditmaal geen rijen voor loketten om toegangskaartjes te kopen, want voor het grote, eenmalige publiek had men een zeer efficiënt toegangssysteem uitgedokterd. Bij iedere van de 13 entrees hoefden zij alleen maar een geldstuk in een van de vele tourniquets te werpen, waarna men het terrein kon betreden.⁴⁰⁰ Naast deze tourniquets bevond zich de entree voor de houders van week- en seizoenabonnementen die men in de voorverkoop had gekocht. Houders hiervan hoefden slechts hun abonnement aan één van de bewakers te tonen. Bij het verlaten van de expositie ontstond zo nu en dan toch vertraging.⁴⁰¹ Niet alleen werd de uitstroom belemmerd door al diegenen die buiten het terrein tevergeefs op verder transport wachtten maar ook door de voorkeur van de vertrekkenden voor de uitgangen het dichtst bij het Parijse centrum. Met weinig gevoel voor het beginsel van 'least effort' had men de in- en uitgangen gelijkelijk over de omtrek van het terrein verdeeld, alsof de expositie werkelijk het hart van de wereld vormde.

Op de expositie zelf was nergens een uitkijkpunt te vinden waar de bezoekers zich een beeld konden vormen van het geheel of zich konden oriënteren op de onderdelen. Alleen van buiten de expositie - vanaf het nieuwe Place de Rome op het Trocadèro - had de aanstaande bezoeker een volledig zicht op de expositie. Dit schitterende panorama bood echter weinig inzicht in de wijze waarop de expositie geordend was of het beste bezocht kon worden.⁴⁰² Een bonte verscheidenheid aan gebouwtjes omgaf, schijnbaar zonder enige ordening en dicht opeengepakt, een reusachtig ovaal bouwwerk in een sobere ijzerarchitectuur. Een panorama vol contrasten, qua schaal, vorm, kleur en stijl slechts bijeengehouden door een kader van gele schuttingen. Men kon er hoogstens uit opmaken dat de expositie bestond uit een paleis, omgeven door iets dat het midden hield tussen een tentoonstellings-stad, een markt en een 'jardin de plaisir' en dat in vieren werd gedeeld door toegangswegen.⁴⁰³ Aangezien de meeste bezoekers echter de expositie over de Avenue du Champ de Mars of de Quai d'Orsay langs de Seine - de kortste verbindingen met het centrum - naderden, ontbeerde menigeen zelfs dit summiere houvast.⁴⁰⁴

Ditmaal was het niet zozeer het paleis dat de bezoekers van hun werkelijkheidszin beroofde maar het omringende park. Zelfs de meest ervaren tentoonstellingsbezoekers hadden nog nooit zoiets aanschouwd. Naar het schijnt zagen sommige bezoeker het paleis zelfs nooit van binnen; voor hen volstonden het park en de aangrenzende buitenste ring van het paleis.⁴⁰⁵ Daar kwam bij dat de aanblik die de grijze utilitaire moloch bood menig bezoeker niet direct naar binnen gelokt zal hebben. Temeer daar in contrast ermee het park vol stond met een nieuw soort bouwsels, die de nieuwsgierigheid bleven prikkelen, de verbeelding op hol deden slaan en veel mensen in een trance brachten die hen eindeloos en richtingsloos deed rondlopen, zwelgend van alle exotica en zich verbazend over tal van nieuwigheden. Aldus riep het expositiepark bij velen ambivalente gevoelens op waarbij leergierigheid veelvuldig ingehaald werd door sensatiezucht.⁴⁰⁶

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de systematische en narratieve ordening
Anders dan bij voorgaande exposities herinnerden niet pas de presentatiewijze van de objecten maar direct al de onmiskenbaar didactische inslag van hun ruimtelijke ordening, routing, symboliek en vormgeving de bezoekers eraan dat zij hier niet alleen waren om zich te vermaken en te vergapen, maar ook om zich te laten onderwijzen en vormen.

Het minst gelukt was dit in het park. Hier bood de ruimtelijke ordening van de exposities de bezoekers weinig houvast voor een systematische vergelijkende studie van het tentoongestelde. Naar plaats of herkomst lieten zich eigenlijk alleen de presentaties van Franse producenten herkennen, duidelijk ruimtelijk bijeengegroept in één van de kwarten van het park. In de overige kwadranten was de ruimtelijke afbakening naar land veel vager; weliswaar stonden zij min of meer bijeen maar toch was het in de dichtbebouwde delen moeilijk om de paviljoens van het ene land te onderscheiden van die van het andere. Hoe het ook zij, dit onderscheid naar herkomst

hielp een geïnteresseerde ook al niet veel, tenzij hij tegelijkertijd de verschillende groepen en hun klassen van bedrijfstakken kon onderscheiden. Immers, alleen dan kon men bijvoorbeeld het fokken van Hollandse stieren vergelijken met die van Franse of Duitse. Echter, bij de groepen en klassen sprongen eigenlijk alleen de tuinbouwexposities in de 'Jardin réservé' en die van de nautische exposities op de kade er duidelijk uit. De eerste dankzij het hekwerk en het extra entreegeld dat men er moest betalen, de tweede dankzij Seine-dijk en tunnels, die haar duidelijk ruimtelijk afscheidden van de rest van het terrein. Voor het overige kon het publiek onmogelijk nog een ruimtelijke ordening naar bedrijfstak onderkennen in de wirwar van paviljoens; niet in sectoren, noch in ringen of clusters. Eigenlijk riep de schikking van de bouwsels vooral esthetische gevoelens op, vergelijkbaar met het schilderachtige in de landschapstuinen. Zichtlijnen, doorkijkjes en panorama's leken eerder de plaatsing te bepalen dan een didactische ordening in een of ander systematisch tableau.⁴⁰⁷

De vergelijkende studie werd verder bemoeilijkt door de programmatische inconsistentie van de exposities in het park. Sommige landen waren in het geheel niet in het park vertegenwoordigd; en de landen die er wel een of meerdere exposities hadden ingericht toonden totaal verschillende zaken.⁴⁰⁸ Slechts incidenteel liet zich iets op onderwerp of klasse vergelijken: tussen de Belgische, Franse en Oostenrijkse arbeiderswoningen, tussen de stoomboilers of tussen de Franse en Britse oorlogsindustrie. Zulke vergelijkingen vergden echter zoveel spuurwerk en waren bovendien zo onvolledig - het geheel vormde absoluut geen mondiaal overzicht van de stand van zaken binnen deze of gene tak van bedrijvigheid - dat hoogstens beroepsmatig geïnteresseerden dit volhielden. Toch kon het publiek van de individuele exposities veel leren. Soms werd echter ook dit ondermijnd doordat een presentatie slechts schijnbaar een inzending van een land was maar feitelijk een concessie. Zo waren de Chinese en Oostenrijkse inzendingen in werkelijkheid vermaakgelegenheden, en bevatte de Mexicaanse tempel een bonte verzameling archeologische vondsten, die de beroemde archeoloog Léon Méhédin over de hele wereld verzameld had.⁴⁰⁹ In plaats van instructief leek het tentoonstellingspark hier dan ook eerder een 'Jardin de plaisir'. Deze indruk werd versterkt door het uitgebreide repertoire van internationale restaurants, bars, caféchantants en wat dies meer zij. Hoewel dit deels kriskras door het park stond, was het grootste deel ondergebracht in de buitenste ring van het paleis. Voorzien van een brede luifel vormden zij een mondaine uitgaansgelegenheid waar de Franse bourgeoisie beschut kon flaneren als op haar geliefde boulevards. Dankzij de rondgang ontvouwden zich hier aan de ene zijde telkens wisselende vergezichten op het park en aan de andere zijde verrassende inkijkjes in de interieurs van buitenlandse vermaakgelegenheden.

De meeste bezoekers zullen zich vroeg of laat wel hebben losgerukt van het park en zijn verlokkingen, ontdekkend dat achter de schil van mondaine uitgaansgelegenheden nog de hele ijzeren wereld van het paleis verscholen lag.⁴¹⁰ Een groter contrast tussen het park en deze tentoonstellingswereld was nauwelijks denkbaar. Zelfs de minst leergierige bezoekers kon het na enig rondlopen niet ontgaan dat de ruimtelijke ordening van de exposities hier juist rigoreus op een didactisch tableau gebaseerd was. Voor het eerst troffen de bezoekers een tableau aan dat een vergelijkende studie echt vergemakkelijkte, doordat een stelsel van ring- en radiaalwegen de verschillende groepen en landen duidelijk ruimtelijk geleedde in sectoren en ringen. Al rondlopend doorkruiste men achtereenvolgens dezelfde takken van nijverheid in de verschillende landen van de wereld. Hierdoor kreeg men voor iedere bedrijfstak eenvoudig en snel een indruk van de ontwikkelingsstand per land en van de laatste ontwikkelingen wereldwijd. Bewoog men zich haaks hierop langs een van de radialen, dan doorliep men de verschillende takken van nijverheid in één van de landen. Zodoende kreeg men een beeld van de belangrijkste vormen van bedrijvigheid aldaar.

Ook de verschillende klassen binnen de groepen waren ditmaal veel eenvoudiger van elkaar

te onderscheiden dan in 1851, nu er systematisch gebruik gemaakt werd van ruimtelijke compartimentalisering: kamers, zalen, en door poorten van elkaar afgescheiden ruimtes in de 'Galerie des Arts Usuels'. Bovendien lagen deze klassekamers nu niet meer zoals eertijds achter elkaar verscholen, zodat er ditmaal geen labyrint van kamers ontstond waarin mensen verloren ronddoelden; de opeenvolging was helder, zodat men ofwel zaal na zaal doorkruiste, óf vanaf de ring- en radiaalwegen de erlangs gelegen kamers bezocht. Hierdoor kon men eenvoudig iedere klasse vinden en zodoende relatief gemakkelijk producten van verschillende fabrikanten of regionale productiecentra binnen dezelfde klasse met elkaar, met producten van aangrenzende takken van nijverheid of met die van andere landen vergelijken.⁴¹¹

Toch werd ook in het paleis hier en daar een systematische studie bemoeilijkt. Minder ontwikkelde landen hadden in sommige groepen of klassen geen producten ingezonden, zodat men soms plotsklaps langs een van de radialen bij het betreden van een volgende ring al in een ander land stond. Een nog groter probleem was dat lang niet alle kamers een klasse vormden waarin producten van alle fabrikanten uit een land bijeengeplaatst waren. Nu eens nam één exposant een hele kamer in, dan weer vulden alle fabrikanten uit een regionaal productiecentrum de ruimte. Ook onduidelijkheden of een gebrek aan logica in de classificatie van producten werkten soms de vergelijkende studie tegen.⁴¹²

In het paleis was de ruimtelijke didaktiek van de 'table à double entrée' en het bijbehorende 'huis-aan-straat-systeem' de bezoeker weliswaar behulpzaam bij het vergelijken, maar desalniettemin waren de gebruikelijke opschriften en vingerwijzingen onmisbaar. Bewegwijzering langs de wegen expliciteerde land en groep waarbinnen men zich bevond; opschriften en inscripties op ieder van de ruimten vertelden de bezoekers welke tak van nijverheid, exposant of regionaal productiecentrum zijn product in de betreffende kamer had uitgesteld.⁴¹³ De plattegrond was natuurlijk een onmisbaar hulpmiddel om vervolgens de producten uit deze of gene klasse te kunnen vergelijken met die van een ander land. Hierop waren de verschillende landen, groepen en klassen en ook straatnamen duidelijk aangegeven in tekst en arcering.⁴¹⁴ Zocht men een individuele exposant dan was men aangewezen op de catalogus. Per groep vond men hierin een index met de namen van de exposanten en hun plaats op de expositie. Helaas waren van sommige groepen pas tegen het einde van de expositie de catalogi gereed. In andere gevallen zocht men tevergeefs, omdat exposanten op het laatste moment van deelname hadden afgezien of op een andere plek - vaak buiten het paleis in één van de vele annexen - terecht waren gekomen.⁴¹⁵ Nieuw was dat de opschriften op de labels van de producten uit verschillende klassen telkens een andere typografie vertoonden, en voorzien waren van een duidelijk verschillend gekleurd kader. Dit vergemakkelijkte het onderscheid tussen de producten van verschillende klassen en de herkenbaarheid van dezelfde klassen in andere landensecties.⁴¹⁶ Daarnaast waren de verschillende landen ook van elkaar te onderscheiden dankzij de gebruikelijke nationale symbolen, emblemen en vlaggen die in het paleis de kamers en entreepoorten opsierden en in het park hoge masten bekroonden. In de Britse afdelingen was men een stapje verder gegaan; ieder van de afdelingen manifesteerde zich met een duidelijk zichtbare en herkenbare signaalrode wimpel. Om van hieruit ook hun andere afdelingen te kunnen vinden hadden de Britten bovendien bill-boards met plattegronden geplaatst, met daarop in kleur aangegeven de overige locaties. Eenzelfde kaart was ook opgenomen in de nationale catalogus van de Britse inzendingen, die zij net als veel andere landen verkochten in hun 'agence'. Om niet alleen de Franse maar ook de buitenlandse bezoekers het 'lezen' van deze expositie te vergemakkelijken had men niet volstaan met kleine inscripties boven de entrees tot de Britse afdelingen, maar forse spandoeken aangebracht met daarop in vier talen het onderwerp van de betreffende sectie.⁴¹⁷

Uitgerust met kaart en catalogus kon de doorsnee bezoeker dankzij straatnamen en landenaanduidingen begrijpen, dat de radiale indeling van het paleis naar land zich min of meer ook in een deel van het park doorzette en zo beiden aaneensmeedde in één ruimtelijke ordening naar plaats.⁴¹⁸ Naast deze inhoudelijke samenhang zagen zij echter in dit geheel - park, paviljoens en paleis - geen enkele symbolisch-instructieve samenhang meer. De symboliek van het park als landschap, van de bebouwingen als modeldorpen, en van het paleis als stad was hiervoor te ver uitgehold. Slechts de vormgeving van het park in een landschapsstijl, de lokalisering van de nautische afdeling op de kade en haar habitat-vormgeving riepen nog enige associaties op met natuurlijke omgevingen. Associaties die, nu de meeste landbouwexposities naar het Île de Billancourt verhuisd waren, toch ook weer zo misplaatst leken dat zij direct ontkracht werden. Alleen in de 'Jardin réservé' versterkte de habitat-vormgeving in landschapsstijl het didactisch effect van het programma. De producten van de internationale tuinbouwexpositie vormden een natuurlijke habitat: een landschap van ruisende beken, boomgaarden, bloemenperken en talrijke serres voor planten uit andere klimaten, dat steevast de eigenschappen van de gewassen beter tot hun recht deed komen. De rest van het park was zo dichtgeslibd met bouwsels dat het eerder één uitgestrekte tentoonstellingsstad leek dan een landschap met hier en daar een dorp in het vrije veld. Aangezien de dorpen bovendien niet louter uit specimina van modelwoningen, -werkplaatsen, -scholen en -kerken bestond, kon de bezoeker ze onmogelijk nog als modeldorpen begrijpen. Met het wegvallen van deze symboliek viel vervolgens ook het paleis nog slechts moeizaam als stad te interpreteren. Het nieuwe stelsel van straatnamen, dat de plaats had ingenomen van de abstracte coördinatenstelsels uit 1851, was nog de enige concrete aanwijzing. Maar als de symbolische rol van het paleis als stad wegviel, en ook die van de satellietdorpen en het pastorale landschap rondom de stad, kon geen bezoeker hierin nog het schematische model van een ideale toekomstige samenleving onderkennen, waarin familiaal georganiseerde gemeenschappen de regionale tradities hooghielden en leefden van een combinatie van ambachtelijke arbeid en agrarisch bedrijf. Daarentegen werd het paleis dankzij de rigiditeit van zijn ordening in het tableau en zijn min of meer ronde grondvorm, nog wel begrepen als mondiaal survey, als universele encyclopedie, panorama van de mensheid, 'brein van de wereld', 'inventaris van de beschaving' of zelfs 'ark van Noach' die alle menselijke kennis belichaamde in producten, procedés en levenswijzen.⁴¹⁹

Tenslotte doorzag nog slechts een enkeling dat de expositie niet alleen op betekenisvolle wijze geordend was in het 'table à double entrée', maar dat hierin middels nevenschikking en routing ook een narratief-instructieve volgorde was aangebracht. De 'Histoire de la Terre' was immers verdwenen, en met het verplaatsen van de tuinbouwexpositie uit de 'Jardin Central' was deze - ondanks de bloemen en aarde uit alle delen van de wereld -, onmogelijk nog als het paradijselijke Eden te onderkennen.⁴²⁰ De inleidende functie van de thema-exposities als geschiedenis van de mensheid en haar habitat was gereduceerd tot de 'Histoire du Travail'. Slechts een enkeling begreep haar nog als een evolutionair historisch tableau van de menselijke nijverheid, waarin de mensheid dankzij haar almaar toenemende geestelijke vermogens zich meer en meer ontworsteld had aan de armzalige natuurstaat van vroeger. Velen zagen haar veeleer als een nieuwe vorm van exposeren, die bij wijze van inleiding op de eigenlijke wereldtentoonstelling gelezen moest worden. Een historische inleiding die niet alleen de gemaakte vooruitgang sinds de oudheid veraanschouwelijkte, maar ook, door ostentatief de periode 1800-1867 buiten te sluiten, een dramatisch contrast creëerde tussen haarzelf en de opvolgende actuele exposities; aldus retorisch een enorme vooruitgang in de negentiende eeuw suggererend.⁴²¹ Anderen begrepen haar door de ligging aan de galerijen voor Schone Kunst en Kunstnijverheid vooral als een systematische uiteenzetting over de verschillen in smaakzin tussen volken; een etnografisch tableau, dat minder diende om het publiek in de volkenkunde op te voeden als wel om de smaakzin te bevorderen.

Vormgevers en ambachtslui konden er nieuwe motieven en thema's aantreffen en het grote publiek kon er alvast vertrouwd mee gemaakt worden.⁴²² Ook in de rest van de actuele expositie zal de systematische nevenschikking van bedrijvigheid en producten naar cultuur, leek en professional doordrongen hebben van de verschillen in zeden en gewoonten tussen landen en volken. Het wereldbewustzijn van het publiek zal ongetwijfeld zijn vergroot, maar of dit veel verder ging dan een algemene wereldwijsheid valt te betwijfelen. Slechts de intelligentere toeschouwer kon het tableau begrijpen als een mondiale arbeidsdeling naar klimaat, beschikbaarheid van grondstoffen, zeden en gewoonten, stand van wetenschap of beschavingsgraad. Als een verdeling van de schatten der mensheid die elkaars afhankelijkheid voor verdere geestelijke verheffing en materiële vooruitgang aanschouwelijk maakte. Een afhankelijkheid die vrije uitwisseling van ideeën, kennis en goederen vergde. Een vrijheid die vrede tussen alle staten en broederschap der volkeren veronderstelde.⁴²³ Diezelfde aandachtige beschouwers moeten ook begrepen hebben, dat de nevenschikking van landen niet alleen etnografisch was, maar ook de belangrijkste concurrenten in wetenschap, industrie, smaakzin en handel tegenover elkaar plaatste, zodat zij direct vergeleken konden worden. Zo stonden de Britten tegenover de Fransen, en deze op hun beurt weer tegenover de Belgen. Waarbij de Fransen, dankzij de aard van de classificatie en hun numerieke overwicht (de helft van het tentoonstellingsoppervlak innemend) natuurlijk in het voordeel waren. Vrijwel niemand kon het ontgaan dat in de Franse sectie de producten in groep tien een soortgelijke positie innamen als de landen. Groep tien symboliseerde voor bourgeois en arbeider, dat de industrialisatie en het Franse kapitalisme de 'harmonie sociale' concreet dichterbij brachten, door behalve de materiële behoeften ook de morele en sociale noden van de 'armsten en meest talrijken' te lenigen.⁴²⁴ Velen begrepen ook dat de volgorde van de negen groepen de superioriteit van de menselijke geest en faculteiten over de natuurlijke materiële wereld uitdrukte.⁴²⁵ Zelfs de minst oplettende bezoeker doorzag de narratieve functie van sommige nevenschikkingen, zoals in het geval van de grondstoffengalerij naast de machinegalerij, waar ruimtelijke nabijheid volgens het productieproces voor de bezoeker het economische en maatschappelijke nut van grondstoffen, machines en vervaardigingswijze verhelderde. Een enkeling raadde zelfs letterlijk de symboliek van het tempeltje met de 'Exposition des poids, mesures et monnaies' precies in het hart van de expositie. Hier werden als in een heilige niche de wetten bewaard die de omliggende wereld regeerden.⁴²⁶ Inscripties, emblemen en andere hulpmiddelen ondersteunden deze narratieve nevenschikking nauwelijks. Op zijn best hielp de aanblik van nationale symbolen op de steunberen aan de buitenzijde van het paleis en de inscripties boven de deuren aan het park en de 'Jardin central' de expositie te expliciteren als verzameling van alle volken of een globe. Opvallend vaak vergeleek het publiek het paleis dan ook met een 'foyer van de wereld', een 'toren van Babel' en zag het zijn bezoek als een reis rond de wereld of door de wereldgeschiedenis.⁴²⁷ Vooral in de 'Jardin central' moet het publiek zich toch op het kruispunt van de wereld gevoeld hebben, een rotonde van aaneengesloten poorten ontsloot wegen naar alle windstreken.

Het publiek kon zich in vergelijking met 1851 in het paleis, dankzij de heldere grondvorm, de systematiek van het tableau en de ruimtelijke geleding in straten en kamers, wel beter oriënteren. Zelfs in de wirwar van het park kon men zich dankzij het paleis, dat overal boven de bouwsels uittorende, redelijk situeren. Zodoende zal men er in het algemeen minder snel verdwaald zijn of zich afgevraagd hebben of men deze of gene expositie reeds gezien had.⁴²⁸ Dit nam niet weg dat meniggeen toch enigzins gedesoriënteerd raakte in de oneindige rondlopende gangen van het paleis. Niet onderbroken door enige ruimtelijke geleding of monumentale articulatie, gespeend van elke symmetrie die een begin, midden en einde afleesbaar zou maken en vooral het ontbreken van een overzicht over het gehele paleis maakte het menig bezoeker met een gering ruimtelijk voorstellingsvermogen toch lastig zich te kunnen oriënteren.⁴²⁹ Anderen voelden zich opge-

sloten in een tredmolen, als een 'paard in het circus'. Echt verdwalen deed men echter niet dankzij het stelsel van zichtlijnen en focussen. Naast de traditionele trofeeën en beelden dienden ditmaal ook ronde zitbanken als focussen. Deze markeerden reeds van verre zichtbaar de kruisingen van de rondwegen met de radialen. Vanaf hier had men langs ieder van de radialen zicht op het tempeltje in het 'Jardin Central'. Dit bood al diegenen die even vreesden voor altijd opgesloten te zijn in het paleis telkens weer de geruststellende aanblik van een sereen arcadisch vluchtoord: een prieeltje ingekaderd tussen ruisende fonteinen te midden van een zee van bloemen. Bovendien had men overal in paleis en park pijlen aangebracht die het publiek langs de radialen de richting van de Seine wezen en langs de rondwegen de richting van de 'Vestibule d'Honneur'.⁴³⁰

De verspreiding van substantiële delen van de expositie over diverse veraf gelegen annexen kwam het idee van een samenhangende expositie als microkosmos of universele encyclopedie natuurlijk niet ten goede. Het houden van de onderwijs-expositie in het Ministerie van Onderwijs, van de beestenconcurrenten op het Esplanade des Invalides en van de grote landbouwtentoonstelling op het Île de Billancour, kwam de toegankelijkheid van deze exposities voor het grote publiek niet ten goede.⁴³¹ Het was er dan ook aanmerkelijk rustiger. Naar te vermoeden valt werden zij slechts bezocht door de betreffende beroepsgroepen.⁴³² Daar kwam bij dat de landbouwers 'hun eigen' tentoonstelling eerst nauwelijks konden bereiken aangezien de stoombootlijn tussen het Champ de Mars en het Île de Billancour maanden te laat gereed kwam.⁴³³ Maar deze andere locatie bood voor de landbouw ook voordelen. Ondergrond en omvang van het terrein maakten het mogelijk om de landbouwexposities in hun natuurlijke habitat te tonen, zodat hun kwaliteiten optimaal tot hun recht konden komen. Het complex bood de aanblik van een kleine landbouwgemeenschap, iets dat op het Champ de Mars onmogelijk zou zijn geweest.⁴³⁴

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de habitat-vormgeving

Voor de bezoekers werd het onderscheiden van de exponaten naar klasse of land niet alleen door de ruimtelijke ordening vergemakkelijkt maar ook door de architectonische uitwerking van de expositieruimte waarin deze bijeengebracht waren. De architectuur van de nieuwe paviljoens in het park, de poorten in de 'Galerie des Arts Usuels', de kamers en zalen in de rest van het paleis alsook de trofeeën langs de belangrijkste diagonalen werden vrijwel uitsluitend gebruikt om herkomst of bedrijfstak uit te drukken.

Vormgeving conform de zeden en gewoonten van het desbetreffende land hielp wie door het paleis dwaalde om de nationale secties, als betrof het de buurten in een stad, beter van elkaar te onderscheiden. Waren de hoogst geïndustrialiseerde landen vormgegeven in een fictieve historische nationale stijl, de minder ontwikkelde landen waren gehuld in een authentieke inheemse bouwkunst. Zo ontstond een contrast, het best af te lezen langs de radialen, tussen bijvoorbeeld de Franse, in Empire-stijl vormgegeven sectie en de Britse in Victoriaanse stijl. Spectaculairder, want exotischer, was de ontmoeting van het Russische houtsnijwerk met het Italiaanse classicisme. De koloniën beschikten blijkbaar niet over een eigen cultuur, want zij waren vormgegeven als een productentrofee: symbool van 's lands natuurlijke rijkdom in plaats van haar beschaving. Zo zag de Canadese gevel er nu uit als één lange houttrofee, de Australische bestond uit een soort triomfpoort van balen wol, kaarten van de belangrijkste schapenteeltgebieden en wolproducten, dit alles bekroond met opgezette struisvogels, kangoeroes en de vlaggen en insigna van de kolonie. De eenvoudige, tot een zuil gestapelde trofee van 1851 was nu uitgegroeid tot complete gevels en kamers. Niet alleen waren de verschillende landen zo van elkaar te onderscheiden maar hier en daar ook de verschillende klassen. Met name in het Franse gedeelte was het gezien de omvang wenselijk om ook de verschillende klassen-kamers van elkaar te kunnen onderscheiden. Hier gebruikte men ook een soort trofeeën-stijl voor. Zo had men de entree tot de inzendingen van de Franse wapenfabrikanten van een kasteelport voorzien, compleet met twee lege kurassen

die haar bewaakten. In de 'Galerie des Arts Usuels' gebruikte men heuse poorten, in een 'nationale' stijl of trofeeën-stijl, om de overgang van de ene nationale sectie naar de andere zichtbaar te maken. De toegang tot de Franse afdeling bestond bijvoorbeeld uit een gigantische triomfpoort van metalen buizen, kabels en tandraden. De elegante exotische architectuur van de toegangspoorten tot de Chinese, Japanse en Siamese spraken het meest tot de verbeelding.⁴³⁵ Tenslotte hadden langs de belangrijkste diagonale wegen trofeeën opgericht van de beste of fraaiste producten in de respectievelijke groep: een symbolische inhoudsopgave van de zeven groepen.⁴³⁶

In het paleis betrof het altijd nieuwe creaties, in het park echter ook vaak reconstructies van bestaande historische of etnografische habitats óf van natuurlijke omgevingen. Zo waren er voorbeelden te zien van vorstelijke onderkomens (het Siamese paleis, het Chinese paviljoen, de Tunesische Bardo, Egyptische Selamlík); van gebedshuizen (de Turkse moskee, de Mexicaanse Aztekentempel, een katholieke en een protestante kerk of de Egyptische tempel met het zojuist gevonden graf van Kaa); van woonhuizen (onderkomens uit de verschillende streken van het Oostenrijks-Hongaarse rijk, een 'cottage' uit Engeland, het geboortehuis van Gustav Wasa en Marokkaanse bedoeïenentent van kamelenhuiden, een Japans huis van bamboe, zijde en rijstepapier en uit Rusland een zomerhuis of Letnik, maar ook de Ourassa en Yourta, tenten van Russische nomaden); van ambachtsateliers (in het basement van de Tunesische Bardo en in de Egyptische Okel of Karavanseraï maar ook de Nederlandse diamantsnijders in hun werkplaats); van boerderijen en veestallen (de Hollandse melkveeboerderij waar je de bereiding van Nederlandse kaas tot de rijpingskamer kon volgen, de Egyptische ezel- en kamelenstal, de Marokaanse paardenstal met de beroemde Arabische volbloeden, de Russische Isba met de al even beroemde stoeterij van de Russische Tsaar en de Siamese olifantenstal in pagodestijl).⁴³⁷ Behalve gereconstrueerde 'etnotopen' waren er ook diverse biotopen te vinden: aquaria waarin de visteelt gedemonstreerd werd, de grotten van Roquefort met de productie van de gelijknamige kaas en natuurlijk de tuinbouwexpositie in de 'Jardin réservée'.

Anders dan in het paleis waren de nieuwe creaties in het park niet bedoeld als specimen van de nationale stijl maar ter demonstratie van de nieuwste inzichten hoe arbeiders, middenklasse, maar ook dieren en planten het best te huisvesten. De burgerij kon er zich oriënteren op de markt van zomerhuizen of 'chalets de plaisance', variërend van een Zwitsers chalet tot een huis in moorse of Hispano-Arabisch stijl van de firma Diebitsch.⁴³⁸ Daarnaast trof men er ook allerlei modelhuizen, modelscholen, modelwerkplaatsen en modelboerderijen, -stallen en -serres aan voor arbeiders, kolonisten en de agrarische sector. Zo waren er arbeiderswoningen uit Frankrijk (waaronder één opgetrokken uit beton-coignet) en uit andere West-Europese landen te zien, werden er modelbakkerijen en -wasserijen getoond, en kon men er een Franse crèche en scholen uit Pruisen, Saxië, en Illinois bewonderen.⁴³⁹ Voor de kolonisten waren er onder meer een boerderij uit Illinois en een verplaatsbaar huis uit Louisiana te zien.⁴⁴⁰

Stuk voor stuk werkelijkheidsgetrouwe kopieën en modellen, die de bezoeker schijnbaar meevoerden naar andere, soms exotische, soms betere toekomstige plaatsen en tijden. Slechts het in een 'style nautique' vormgegeven Portugese paviljoen met zijn masten en ra's manifesteerde zich hier eerder als een allegorische trofee dan als een nabootsing; symbool van de natie die haar rijkdom - of wat ervan restte - aan de zee en de scheepvaart te danken had.⁴⁴¹ Andere uitzonderingen vormden de lange utilitaire houten hallen die het park begrensden. Met hun eenvoudige classicistische gevels zullen zij bij menig bezoeker de paleisjes voor de nationale industrietentoonstellingen in herinnering geroepen hebben.⁴⁴²

Toch werd de didactische betekenis van deze architectuur in het park vaak ernstig uitgehouden. Hoe moest het grote publiek uitmaken of men een concreet bouwwerk diende te waarderen als een etnografisch specimen, als voorbeeld van de superioriteit van de eigentijdse architectuur in deze

of gene natie, als model dat navolging verdiende van elke filantroop, als een nieuw bouwsysteem óf simpelweg als een neutrale behuizing voor een expositie?⁴⁴³ De verwarring werd nog vergroot doordat de dingen vaak niet waren wat ze leken. Zo bestond een enkele reconstructie feitelijk uit meerdere, niet op schaal uitgevoerd, of erger nog, men had een loopje genomen met de werkelijkheid. Zo was de Egyptische tempel een historische compilatie met een deel uit de tijd van de Ptolemeërs en een ander deel uit de tijd van de farao's,⁴⁴⁴ waren deze tempel en bijvoorbeeld het Turkse bad in feite schaalverkleiningen,⁴⁴⁵ en was de Mexicaanse Mayatempel van Egyptische hiërogliefen voorzien omdat men de authentieke decoraties niet kende. Wie in de Zweedse replica van het geboortehuis van Gustav Wasa het bijpassende interieur verwachtte, trof er een tentoonstelling aan van visserijwerktuigen, van het Zweedse onderwijssysteem en nog veel meer. Een tegenstrijdigheid tussen de architectuursymboliek en haar inhoud die regelmatig voorkwam. Zo bevatte de reconstructie van het Spaanse kasteel van de graven van Castillanos geen Spaanse kunstschaten maar producten uit de Spaanse koloniën, en was de Mayatempel geen gebedsplaats maar een museum van archeologische vondsten, niet alleen uit Mexico maar ook uit Griekenland, Italië en Egypte.⁴⁴⁶ Soms was de verhouding eerder ambivalent, zoals in het geval van de neogotische katholieke kerk die tegelijkertijd gebedsplaats alsook museum van liturgische kunstnijverheid was.⁴⁴⁷ De jury erkende later impliciet deze verwarring toen zij in haar rapport de bouwsels in het park uitsluitend afdeed als 'smaakonderwijs voor architecten'!⁴⁴⁸

De didactische betekenis van de habitat-architectuur in het paleis was ambivalenter.

Menigeen zal zich in de zalen van de galerijen voor Schone Kunst en de Geschiedenis van de Arbeid toch in contemporaine musea gewaand hebben, in de galerijen in de eigentijdse passages, in de 'Galerie des Arts Usuels' in een fabriek en in de paviljoens zal men de contemporaine folies uit de 'Jardins de Plaisir' menen te herkennen. Een indruk die de bezoeker in de eerste ringen misschien in een leergierige stemming bracht maar die daaropvolgend toch eerder de indruk maakte van een hemelse bazar voor koopgierigen, een dynamisch panorama van sissende en stampende zuigers en slangen voor de sensatie-belustigen, en tenslotte een verzameling exotische illusies voor de zorgelozen.⁴⁴⁹ Hoewel het grote publiek de les van deze 'habitat'-architectuur niet altijd begrepen zal hebben, droeg de entourage er wel toe bij dat de bezoekers de expositie sterker beleefden als les in vreemde zeden en gewoonten of als smaakonderricht dan als technisch of economisch survey. In ieder geval vormde zij een passend decor voor de exposities, en in die zin hielp zij de bezoeker zich in te leven in de les, zich te verplaatsen in verre of betere werelden en tijden, en dit alles op een wijze die hem ongetwijfeld amuseerde, boeide en nog lang zou bijblijven. Dankzij de habitatpresentaties en de 'tableaux vivants' waarin de zeden en gewoonten in levenden lijve te zien waren, had de schoolse didactiek van het techniekmuseum of van de oude industrie-exposities nu plaats gemaakt voor een avontuurlijker studie- of ontdekkings-'Tour du Monde'.⁴⁵⁰ Met name de etnografische habitat-reconstructies van exotische landen als Egypte, Turkije en Rusland maar ook van meer aanverwante landen als Nederland, Oostenrijk of de Scandinavische staten waren bij het publiek zeer populair.⁴⁵¹

Het paleis zelf vervulde zijn symbolisch-didactische rol aanmerkelijk slechter. Het tentoonstellingspubliek begreep het niet als stad, en het was slechts aan de bijnaam Colisée te danken dat men het als arena voor de mondiale wedkamp verstond. Wel associeerden velen het paleis, vanwege de utilitaire industriële ijzer-esthetiek en de rokende schoorstenen van de ketelhuizen eromheen, met een fabriek. Anderen zagen er toch eerder een omnibusgarage of een gashouder in. Niemand zag het paleis daarentegen als een tempel: een waardige behuizing voor verheven doeleinden en grote nationale belangen. Ook zag niemand er, ondanks de overal aanwezige keizerlijke emblemen en nationale symbolen, een monument in voor de Keizer, of een specimen van de grote Franse bouwkunst.⁴⁵² Het 'Colisée de fer' was geen tweede Crystal Palace, dat als voorbeeld van een gelukkig huwelijk tussen architectuur en ingenieurskunst de bouwkundigen nog lang tot

voorbeeld zou kunnen dienen voor een ijzeren architectuur.⁴⁵³ Integendeel, de meesten zagen het paleis als een symbool van het verval van de Franse architectuur; haar poëzie verdord door de calculaties van de ingenieur.⁴⁵⁴ Alleen de 'Galerie des Arts Usuels' onttrok zich aan dit negatieve oordeel. Haar weidsheid, de hoge boogvormige ramen en de reusachtige stoomorgels deden menigeen, vanaf het 'platform central', de Galerie en de erin tentoongestelde producten ervaren als een religieuze openbaring: een kerkschip gewijd aan de ingenieurskunde.⁴⁵⁵

Het educatieve tegengif van de object-didaxis

Slechts een enkele bezoeker zal de expositie bestudeerd hebben op presentatiemiddelen en -methoden, die de exposanten toepasten om de kwaliteiten van hun producten aan te prijzen.⁴⁵⁶ Deze enkeling moest wel onontkoombaar tot de conclusie komen dat men de eigenschappen nog steeds overwegend illustreerde door middel van objecten en specimina. Zij het dan dat men er nu toch minder op leek te vertrouwen dat het publiek, na enige bestudering van het object, zelf kon uitmaken wat zijn karakteristieken waren.

Soms trachtte men deze te visualiseren door een object open te werken of er juist iets aan toe te voegen. Zo probeerde een fabrikant van ventilatoren de werking van het apparaat te veraanschouwelijken door in de 'onzichtbare' luchtstroom rode linten als een wilde vlam te laten wapperen.⁴⁵⁷ Schaalmodellen werden ditmaal massaal benut als illustratie van grote eenmalige bouwkundige projecten om de vaardigheid van architect of ingenieur te veraanschouwelijken, als historische reeks om bijvoorbeeld de vooruitgang in de scheepsbouw aanschouwelijk te maken, of als miniaturisering van een machinepark in een fabriekscomplex als explicatie van een modern productieproces.⁴⁵⁸

Vaker werden de exponaten van een visuele toelichting voorzien waarin de kwaliteiten direct uitleg kregen. Zo verving de combinatie van tekening en specimen vaak de duurdere opengewerkte of werkende specimina en schaalmodellen. Met behulp van tekeningen werden inwendige constructies en mechanieken zichtbaar gemaakt, representeerde men objecten - zoals bruggen en kanalen maar ook gebouwen - die te groot of eerder als specimen van vaardigheden bedoeld waren dan als serieproduct; zo werden complexe en omvangrijke productieprocessen, winningsmethoden of bedrijfsvoering grafisch gevisualiseerd. Of men gaf een indruk van de verbeteringen die fictieve model-woningen, -werkplaatsen en -scholen in de toekomst teweeg zouden kunnen brengen.⁴⁵⁹ Met behulp van landkaarten gaf men de ligging en omvang van regionale productiecentra, infrastructuur of vindplaatsen van grondstoffen weer. Incidenteel, in de expositie van de 'Compagnie de Suez', werd hiervoor een globe gebruikt.⁴⁶⁰ Terwijl in 1851 de fotografie nog slechts als nieuwe techniek was tentoongesteld werd zij nu op grote schaal als nieuw instructie-medium ingezet, met name om bouwkundige objecten en werken te presenteren.⁴⁶¹ De fotografie zou de tekening en het schaalmodel, als goedkoper, realistischer maar ook objectiever empirische weergave-middel, ongetwijfeld nog verder verdrongen hebben als haar technische ontwikkeling wat verder was geweest. Vooralsnog was het echter nog lastig binnen- of detailopnamen te maken.⁴⁶² Bovendien waren sommige objecten die men wilde exposeren te groot om op één tekening of foto te passen. Om bijvoorbeeld de volle omvang van het Suezkanaal-project aanschouwelijk te maken benutte men voor het eerst het geschilderde panorama.⁴⁶³ Elders, in een serre in de 'Jardin réservé', had men een diorama opgebouwd uit foto's van planten uit de hele wereld, een verzameling die men nooit in levende lijve bijeen had kunnen brengen.⁴⁶⁴

Naast tal van visuele en grafische toelichtingswijzen werd er nu ook veel meer gebruik gemaakt van explicateurs, van aanschouwelijk onderwijs door demonstrateurs en van primitieve vormen van bezoekersparticipatie. Nieuw was dat sommige exposanten de mondelinge toelichtingen uitbouwden tot complete voordrachten. Zo hield de directeur van de 'Compagnie de Suez', Ferdinand de Lesseps in hoogsteigen persoon, dagelijks een rondleiding met voordracht door zijn

eigen expositie.⁴⁶⁵ De demonstraties van machinale productie in de 'Galerie des Arts Usuels' waren weliswaar niet nieuw maar wel veel grootschaliger dan daarvoor.⁴⁶⁶ Ook nu weer werden er dagelijks demonstraties van muziekinstrumenten gegeven, zij het dat met name de door stoom aangedreven reuzenorgels nu voor aanzienlijk meer spektakel zorgden.⁴⁶⁷ De belangrijkste innovatie, zeer populair bij het publiek, was echter het demonstreren van ambachtelijke vormen van handwerk, waarmee naast de kwaliteiten van het product ook de vaardigheden van de ambachtsman gevisualiseerd werden. Zo kon men in het paleis hoeden zien maken, het blazen zien van optisch glas voor wetenschappelijke spiegels, brillen, handschoenen, pijpen, kant, kunstbloemen, speelkaarten, biljartballen en pommades; in het park kon men het bleken van de was, het bakken van brood of het bereiden van parfums volgen.⁴⁶⁸ Behalve demonstraties van Franse ambachten werden er, ter accentuering van etnografische verscheidenheid, ook ambachten die karakteristiek geacht werden voor andere landen gedemonstreerd. In actie zag je Hollandse diamantslijpers, Oostenrijkse bakkers, Turkse kurksnijders, maar ook een Egyptische barbier en Indiaase patroontekenaars. Opvallend genoeg gaven de Britten, als hoogst geïndustrialiseerde natie, geen demonstraties van karakteristieke ambachtelijkheid. Naast zulke demonstraties van nijverheid volstond men op het Île de Billancourt voor het eerst niet met eenmalige proefnemingen van de landbouwmachines door de jury, maar werden deze dagelijks gedemonstreerd.⁴⁶⁹ Nieuw waren ook de demonstraties van gewassen op proefvelden. In dezelfde geest werden er ook op het Champ de Mars producten getest. De Britten hadden in hun gedeelte van het park een 'testing-house' opgetrokken, waar zij in aanwezigheid van publiek apparaten voor de verwarming en verlichting van leefruimten en voor voedselbereiding beproefden; en passant kreeg het publiek ook gedemonstreerd hoe het een en ander werkte.⁴⁷⁰ De Franse organisatoren beschikten ook over een dergelijke ruimte. Verder was er aan de kade een chemisch laboratorium opgetrokken waar men voordrachten hield en wetenschappelijke experimenten uitvoerde, in een poging deze wetenschap te populariseren. Van echte bezoekersparticipatie was natuurlijk nog geen sprake. Wel had men nu het ruiken van parfums en proeven van voedingswaren, zoals ook reeds in 1851, uitgebreid met het proeven van drank en bereide maaltijden, zij het ditmaal meestal wel tegen betaling!⁴⁷¹

Tekst- en cijfermateriaal, in de vorm van grafieken en tabellen, werd op de expositie zelf nauwelijks gebruikt. Op labels, borden en spandoeken vermeldde de exposant zelden meer dan zijn naam (en soms zijn adres).⁴⁷² Voor meer informatie bleef de bezoeker aangewezen op catalogi en brochures. Ditmaal werd de publiciteits- en reclamewaarde hiervan veel beter benut.⁴⁷³ Net als in 1851 deelden veel exposanten brochures uit aan de bezoekers. In plaats van haastig in elkaar gezette vouwblaadjes waren het nu goed voorbereide uitgaven geworden, vaak verluchtigd met gravures of foto's van de fabriek, het productieproces of het product. Soms was er een specimen van het product bijgevoegd. In de brochures werden naast de beschrijving van de eigenschappen van het product vaak ook lijsten opgenomen van voorname kopers en de adressen van tussenhandelaren. Soms groeiden zij uit tot heuse boekwerken of 'albums'.⁴⁷⁴ De exposanten gingen hier toe over vanwege het summier karakter van de informatie in de officiële catalogi.⁴⁷⁵ Deze waren zo summier omdat men ondanks de enorme aantallen exposanten de omvang en prijs van de officiële catalogus had trachten te beperken. Om dezelfde reden had men bovendien een editie van de catalogus laten maken in tien per groep gebonden afzonderlijke delen, zodat het publiek goedkoop dat deel kon kopen dat hen het meest interesseerde.⁴⁷⁶ Voor speciale exposities gaf men afzonderlijk catalogi uit.⁴⁷⁷ Ook gaven diverse landen nu weer hun eigen nationale catalogus uit, soms zelfs ook van één klasse die van kardinaal economisch belang werd geacht (de Canadezen en Oostenrijkers bijvoorbeeld over hun houtindustrie, en de Pruisen over de mijnbouw en winning van breuksteen).⁴⁷⁸ De catalogi hadden in vergelijking met 1851, mede door de summier lemma's, een andere functie gekregen: zij verstrekten minder achtergrondgegevens bij individuele producten, en meer bij klassen, groepen of landen. Alle nationale catalogi bevatten

statistische inleidingen waarin specialisten de stand van industrialisatie, wetenschap en infrastructuur becommentarieerden, maar ook staatsinrichting, onderwijs-, financierings-, en handelsbeleid van de overheid behandelden en zelfs de sociale maatregelen voor arbeiders in industrie en landbouw.⁴⁷⁹ Op dezelfde manier werd in de officiële catalogus (exclusief voor de Franse industrie) iedere groep en klasse voorafgegaan door een economisch, technisch en zelfs bedrijfsorganisatorisch overzicht van de onderhavige bedrijfstak.⁴⁸⁰ Deze catalogi waren voor de beroepsmatig geïnteresseerden bedoeld. Het gewone publiek van nieuwsgierigen had meer aan de officiële geïllustreerde expositiekrant.⁴⁸¹ Hierin trachtte de Keizerlijke Commissie de tentoonstelling en de stad Parijs als een leerzaam en vermakelijk uitstapje voor het grote publiek te 'verkopen'. Zij werd hierin ongevraagd gesteund door de vele uitgevers en schrijvers van commerciële catalogi en krantenverslagen, waarin de expositie in een reeks van oppervlakkige reisindrukken - als 'promenades' - beschreven stond.⁴⁸² Er waren echter ambitieuze uitzonderingen, zoals de commerciële 'Guide de Paris' waarvoor Hugo het beroemd geworden 'utopische' voorwoord schreef (hij voorstelde à la Chevalier een verenigd Europa met Parijs als hoofdstad dat economisch, politiek en zelfs cultureel verzoend een humanere leefwereld voor de Europeanen zou vormen).⁴⁸³ Behalve een summier beschrijving van de tentoonstelling gaf zij verder een gedegen historisch, cultureel en sociaal survey van de stad Parijs en haar bevolking, geschreven door specialisten.⁴⁸⁴ Al even ambitieus, maar dan exclusief gericht op de expositie, waren de projecten van het Britse 'Committee of Council of Education', dat in de maanden juli en augustus verslagen van deskundigen publiceerde in de 'Illustrated London News', uitdrukkelijk bedoeld als gids bij de expositie, en die van het 'Vereins Deutscher Ingenieure für die Ausstellung zu Paris von 1867' die driemaal per week een eigen 'Deutsche Ausstellungszeitung' voor haar bezoekende landgenoten uitgaf, waarin behalve achtergrondinformatie bij de exponaten ook praktische gegevens werden verstrekt als de Parijse adressen van de exposanten. Speciaal voor de buitenlandse bezoekers was er verder nog een 'Guide Livret International' uitgegeven waarin de expositie in vijf talen - naast het Frans, het Engels, Duits, Spaans en Italiaans - beschreven werd.⁴⁸⁵

Echter niet alle informatie werd met objecten, al dan niet voorzien van toelichtingen in andere media, aanschouwelijk gemaakt. Men vond op de expositie nu hele klassen, waarin de verhouding tussen objecten en media was omgekeerd of de objecten zelfs geheel ontbraken. De exposities van bouwtechniek, architectuur, maar ook de wedkamp voor modelboerderijen, bestonden voornamelijk uit tekeningen en enkele foto's.⁴⁸⁶ De expositie bevatte zelfs voorbeelden van informatieoverdracht zuiver en alleen in de vorm van teksten en documenten. Zo stonden in de expositie van het Ministerie van Onderwijs onaantastbaar op een voetstuk de delen van een survey van het Franse onderwijs en één van de Franse literatuur en wetenschap.⁴⁸⁷ Daarentegen was in de Engelse salon een expositie van Britse literatuur ingericht, die de bezoekers wel mochten inzien.⁴⁸⁸ Ook de 180 monografiën, documenten en verslagen die de toelatingsjury van groep 10 had verzameld bij haar survey naar de sociale omstandigheden en voorzieningen voor de arbeidersklasse waren tentoongesteld.⁴⁸⁹ Dit leidde tot de paradoxale situatie dat op zich informatierijke surveys, die geheel in de geest van de expositie als inventaris of balans bedoeld waren, volstrekt oninzichtelijk bleven voor de bezoekers. Hier stuitte de organisatoren misschien voor het eerst op het probleem dat in vergelijking met de materiële of technische karakteristieke kenmerken van producten, maatschappelijke of culturele tendensen zich moeilijker laten visualiseren door middel van objecten. Dit probleem zou met het toenemende aandeel van culturele en sociale onderwerpen in het programma bij de opvolgende exposities almaar urgenter worden.⁴⁹⁰

Hoewel sommige exposanten nog steeds met overdreven esthetisering, gigantisme en bizarre - 'les féeries industrielles' - op een komische of spectaculaire wijze de aandacht van het publiek op hun vaardigheid trachtten te richten, kwam dit aanmerkelijk minder voor dan in 1851.⁴⁹¹ Hier en daar kon het publiek zich nog vergapen aan een zeven meter hoge kristallen fon-

tein of een reuzenspiegel van zeven bij vier meter; er waren ook nog steeds spektakels zoals kastelen in leer, of een rijtuig dat al rijdende zich kon transformeren van 'cab', via 'phaëton' tot jacht-rijtuig.⁴⁹² Sommige van hen waren ook heel populair, zoals de grote waterval - een glazen constructie, over het centrale platform in de machine-galerij heen gebouwd om het vermogen van een waterpomp klaterend aanschouwelijk te maken - of de mechanische zwaan. Deze automaat verorberde schijnbaar eindeloos gouden visjes uit een zilveren zee; een fraai voorbeeld hoe een serieus bedoelde presentatie door het publiek slechts als vermaak werd opgevat.⁴⁹³

Kende het middelengebruik een zekere vernieuwing, toch lag verreweg de belangrijkste innovatie van de tentoonstellingsdidactiek besloten in de wijze waarop de individuele producten in een samenhangende presentatie per land, klasse, groep of exposant waren samengevoegd, op een voor een groot publiek toegankelijke en aantrekkelijke manier. De bemoeienis van architecten en andere vormgevers uitte zich ditmaal in een systematisch gebruik van ervaringen uit aanverwante praktijken en eerdere exposities. Zo leken de opeenvolgende groepen van de expositie qua presentatiemethoden het paleis te transformeren in een inventaris van precedenten. De galerij van de 'Geschiedenis van de Arbeid' deed met vitrinekasten en -tafels, de museale presentaties op wand en piëdestal en de indirecte bovenverlichting nog het meest denken aan een etnografisch museum. Ook de inrichting van de galerij voor 'Schone Kunsten' beantwoordde geheel aan het beeld van een museum. De opeenvolgende galerijen voor 'Vrije Kunsten', 'Meubels' en 'Kleding' waar vitrinekasten en -tafels tezamen houten kamers vormden met etalage-achtige puien langs met glas overkapte gangen, riepen associaties op met de Parijse passages, of in de meer oriëntaalse secties, met een bazaar. De wijze waarop de grondstoffen waren geëxposeerd - specimina lagen in vitrines met daarboven, op kaarten, de vindplaatsen en ervoor gesitueerd voorbeelden van halfproducten in decoratieve stapeling - veranderde de 'Grondstoffengalerij' in een natuurhistorisch museum. In de 'Galerie des Arts Usuels' deed de aanblik van de draaiende assen, aandrijfriemen en machines denken aan een techniekmuseum, terwijl de demonstratie van handwerk in gereconstrueerde ateliers eerder deed denken aan werkplaatsen van de ambachtsman. De demonstratie van inlandse en buitenlandse kookkunst en brouwerskunst toverde de 'galerij van de voedingsmiddelen' om in een aaneenschakeling van restaurants en cafés, die ingericht waren overeenkomstig de nationale zeden en gewoonten.

Vanuit eerdere tentoonstellingen had men geleerd dat objecten en toelichtingen niet alleen esthetisch dienden te worden uitgesteld maar ook zo dat ze optimaal bestudeerd konden worden. Met dit doel waren er speciale kasten en vitrines gebouwd waarin, rekening houdend met het blikveld van de bezoeker, producten ordelijk en goed zichtbaar waren uitgesteld. Een creatieve exposant plaatste in een vrijstaande vierkante glazen doos over de diagonaal spiegels. Zo kon hij op een zeer klein oppervlak meerdere producten tonen, die de bezoekers dankzij de spiegels toch alzijdig kon bestuderen.⁴⁹⁴

Ook het veelvuldig en functionele gebruik van toelichtingen via andere media, het beste middel om de gewenste informatie over te dragen, getuigde van meer inzicht en ervaring. Het meest effectief en overtuigend waren deze multimediale presentaties echter pas wanneer de vormgevers de kans kregen om een hele kamer of paviljoen als één samenhangend verhaal of presentatie voor een opdrachtgever in te richten. Een fraai voorbeeld hiervan was de presentatie van het Franse Ministerie van Onderwijs; met behulp van foto's en tekeningen van schoolgebouwen, wetsteksten van het onderwijssysteem en werkstukken van leerlingen - tekeningen, meesterproeven maar ook dikke boekwerken met schriftelijke proefwerken - trachtte men een indruk te geven van de aard en kwaliteit van het Franse onderwijs.⁴⁹⁵ Sterk museaal was de expositie van de Franse wetenschappelijke expeditie naar Mexico. Langs de wanden van een grote zaal werden in grote vitrinekasten allerlei mineralen, flora en fauna (honderden opgezette beesten en gedroogde planten)

getoond, bekroond met kaarten en schilderijen die het publiek een beeld gaven van de Mexicaanse biotoop. In het midden van de zaal stond een lange glazen vitrinetafel met tal van cultuurhistorische en etnografische voorwerpen uit het Azteekse Mexico.⁴⁹⁶ De presentaties van Creusot en de 'Compagnie de Suez', elk met een eigen paviljoen - de eerste echte bedrijfspaviljoens - waren voor het grote publiek toegankelijker dan deze wetenschappelijke museale presentaties. Creusot toonde hier in samenhang alle facetten van zijn bedrijvigheid. Niet alleen werd de productie van staal en ijzer van grondstof tot eindproduct in tekeningen gereconstrueerd en concreet gedemonstreerd, maar bovendien werden met foto's, modellen en andere hulpmiddelen ook scholing, huisvesting en andere sociale voorzieningen voor de arbeiders uitgelegd.⁴⁹⁷ De expositie van de 'Compagnie de Suez' spande de kroon als totaalpresentatie. In een eerste ruimte trof men een reusachtig schaalmodel aan van een deel van het Suezkanaal en van alle graafmachines, zodat het publiek direct kon zien hoe dit in zijn werk ging. Daarvoor stond een globe met de locatie van het Suezkanaal, zodat men in één oog opslag kon zien welke enorme tijdsbesparing het kanaal voor de scheepvaart naar het Verre Oosten zou opleveren doordat men niet langer het Afrikaanse continent zou hoeven te ronden. Tegen de wanden waren foto's, specimina, tekeningen en kaarten geplaatst, die het publiek een indruk gaven van de context waarin het werk verricht moest worden. Doorsneden van de ondergrond, specimina van flora en fauna, en producten en foto's moesten de zeden en gewoonten verduidelijken van de mensen die in deze regio woonden. In een ronde tweede zaal kon men vervolgens op een enorm panorama zien, wat het resultaat zou zijn van al dit werk. In een levendige schildering kon men het kanaal aanschouwen vanaf het oude Suez aan de Middellandse Zee tot het nieuwe Port Said aan de Rode Zee, uiteraard met het kanaal vol schepen en de havens vol bedrijvigheid.⁴⁹⁸

De presentaties van producten en vaardigheden wonnen ditmaal vooral aan overtuigingskracht doordat men hen in hun 'habitat' toonde. De demonstratie van visteelt in aquaria alsof men zich in onderzeese grotten bevond, de reconstructie van het maken van Roquefort-kaas in de authentieke grot, de impressie van het oerchristendom in de catacomben van Rome, maar bijvoorbeeld ook de demonstratie van ambachten in authentieke ateliers alsof men zich in een Egyptische karavanserai of een Hollandse melkveehouderij bevond, spraken zozeer tot de verbeelding dat voor menig bezoeker de droge les veranderde in een leerzame belevenis van andere en verre werelden, die een onuitwisbare indruk op hem maakte. Het meest overtuigend waren de shows, verlevendigd door buitenlanders - als demonstrateurs of explicateurs - in klederdracht en door dieren en planten uit de respectievelijke regio; zij toverden de reconstructies om tot waarachtige tableaux vivants: perfecte werkelijkheidsillussies.⁴⁹⁹

In het Paleis werkte men niet steeds met nabootsing van context of werkelijkheid, maar volstond men veelal met iets wat men, gezien de aard van het product, een 'passende' context zou kunnen noemen. Zo was de Pruisische expositie van schapewol van een passend decor voorzien door op de wanden een geschilderd tableau te maken van de beste schapenrassen die deze wol voortbrachten.⁵⁰⁰ Verrassender was echter de kleuring van het licht bij de diverse presentaties. Door het velum te schilderen trachtte men het licht een gloed te geven die de natuurlijke kleur van de producten nog beter deed uitkomen. De kleurintensiteit kon men variëren door het velum voluit of in banen te schilderen en door de wanden van de ruimte al dan niet te bekleden met een stof in dezelfde kleur. Zo werd een zaal met porselein voorzien van een velum in witte en blauwe banen waarvan het blauwige licht de kleuren van het porselein accentueerde. Op dezelfde manier versterkte in een andere zaal een geel velum in combinatie met een rood fluwelen wandbedekking de kleuren van gouden en koperen voorwerpen. Dit leverde niet zelden een betoverend effect op. Zo voelde de bezoeker in een zaal met garen en weefsels zich dankzij een rood velum ondergedompeld in een rode waas. Een kruising van decor en verlichting was de Braziliaanse houtzaal: de wanden beeldden de vegetatie van de oerwouden uit, het licht was getemperd zodat

de bezoekers de specimen van de verschillende houtsoorten en de voorbeelden van de producten die hieruit gemaakt konden worden, bijna in hun natuurlijke habitat konden bestuderen.⁵⁰¹

Van een geheel andere orde waren de presentaties die men misschien het beste zou kunnen omschrijven als 'statistische exposities'. Hier trof men naast het veelvuldig gebruik van producten en emblemen als statistische symbolen ook enige voorbeelden aan van het gebruik van tekst- en cijfermateriaal. De Britten gebruikten in de 'Galerie des Arts Usuels' de velums voor de hoge boogramen om een statistische introductie op het koninkrijk te geven, als waren het de gebrandschilderde ramen van een kathedraal. Ook gebruikten zij het bovenste deel van de wanden in de Galerij van de Schone Kunsten om bij wijze van 'genieëngalerij' de namen van de belangrijkste nog levende Britse kunstenaars te vermelden.⁵⁰² Verreweg de fraaiste 'statistische' expositie en één waarin architectuur en didaktiek elegant op elkaar waren afgestemd was de tentoonstelling van maten, gewichten en munten in het tempeltje. Op de begane grond waren overeenkomstig de indeling van de landen in het paleis de maten, gewichten en munten die in de verschillende landen gebruikt werden aanschouwelijk gemaakt met in de respectievelijke culturen gangbare maatstokken, weeginstrumenten en inhoudsmaten. Op de eerste verdieping was een expositie ingericht van de courante papieren betaalmiddelen en tijdskalenders. De samenhang tussen deze wetten die de productie van het gegeven land dicteerden en de sectie in het paleis waar deze tentoongesteld waren was direct zichtbaar door de achtergrond, de gevels, in glas uit te voeren. De gewenste internationale standaardisatie overeenkomstig het decimale stelsel werd voor het publiek op slag in een oog zichtbaar gemaakt door langs alle in de vitrines opgestelde maatlatten op één meter hoogte een dubbele metalen draad te voeren. De gewenste standaardisatie van de tijdsindeling verbeeldde men symbolisch door aan de vier zijden van het paviljoen evenzovele klokken aan te brengen, die respectievelijk de Romeinse, Turkse, Indische en Chinese tijdsindeling weergaven; binnen in het gewelf van de koepel had men een klok aangebracht die volgens de Arabische tijdsindeling de Parijse tijd aangaf, en die ook de globe aandreef boven op de koepel. Deze globe symboliseerde niet alleen de ideale wereldtijd - uiteraard de Parijse! - maar ook dat de binnen in de tempel getoonde standaards de gehele wereld in werking zouden moeten brengen en universele geldingskracht zouden moeten krijgen.⁵⁰³ Minder spectaculair maar wel verrassend was dat nu ook enkele trofeeën in plaats van een allegorische symboliek een statistische gedaante aannamen. Zo hadden de Britten een trofee van goud opgericht die de jaarlijkse productie van goud in haar koloniën verbeeldde. Fraaier was de inzending van de Pruisische mijnbouwbedrijven: een grot met daarin specimen van de mijnbouwproductie - zowel metaalertsen, steensoorten als zout - geflankeerd door twee metershoge obeliskken, met op de achtergrond een reusachtige plaat koper - de grootste ooit uit één stuk vervaardigd. De obeliskken vielen op door hun statistische karakter. De één bestond uit vergulde bronzen kubussen, qua grootte oplopend - de decennale stijging van kolenwinning verbeeldend - terwijl iedere kubus in parten was opgedeeld om ook de verschillende soorten kolen en de hoeveelheid die ervan gewonnen werd te kunnen visualiseren. De ander bestond uit blokken echte kolen waarvan de dikte de productie van de verschillende Pruisische mijnbouwgebieden in het jaar 1865 uitdrukte en de blokken zelf de kwaliteit van die kolen per gebied. Het was één van de meer geslaagde collectieve presentatie. Naast deze trofee of centerpiece had men nog een heel scala aan media ingezet - variërend van glazen schaalmodellen om de mijnwinning te veraanschouwelijken, foto's en schaalmodellen van hoogovens om de ertswinning uit te leggen, geografische kaarten om de winplaatsen te duiden, en grafische en statistische afbeeldingen om aard en omvang van de productie te tonen, tot explicateurs en speciale catalogi om dit alles nog eens toe te lichten - waarmee men een bijzonder volledig beeld gaf van de Pruisische mijnbouw.⁵⁰⁴

Dit betekende niet dat deze presentatiemethoden van producten in trofeeën en uitstallingen altijd een didactisch effect beoogde. Ook hier treffen we het ene na het andere voorbeeld aan van

louter esthetische of bizarre schikkingen, met geen ander doel dan de aandacht van het publiek te trekken, het oog te strelen en nog lang in de herinnering te blijven hangen. Zo was er onder meer een ronddraaiende trofee van klapperende kunstgebitten te bewonderen.⁵⁰⁵ Soms werd het didactisch effect tenietgedaan doordat de presentatiewijze de les simpelweg overdonderde. Niet zelden maakte de presentatievorm als belevenis zo'n overweldigende indruk dat deze ervaring van spanning, sensatie of hallucinatie de les geheel verdrong. Slechts weinigen zullen de aaneenschakeling van restaurants en bars of de duikdemonstraties in de Seine toch als iets anders dan mondain vermaak begrepen hebben. En wat te denken van de presentatie van de firma Edoux, fabrikant van liften. In de 'Galerie des Arts Usuels' had deze een lift geïnstalleerd die de bezoekers van de begane grond naar een plateau net onder het dak voerde. Vanuit de glazen liftkabine had het publiek een alsmear weidser en duizelingwekkender zicht op de galerij. De climax kwam echter pas als men uitstapte en over een trap toegang had tot het dak van het Colisée. Hiervandaan kon men over de nok van de galerij een ommetje maken over het hele paleis. Zeker zullen deze panoramische vergezichten over Parijs en de tentoonstelling een diepe indruk gemaakt hebben op het publiek. Slechts weinigen zullen echter bij alle opwinding hebben stilgestaan bij het technisch mirakel zelf.⁵⁰⁶ Iets soortgelijks gold ongetwijfeld voor de meest getrouwe en complete nabootsingen van vreemde werkelijkheden of habitats. Niet zelden zal het publiek, zeker in de meer oriëntaalse secties, met volle teugen van de exotica, het avontuur en de hallucinerende werking van het 'fata morgana' genoten hebben zonder zich serieus af te vragen wat men nou eigenlijk zag en wat daarvan de betekenis was. Menigeen zal de Okel, de grot met de aquaria en zelfs de stallen met Russische dravers, Egyptische dromedarissen en de Siamese olifant alleen maar als een avontuurlijke belevenis ervaren hebben.⁵⁰⁷ Zelfs kwam het voor dat de presentatiewijze het publiek afschrok. Zo resulteerden de gelijktijdige demonstraties van muziekinstrumenten vaak in een kakofonie die muzikliefhebbers alleen maar kan hebben afgeschrokken. Elders in de horlogerie-klasse produceerde het monotone getiktak van duizenden uurwerken zo'n lugubere atmosfeer dat menigeen haar vermeed.⁵⁰⁸ Tenslotte was er de traditionele categorie van producten die hun kwaliteiten mochten tonen als onderdeel van het tentoonstellingspaleis of -park. Niet veel bezoekers zullen het plaveisel in de vestibule, of de stenen beddingen van de beken herkend hebben als tentoongestelde producten. Laat staan dat de gasten van de diners die de Keizerlijke Commissie aanrichtte erom gemaald zullen hebben dat de spijzen en dranken, die gratis ter beschikking waren gesteld door de koks en brouwers, bedoeld waren als specimen van hun kunsten.⁵⁰⁹

4.4.3 De tentoonstelling voor vaklui en leergierigen

Dat de expositie van 1867 inderdaad door een aanzienlijk deel van het publiek niet alleen als een vermakelijk uitstapje werd gezien maar ook als een leerzame ervaring suggereert het verhoudingsgewijs grote aantal bezoekers dat zich een voor serieuze en systematische kennisname onmisbaar hulpmiddel zoals catalogi, synopsi en kaarten aanschafte: in 1851 slechts een tiende tegen nu ongeveer een kwart van de bezoekers.⁵¹⁰ Behalve voor vaklui fungeerde zij nu voor een groter leergierig publiek als een museum waar men zich behalve uit professionele ook uit algemene interesse of sociale bewogenheid op de hoogte kwam stellen van de nieuwste inzichten en ontwikkelingen op economisch en technisch maar ook sociaal en cultureel terrein uit een groot aantal culturen.

Natuurlijk waren er ook op deze expositie talloze nieuwe, betere, smaakvollere of goedkope producten te bewonderen, evenzeer als grondstof, tijds en arbeidskracht besparende, kwantumverhogende en kwaliteitsverbeterende productietechnieken. Echter, net als in 1851 was er nu betrekkelijk weinig baanbrekends te zien waarvan de vaklui nog helemaal niet gehoord hadden.⁵¹¹ In de grondstoffensectie figureerde de nieuwe brandstof petroleum naast een wonderlijk lichte

metaal-legering, waarvan men pas sinds kort producten kon maken: aluminium. Een noviteit toentertijd nog zo exotisch en kostbaar dat de Keizer er onmiddellijk een servies van bestelde.⁵¹² In dezelfde groep was ook het vervaardigen van staal uit schroot volgens de Siemens-Martin-methode te zien en angstaanjagende reuzekanonnen van de firma Krupp, die niet langer uit brons maar uit staal werden vervaardigd. In de machine-sectie was een belangrijke nieuwe ontwikkeling het verven van stoffen met synthetische kleurstoffen, aniline; daardoor was men niet langer afhankelijk van de beschikbaarheid van dure, natuurlijke kleurstoffen. Verder was er de nieuwe gasmotor van de Duitsers Otto en Langen te zien die in vergelijking met de grote stoommachines een compacte en goedkope alternatieve energiebron beloofde te worden voor kleinere bedrijven.⁵¹³ Ook elektriciteit kwam met de introductie van de eerste dynamo van Siemens en Halske als alternatieve energiebron binnen handbereik.⁵¹⁴ Zeer tot de verbeelding van publiek spraken de eerste fietsen die er gedemonstreerd werden.⁵¹⁵

Het gebrek aan baanbrekende vernieuwingen werd geweten aan de korte tijdspanne sinds de vorige wereldtentoonstelling. Dat nam niet weg dat '1867' bewees dat deze exposities een uiterst waardevolle rol speelden in de educatie van de internationale nijverheid, industrie en toegepaste wetenschap. Er waren veel voorbeelden te zien van productieprocessen en procedés, die dankzij nieuwe toepassingen van bestaand en nieuw wetenschappelijk inzicht verbeterd waren, die de productiviteit bevorderden en de kostprijs deden dalen. De stimulerende werking van de exposities op de ondernemers bleek duidelijk uit de ruime verspreiding van de innovaties die op de laatste expositie getoond en aangeprezen waren.⁵¹⁶ In vergelijking met 1851 was het aandeel van industrieel geproduceerde producten ten opzichte van de traditioneel vervaardigde dan ook sterk toegenomen. Zelfs in landen waar de industrialisatie nog in de kinderschoenen stond trof men nu fabrieken aan waar productieprocessen in zwang kwamen met arbeidsdeling, standaardisatie, massaproductie en de toepassing van de nieuwste technische inzichten. Zo figureerden in de inzending van het nog nauwelijks geïndustrialiseerde Italië plannen van twee hoogovens die volgens het geavanceerde Bessemer-proces staal produceerden.⁵¹⁷

De expositie bood de vaklui dus inzicht in de industriële modernisering van de deelnemende landen en daarmee ook in de wereldrangorde van industrialisering. Geen kenner kon het ontgaan dat hierin sinds 1851 wel het een en ander was veranderd. Zelfs de Britten realiseerden zich dat zij hun wereldleiderspositie nu toch definitief dreigden kwijt te raken, en dat de nieuwe industriemacht niet Frankrijk of België zou heten maar de Verenigde Staten en Duitsland.⁵¹⁸ Hoewel de Amerikaanse sectie allesbehalve compleet was - zo ontbraken er representatieve inzendingen van de zeer belangrijke ijzer- en staal-industrie en op het gebied van brandstoffen, meubels en grafiek - manifesteerde ze onmiskenbaar haar doorbraak tot de industriële wereldtop. De Amerikaanse industrie bleek vooral uit te blinken in praktische toepassingen van nieuwe wetenschappelijke inzichten en inventieve productietechnieken die tijd en arbeid bespaarden en het productiekwantum verhoogden. De ontginning van dit enorme continent maakte dat er met name op het gebied van de spoorwegbouw (de locomotief 'America' van de firma Grant), de telegrafie (de schrijvende telegraaf van Hughes en de transatlantische kabel van Field), de machinale vervaardiging van gereedschap en machines (de schroevenmachine van Sharp of de Corliss-motor met met roterende kleppen) maar op ook die van consumptiegoederen en wapens (piano's, machines die appels pelden of de was streken) en de industrialisatie van de landbouw (hooi- en dorsmachines, stoomploegen, de maaimachines van McGormick en Wood) toch bijzonder veel te bewonderen viel. Ook op het gebied van de wetenschappelijke en precisie-instrumenten maakte de Amerikaanse inzending indruk (microscopen en een reusachtig planetarium). Met statistieken visualiseerden de Amerikanen de onmetelijke rijkdom van het continent aan grondstoffen voor de wereldindustrieën en de vruchtbaarheid van haar oneindige landbouwwarealen; het leek alsof Amerika de hele wereldbevolking zou kunnen voeden. Op sociaal terrein werden vooral de verzorging van gewon-

de militairen, brailleboeken voor de blinden en de modelboerderij en -school uit Illinois geprezen. Kritiek en minachting lokten vooral de grootheidswaan, pronkzucht en het gebrek aan goede smaak uit, waarvan de Amerikaanse producten zouden getuigen. De yankee-kunstnijverheidsproducten vond het Europese publiek weinig verfijnd of zelfs lomp, lelijk van kleur en slecht afgewerkt; de fabrikanten van machines verweet men inferieure techniek en vakmanschap te verbergen achter een schreeuwerige vormgeving van opzichtige kleuren of dure materialen. Zo werd de Grant-locomotief bespot vanwege het 'German silver' (een alliage van koper, nikkel en zink) en de dure houtsoorten waarmee ze was afgewerkt.⁵¹⁹

De Duitse inzending gaf een tamelijk realistisch beeld van de opmars van haar industrieën. De mijnbouw bracht haar vooruitgang met de statistische trofeeën zelfbewust in beeld, en ook de Duitse ijzer- en staalindustrie spreidde een zelfde vertrouwen in het eigen kunnen tentoon. Net als in 1851 trachtte Krupp weer te imponeren met het grootste stuk gietstaal ooit gefabriceerd, hiermee impliciet ook zijn verbeterde beheersing van deze techniek tonend (woog de cylinder in 1851 slechts 2150 kilo, in 1855 al 5000, nu was het 40.000 kilo). Een stalen monsterkanon dat gigantische granaten kon afvuren vormde nu echter het dubieuze hoogtepunt.⁵²⁰ Op het gebied van het Bessemerstaal en gietstaal werd de Duitse industrie uit het Ruhrgebied nu al superieur geacht aan haar buitenlandse concurrenten.⁵²¹ Ook in de machinebouw - met name ten behoeve van de katoenspinnerijen en het weven van stoffen - waren de prestaties van de Duitse industrie indrukwekkend.⁵²² Het meest overtuigende bewijs van Duitslands 'industriële emancipatie' was evenwel dat vrijwel alle genoemde baanbrekende vernieuwingen producten van Duitse industrieën waren.

Hoewel de erkenning door de meeste vaklui van deze verschuivingen in de industriële wereldrangorde van meer realiteitszin getuigden dan de Brits-Franse rivaliteit van 1851, betekende dit niet dat er ook nu geen misvattingen gedebiteerd werden. Zowel LePlay als Michel Chevalier verkondigde met veel aplomb dat Rusland tot de toekomstige industriële wereldmachten gerekend moest worden, vanwege het enorme potentieel aan grondstoffen, arbeidskracht en landbouwareaal, mits het land het lijfeigenschap afschafte.⁵²³

De nieuwe agrarische programma-onderdelen, met uitzondering van de landbouwexposities op het Île de Billancourt gelokaliseerd, wekten niet alleen de professionele interesse van de vaklui maar ook de warme belangstelling van de geïnteresseerde leek.

Voor de gemiddelde Franse agrariër waren de demonstraties van mechanische landbouwtechnieken (van ploegen, eggen, maai- en dorsmachines tot irrigatiepompen) op de proefvelden, levende have als specimen van nieuwe wetenschappelijke fok-, teelt- en kweekmethoden, kabinetten met wetenschappelijke instrumenten en bibliotheken met literatuur die de moderne landbouwer ter beschikking stonden en fabrieksinstallaties voor de industriële verwerking van landbouwproducten (zoals het conserveren van groenten of het wassen van 'linge') evenzovele eye-openers, die in in schril contrast stonden met de eeuwenoude van vader op zoon overgeleverde werkwijzen die zij nog overwegend gebruikten.⁵²⁴

In de afdeling schone kunsten werden deskundigen en leken getroffen door de grote tegenstelling tussen het academisme van de officiële École des Beaux-Arts, dat de Franse maar ook de overige inzendingen uit Europa beheerste, en het vrije frisse individuele werk van de Britse en Amerikaanse kunstenaars waar van een dergelijke institutionalisering van de schone kunsten door de staat geen sprake was. In de Franse inzending werd het beeld gedomineerd door het werk van Meissonier, Gérôme, Bouguereau en anderen, terwijl avantgarde stromingen als het Realisme en de School van Barbizon maar matig en dan nog alleen door voormannen als Courbet en Rousseau vertegenwoordigd waren. Dezelfde Courbet maar ook de geweerde schilder Manet richtten uit protest een eigen expositiepaviljoen in vlak bij het expositieterrein, zodat kunstliefhebbers toch ook van deze niet officieel gesanctioneerde kunst konden genieten.⁵²⁵

Iedereen - vakman en leek - die de expositie bezocht kon zien dat deze sterk afweek van haar voorgangers. De expositie omvatte nu immers voor het eerst ook volwaardige collecties uit land- en tuinbouw, schone kunsten, archeologie, etnografie en antropologie en zaken die men tot dan toe ten hoogste in één van de kleine onbekende arbeidersmusea aantrof. Met name de producten in deze nieuwe categorieën werden niet altijd getoond vanwege voorbeeldige of vernieuwende kwaliteit, maar om de historische of culturele waarde ervan. Eigenlijk gold zelfs voor menig industrieproduct dat het niet als zuiver technische, economische, commerciële of esthetische prestatie tentoongesteld werd, maar veeleer als uitdrukking van de zeden en gewoonten of zelfs de zorg om de maatschappelijke harmonie tussen de klassen. Dit was niet in de laatste plaats te danken aan de ruimtelijke didaxis, de ordening en vormgeving van de inzendingen naar habitat - waardoor het publiek de producten automatisch zag als sociaal-culturele verschijnselen, als illustraties van een bepaalde maatschappelijke organisatie waarin lokale, historische en culturele omstandigheden en gebruiken een bepalende rol speelden. Informatie die dan ook niet langer voornamelijk een beroep deed op de professionele interesses van de bezoekers, maar ook op hun belangstelling voor cultuur, beschavingen en tradities, sociale kwesties en de nationale staat. In die zin tooide de expositie zich terecht met de nieuwe titel 'Universeel'.

In enkele tentoonstellingsafdelingen bevatten de tentoongestelde objecten zelfs uitsluitend dit soort informatie. Het waren met name deze exposities die de bezoekers trachtten op te voeden en bewust te maken van hun nationale identiteit, hun sociale verantwoordelijkheid en hun wereldburgerschap. In de 'Geschiedenis van de Arbeid' kon men de historische genealogie van de nationale cultuur bestuderen, zodat men in de rest van de actuele expositie de nationale karakteristieken eenvoudiger terugvond. Traditionele kenmerken die een 'natuurlijk' onderscheid tussen de volkeren duidelijk maakte. Hierbij liepen de geïndustrialiseerde naties niet altijd voorop. Net als in 1851 werden met name de culturen uit het Nabije en Verre Oosten geroemd om hun smaakzin, terwijl die van de westerse landen verguisd werd. In dit opzicht werden traditionele of overgeleverde gebruiken, kennis en vaardigheden, ook de westerse, juist positief gewaardeerd, als tegengif tegen de esthetische decadentie en mondiale uitvlakking van cultuurverschillen door mode en massaproductie. Op dezelfde wijze werden tradities in de nieuwe sociaal-economische tentoonstelling, groep 10, ook als panacee afgeschilderd tegen moreel verval en maatschappelijke spanningen. Zo toonden de ateliers niet alleen de kwaliteiten van traditionele ambachtelijke vaardigheden, kwaliteiten die de machine niet kon evenaren, maar maakte ook de waardering van de gemeenschap hiervoor en het zelfrespect dat de vakman daaraan ontleende manifest. Iets, dat de fabrieksarbeider, als verlengstuk van de machine, moest ontberen. Het atelier bepleitte ook een herstel van de organisatie van arbeid waarin de familieband, als moreel keurslijf, niet zou worden vernietigd, zoals in de moderne fabrieken het geval was, met alle zedelijke verwildering en losbandigheid van dien. Ook de gedemonstreerde kindercrèches - compleet met kinderen - school en kerk vormden een pleidooi voor modernisering en restauratie van in wezen traditionele 'stichtelijke' instituten. Zelfs de exposities van de klederdrachten bepleitten een herwaardering van de nationale traditionele kledij, die functioneel, sober en betaalbaar was, zelfs voor de arbeidersklasse. Zo bezien vormden een aantal exposities binnen groep 10 een levend argument voor een herwaardering van tradities: een kritiek op de al te luxeuze en decadente goederen in de overige groepen. Een pleidooi voor soberheid en matiging, gericht aan de bourgeoisie, om te grote maatschappelijke polarisatie te voorkomen. Immers, een burgerlijke levensstandaard zou voor de arbeidersklassen nimmer te bereiken zijn en een blijvende bron voor afgunst en sociale spanning vormen. Dit was echter niet de boodschap van alle producten in groep 10. Juist om de levensstandaard te verhogen, en zodoende gebrek als bron van sociale spanningen weg te nemen, bepleitten anderen juist de industriële productie van de meest noodzakelijke bestaansmiddelen. Zij propageerden in plaats van de traditionele productiewijzen juist een radicale mechanisatie, resulterend

in geringere productiekosten, een grotere productiviteit die een kleinere winstmarge mogelijk maakte, en bijgevolg een lagere prijs voor de consument. Om de afzetmarkt verder te vergroten, en daarmee ook de prijs verder te kunnen verlagen, diende het product voor een zo'n groot mogelijk publiek te gebruiken te zijn. Wederom een pleidooi voor een zo utilitair mogelijke uitvoering van het product, ontdaan van iedere opsmuk of luxe die door wisselingen in het modebeeld het voorwerp onverkoopbaar zouden maken. Een oproep gericht aan fabrikanten en bourgeoisie om dergelijke producten te herwaarderen en ze niet te veroordelen op grond van wansmaak, maar te waarderen als de 'côté social de l'industrie moderne'. Hier in groep 10 kon de arbeidersklasse zien hoe de industrie, maar ook andere instituten, concreet bijdroegen aan de verbetering van hun levensomstandigheden, de condities waarin zij werkten, hun opvoeding en de verhoging van hun levensstandaard.

Parijs 1867 was zodoende de eerste expositie waarin de vooruitgang in industrie, wetenschap, handel en kunstnijverheid niet klakkeloos bejubeld werd maar waar ook geattendeerd werd op de ontwrichtende maatschappelijke en culturele gevolgen ervan. De contrastering van de materiële vooruitgang met de dreiging van morele decadentie leidde tot concrete hervormingsvoorstellen, waarin voor het eerst getracht werd moderne ontwikkelingen te verzoenen met lokale verschillen en tradities. Tegelijkertijd waren echter de eigenlijke maatschappelijke misstanden, de ellende van het stedelijke fabrieksproletariaat, niet op de expositie te zien. De arbeidsomstandigheden en de werktijden van de arbeiders in de ateliers leken 'futuristisch' twintigste-eeuws. Ook was het duidelijk dat deze expositie zich eigenlijk nauwelijks tot de arbeidersklasse richtte en wel tot de bourgeoisie (in de rol van fabrikant, kapitalist, consument en bourgeois), om bij hen een paternalistisch sociaal verantwoordelijkheidsgevoel jegens de arbeidersklasse te kweken.

Ook de Keizer en deelnemende nationale overheden manifesteerden zich nu anders en nadrukkelijker op de expositie dan voorheen. Naast de officiële ceremoniën werd de expositie zelf een bescheiden propaganda-instrument voor hun politieke doeleinden. Zoals gebruikelijk kwam het patronaat van de Keizer over de expositie, de bedrijvigheid en de ondernemersklasse in de tentoonstelling zelf tot uiting door veelvuldig werkbezoek, een keizerlijk paviljoen maar ook in een keizerlijke inzending.⁵²⁶ In dit laatste school een nieuwe politieke lading, want een belangrijk deel van deze inzending bestond uit hervormingsmodellen, erop gericht de levensomstandigheden van de fabrieks- en landarbeiders te verbeteren. In zekere zin afficheerde de keizer zich als vader des vaderlands: een exemplar van paternalistische sociale bewogenheid vanuit de bourgeoisie.

Een aantal deelnemende overheden presenteerde zich nu voor het eerst met een eigen inzending, waarin meer of minder impliciet hun overheidsbeleid aan bod kwam. Ditmaal hadden regeringen zich niet beperkt tot louter de organisatie van een rijke en omvangrijke inzending. Nu ging het om meer dan patriotistische gevoelens op te wekken bij bezoekende landgenoten. Enkele speciale inzendingen dienden expliciet om politieke steun te winnen; vandaar de aanwezigheid van de Franse staat in de gedaante van het Ministerie van Onderwijs, het Ministerie van Oorlog en het Ministerie van Marine en Koloniën.⁵²⁷ De eerste prees het Franse onderwijssysteem aan, bezoekers op het maatschappelijk en politiek belang ervan wijzend door een inscriptie boven de ingang: 'In dit land met algemeen kiesrecht moet iedere burger kunnen lezen.' Het parool werd geflankeerd door voorstellingen van leerlingen die door onderwijskrachten deze vaardigheid werd bijgebracht.⁵²⁸ Het Ministerie van Marine en Koloniën organiseerde de inzending van de koloniën, niet alleen als leveranciers van grondstoffen maar, in de bazaars waar het publiek de koloniale waren kon kopen, ook als producenten van waren voor de markt van het moederland. In deze exposities ontbrak opvallend genoeg iedere politieke propaganda voor een agressief expansionistisch kolonialisme. Aanwezig waren ook de Marine en het Ministerie van Oorlog. De eerste met een collectie historische schaalmodellen, die de geschiedenis van de Franse scheepsbouw

illustreerden; de tweede echter met het modernste wapentuig, passend bijeengebracht in een legerkamp van tenten. Beide dienden ongetwijfeld ook om de slagkracht van het Nationale leger te suggereren. Diverse andere landen waren op soortgelijke wijze vertegenwoordigd. In de afdeling oorlogstentoonstellingen leidde dit tot de paradoxale situatie dat in het hart van dit monument voor mondiale vrede, samenwerking en verbroedering, de nieuwste vernietigingstechnieken getoond werden.⁵²⁹ Had men daarom de expositie van het internationale rode kruis er pal naast geplaatst?

Al met al had men zoveel informatiefs opgesteld, dat zelfs de deskundigen en leergierigen niet al deze ideeën en kennis konden oppikken. Zelfs voor hen bleef veel onbegrijpelijk, omdat ook een kenner niet in staat was de eigenschappen van de objecten af te lezen. Een goed voorbeeld hiervan was de kersvers ontwikkelde gasmotor. LePlay roemde deze uitvinding als een wezenlijke sociale vooruitgang; als compacte krachtbron leek deze bij uitstek geschikt voor familiaal georganiseerde productie (een aantal ateliers was er ook mee uitgerust). Desondanks konden de meeste bezoekers hem slechts als een technische vooruitgang zien, waarvan zij ten hoogste vagelijk de economische en sociale gevolgen begrepen. Ook zal menig bezoeker, zeker de minder wereldwijzen, de authentieke habitat-presentaties, de demonstraties van cultuureigen vaardigheden, de klederdrachten en ontmoetingen met mensen van vreemde rassen niet hebben ondergaan als een les in zeden en gewoonten, als een inventaris van de kwaliteiten die de volkeren van elkaar nodig hadden om verdere vooruitgang mogelijk te maken, of als een aanmaning om vooroordelen en haat te verruilen voor verbroedering om aldus vreedzame uitwisseling van deze kwaliteiten mogelijk te maken. In plaats daarvan zal menigeen haar als een enorme cultuurschok beleefd hebben en zich eerder voor de nieuwe kennis en inzichten hebben afgesloten dan opengesteld. Sommige exposities - zoals die van de votieven van primitieve culten die door de missie werden uitgesteld om te illustreren hoeveel nuttig zendingswerk zij nog te doen hadden - moesten de bezoekers haast wel in hun vooroordelen bevestigen.⁵³⁰

4.4.4 De expositie als wedstrijd voor exposanten en juryleden

De internationale jureringen door vermaarde specialisten boden aan de nationale overheden, de vakgemeenschappen en de individuele fabrikanten een uiterst instructief overzicht van de stand van zaken, van de gemaakte vooruitgang, problemen en gebreken en wat dies meer zij binnen de verschillende takken van nijverheid, handel en toegepaste wetenschap. Ditmaal ook nog aangevuld met wedkampen voor land- en tuinbouwproducten alsmede voor sociale maatregelen, prestaties en instituten, die om andere, aan de aard van het onderwerp aangepaste, vormen van jurering vroegen.

In grote lijnen verliep de internationale jurering van de nijverheidsproducten op dezelfde wijze als in 1851. Naar rato van het tentoonstellingsoppervlak dat ieder land in de verschillende klasse innam, had men leden voor de klassejury's mogen leveren.⁵³¹ Per klasse legden deze internationale deskundigen 's ochtends werkbezoeken af, wisselden meningen uit over de producten met de desbetreffende exposant, en stelden een lijst op van producten die zij voordroegen voor een prijs.⁵³² De groepsjury, bestaande uit de voorzitters van de klassejury's, evalueerden deze lijsten vervolgens om een gelijkwaardige beoordeling over alle klassen heen te garanderen. Een hoge raad tenslotte behandelde klachten en requesten van misdeelde exposanten en stelde een definitieve lijst van winnaars en prijzen vast.⁵³³ Anders dan in 1851, maar geheel in de lijn van de Franse traditie, was het onderscheid tussen deze prijzen wel degelijk gefundeerd op prestatie-niveau. Men had zelfs aan de eervolle vermeldingen, en de gouden, zilveren en bronzen medailles, een 'grand prix' toegevoegd voor uitvindingen of verbeteringen die een beslissende en concrete vooruitgang voor een bepaalde tak van de menselijke nijverheid betekenden: een prijs van

5000 franc die de kosmopolitische idealen achter de wereldtentoonstellingen weerspiegelde.⁵³⁴ De didactische waarde van de jurering werd vergroot door aan de jury's niet alleen raadgevende experts toe te voegen maar ook gedelegeerden, die het voorbereidende onderzoekswerk hadden verricht voor de eigenlijke jurering. Hierbij werd nu niet alleen gebruik gemaakt van de gegevens van de 'comités d'admission', maar er werden ook op grote schaal producten op de expositie zelf beproefd.⁵³⁵ Zo zagen juryleden en publiek hoe ploegen beproefd werden, maar ook telegrafietoe-stellen of kookfornuizen voor minvermogenden, en zelfs de eerste stoomlocomobielen.⁵³⁶ Om te garanderen dat er streng gejureerd zou worden en alleen de allerbeste en meest vernieuwende producten en processen beloond zouden worden had de Keizerlijke Commissie bovendien het aantal prijzen dat toegekend mocht worden per soort aan een maximum gebonden.⁵³⁷ De grootste didactische vernieuwing was echter de vervroeging van de prijsuitreikingsceremonie. Voor het eerst zou zij nu niet pas na afloop maar halverwege de expositie plaatsvinden.⁵³⁸ De uitgave van een speciale catalogus door de Keizerlijke Commissie met de namen van de prijswinnaars, en haar toestemming om de prijzen bij de tentoongestelde producten te vermelden, verhoogde de publiciteits- en reclamewaarde van de jurering sterk. Een bezoeker kon zo eenvoudiger uitmaken welke per klasse de meest leerzame objecten waren.⁵³⁹

Toch had dit alles eerder een uitholling van de instructieve waarde van de jurering tot gevolg. Net zoals in 1851 werd de uitkomst eerder bepaald door diplomatieke gevoeligheden en politieke machtsverhoudingen dan door een inhoudelijk professioneel oordeel. Dit was reeds begonnen bij de samenstelling van de nationale inzendingen; sommige landen weigerden op kwaliteit te selecteren en lieten iedereen toe.⁵⁴⁰ Bijgevolg verloor de toelating aan betekenis; men hoefde daarvoor niet eens de nationale kampioen te zijn. Een en ander had ook tot gevolg dat de internationale jury geconfronteerd werd met gek makende aantallen objecten, die lang niet altijd de moeite van het beoordelen waard waren. Ondanks het feit dat de werkzaamheden van de jury werden verlengd van 15 tot 30 dagen, beschikte deze niet over voldoende tijd om de prestaties zorgvuldig te wegen.⁵⁴¹ Competente beoordeling werd verder ondermijnd door organisatorische problemen: juryleden werden te laat benoemd, arriveerden te laat in Parijs om de noodzakelijke voorstudies te verrichten, bleven weg van vergaderingen en exposanten werden in het geheel niet of te laat verwittigd van werkbezoeken of proefnemingen.⁵⁴² De druk van de nationale vakge-meenschap of de regeringen op de afgevaardigde juryleden deed de rest.⁵⁴³ Uiteindelijk zag de Keizerlijke Commissie zich gedwongen om de internationale jury toestemming te geven om ongeveer driemaal zoveel onderscheidingsteken toe te kennen als oorspronkelijk voorzien was, zodat nu maar liefst een derde van de deelnemende fabrikanten reclame kon maken met het kwaliteitsoordeel.⁵⁴⁴ Hoewel men aldus de nationale belangen en eer gered had, betekende dit tegelij-kertijd een ongeloofelijke devaluatie van het juryoordeel. Treffend kwam dit tot uitdrukking in een evenredige waardevermindering van het onderscheidingsteken. De Keizerlijke Commissie zag zich, toen de extra kosten voor de prijzen dreigden op te lopen, gedwongen de medailles nu te verkleinen, zodat met dezelfde hoeveelheden edelmetaal meer medailles vervaardigd konden worden.⁵⁴⁵ Zoals te verwachten weerspiegelde de prijsverdeling de gewijzigde industriële wereld-rangorde; de prestaties van de Britse exposanten stelden teleur, die van de Duitse en Amerikaanse daarentegen kregen veel lof. Dit beeld werd vertekend doordat de Franse exposanten om politieke redenen ontzien waren. Slechts een op de zes Britten kreeg een prijs tegen ongeveer de helft van de Duitsers en Amerikanen, terwijl liefst tweederde van de Fransen een prijs kreeg.⁵⁴⁶

Diplomatieke gevoeligheden beïnvloedden in het bijzonder de jurering van de sociaal-econo-mische exposities in groep 10 en de beoordeling van sociale maatregelen en voorzieningen in de nieuwe 'Orde van Verdienste'.⁵⁴⁷ In groep 10 kon men producten, gereedschappen en productie-wijzen die speciaal geschikt waren om de levensomstandigheden van de arbeidersklasse te verbe-teren ook nog eens beoordelen op hun praktische waarde of de kosten; de jurering van instituten

die zich voor hetzelfde doel inzetten, impliceerde daarentegen onvermijdelijk een politiek debat, temeer daar ook diverse ministeries in deze groep tentoonstelden. Daarom bestond de jury zowel in groep 10 als in de Orde van Verdienste nu uit deskundigen met een diplomatieke accreditatie.⁵⁴⁸ In groep 10 voorkwam men problemen door naast de gebruikelijke uitsluiting van de inzendingen van juryleden, ook de inzendingen van de overheden buiten mededinging te plaatsen; men vermeldde hun aanwezigheid in een speciale catalogus.⁵⁴⁹ Ten aanzien van de 'Orde van Verdienste' kon deze weg echter niet bewandeld worden; hier viel immers niets anders te beoordelen dan sociale maatregelen en voorzieningen. Ondanks een creatieve poging om de jurering van de ruim 600 dossiers om te vormen van een ideologische oordeel in een statistische weging en berekening, konden de diplomatieke vertegenwoordigers het ook na een reeks van intensief door LePlay begeleide overlegondes hier niet eens worden.⁵⁵⁰ De Britten namen daarom uiteindelijk niet aan de jurering deel, en bijgevolg werden ook de enorme aantallen voorstellen uit Engeland niet beoordeeld.⁵⁵¹ De politieke gevoeligheid van deze sociale wedstrijd kwam ook tot uitdrukking in de prijsverdeling; de jury zag ervan af een sociale kampioen aan te wijzen, in plaats van de 'grand prix' en de bijbehorende 100.000 franc besloot men meer gewone prijzen toe te kennen om zo meer landen tevreden te kunnen stellen.⁵⁵²

Tenslotte verhinderde het aantal alsmede de seizoensgebondenheid van de concoursen in de land- en tuinbouw, dat zij reeds halverwege de expositie afgerond waren. Zodoende konden de prijzen in deze klassen pas lang na de eigenlijke prijsuitreikingsplechtigheid in een aparte en besloten ceremonie worden uitgereikt.⁵⁵³ Een aantal andere concoursen leken eerder speciaal georganiseerd om deze ceremonie te kunnen financieren, aankleden en luister bij te zetten. Er werd een wedstrijd georganiseerd voor de benodigde muziekstukken om de ceremonie passend te omlijsten. De verbouwing van het oude 'Palais de l'Industrie' tot ceremoniële ruimte, nodig nu deze was wegbezuinigd uit het Colisée, werd gefinancierd door de muziekstukken vervolgens nog een aantal keren extra uit te voeren.⁵⁵⁴

Aanvankelijk had men de prijsuitreiking op de naamdag van de Keizer willen houden, als onderdeel van het omvangrijke feestprogramma, het 'Fête de l'Empereur' op de vijftiende augustus, de enige nationale feestdag die het Second Empire kende.⁵⁵⁵ Op deze vrije dag kon de aandacht van het hele Franse volk uitgaan naar dit feestelijke eerbetoon aan Keizer en aan het ondernemerschap, waardoor de symbool- en propagandawaarde van het evenement optimaal zouden zijn uitgenut. Dezelfde diplomatieke gevoeligheid die het jurywerk gecorrumpeerd had, leidde vermoedelijk uiteindelijk tot de keuze voor een minder ideologische en politiek beladen datum. Toch drukten Keizer en regering onmiskenbaar hun stempel op de gelegenheid. Zoals de Britse regering en koningshuis in 1851 de openingsceremonie te baat hadden genomen om zich het evenement ideologisch toe te eigenen en het te gebruiken voor hun eigen politieke doeleinden, zo nutte nu het keizerlijk regime de prijsuitreikingsceremonie op de eerste juli 1867 uit.⁵⁵⁶ Veel openlijker dan in 1851 was de prijsuitreiking niet alleen een eerbetoon aan arbeid en ondernemerschap maar aan het regime, met de Keizer voorop.

De samenstelling van het publiek dat tot de prijsuitreikingsceremonie werd toegelaten, maakt dit helder. Hadden in 1851 tienduizenden exposanten en winnaars deze ceremonie luister bijgezet, nu ontbraken onder de 25.000 toeschouwers de exposanten geheel en waren de winnaars slechts symbolisch vertegenwoordigd door de 900 hoogst onderscheidenen.⁵⁵⁷ Ruim aanwezig daarentegen was de 'haute bourgeoisie', Napoleons nieuwe adel en de machtsbasis van het regime - de vijfduizend abonnementshouders - en de leden van de buitenlandse organisatiecommissies en het 'corps diplomatique' - tezamen zo'n 20.000 mensen - plus de vertegenwoordigers van een aantal belangrijke buitenlandse vorstenhuizen.⁵⁵⁸ De ceremonie - toespraken, rituelen en symbolen - was nu ontdaan van haar instructieve functie - samenvatting van de belangrijkste prestaties van de winnaars - maar dit om haar politiek-ideologische rol des te meer luister bij te zetten. De tentoon-

stelling, wedstrijd en de resultaten ervan werden voorgesteld als zegeningen die te danken waren aan het wijze en rechtvaardige regime van de vader des vaderlands: de Keizer. Dit kristalliseert zich in twee al even paternalistische thema's uit: de Keizer als beschermheer en belangenbehartiger van alle 'industriëls', ongeacht hun afkomst, en de internationale acceptatie van de Keizer en zijn regering.

Net als bij de opening had de architect Aldolphre de ceremoniën en hun decor geësceneerd als één grote lofzang op de Keizer; een symbolisch universum dat ook nu gemodelleerd was naar de publieke manifestaties tijdens het Romeinse keizerrijk.⁵⁵⁹ Het glazen lighthof van het 'Palais de l'Industrie' was omgetoverd in een Romeins circus, met in het midden 10 trofeeën, opgebouwd uit de prijswinnende producten in de 10 respectievelijke groepen van het klassement.⁵⁶⁰ Rondom waren tribunes aangebracht, aan de noordkant voor de Franse hoogwaardigheidsbekleders, aan de zuidkant voor de buitenlandse. Aan de oostzijde was plaats ingeruimd voor een reusachtig orkest en koor van 1661 mensen, terwijl aan de westzijde een staatsietrap was geplaatst die de salon voor de prijswinnaars verbond met het circus.⁵⁶¹ Weliswaar waren boven ieder deel van de tribunes de nationale symbolen aangebracht, maar het geheel werd overvleugeld door gouden keizerlijke adelaars, die met uitgeslagen vleugels de gelegenheid onder hun hoede leken te nemen.⁵⁶² Ook de ordening van hoogwaardigheidsbekleders over de tribunes was allesbehalve toevallig. De Franse tribune vormde een tableau van de hiërarchie en inrichting van het keizerlijke staatsbestel voor de ertegenover gezeten buitenlandse delegaties; zodoende werd hen in één oogopslag de inrichting van het keizerlijke staatsbestel geëxpliceerd en werd haar status en aspiraties als leidinggevende wereldmacht monumentaal gevisualiseerd (al was het alleen maar doordat zij, net als in het expositie-paleis op het Champ de Mars de buitenlandse deelnemers, numeriek domineerden).⁵⁶³ Prominent aan de top ervan was een pompeuze troon voor de Keizer en zijn familie ingericht. Hier kon hij zich, voor iedereen goed zichtbaar, manifesteren als de begunstiger van de gelegenheid in het bijzonder en de industrie in het algemeen. Door zich te omringen met vertegenwoordigers van vele Europese en oriëntaalse vorstenhuizen afficheerde hij hier tegelijkertijd de internationale acceptatie van zijn regime als legitiem bestuurder van de Franse natie.⁵⁶⁴ Hetzelfde tableau bevestigde tenslotte zelfs de status van de Keizerlijke Commissie als een tijdelijk onderdeel van de uitvoerende macht. De keuze van de liederen onderstreepte dat de ceremonie eerder een lofzang op de Keizer was dan op de natie. In plaats van het volkslied speelde men een door Rossini speciaal voor deze gelegenheid gecomponeerde 'Hymne à l'Empereur et à son vaillant peuple'.⁵⁶⁵

Aan de politieke functie die de ceremonie had voor de regering en bovenal voor de Keizer deed dit toch weinig af, zoals bleek uit de toespraken en de taakverdeling bij de eigenlijke prijsuitreikingsceremonie. Minister van Staat Rouher hemelde bloemrijk het succes van de werkzaamheden van de Keizerlijke Commissie op. Dit deed hij natuurlijk niet alleen in zijn hoedanigheid van vice-voorzitter maar vooral als belangrijkste minister. Als zodanig eigende de Franse regering, als ware het een openbaar werk, zich het evenement en zijn succes toe. Een aanspraak die de Keizer in zijn hierop volgende toespraak overtroefde. Aan hem was, conform de ideologie van de Keizerverheerlijking, de eer voorbehouden de belangrijkste ideologische motieven te ontvouwen die ten grondslag lagen aan het tentoonstellingsprogramma, en zich te profileren als geestelijk vader van het evenement.⁵⁶⁶ In zijn toespraak schetste hij de idealistische instructieve functies die expositie en wedstrijd in zijn ogen vervulden. Het evenement was als vanouds een lofzang op de arbeid, 'die bijgedragen heeft aan de verrijking van de natie, de verfraaiing van het leven en de polijsting van de zeden.'⁵⁶⁷ De wedstrijd stimuleerde als moderne versie van de Olympische spelen de vreedzame wedijver, met name op geestelijk vlak, tussen individuen en volkeren om bereikte prestaties te overtreffen. De tentoonstelling vormde een periodieke universele inventaris van de resultaten van deze inspanningen, als momentopname in een voortdurende evolutie van

voortgang van de mensheid, niet alleen materieel maar ook moreel, naar een ideale staat die de mensheid almaar dichterbij naderde, echter nimmer zou bereiken. Zij had een beschavende werking op bezoekers - en staatslieden! - door hen ondubbelzinnig duidelijk te maken dat voortgang in heden en verleden het product was van een steeds harmonieuzere samenwerking tussen klassen en volkeren.⁵⁶⁸ De prijsuitreikingsceremonie had tenslotte tot doel de maatschappelijke erkenning voor de belangrijkste prestaties tot uitdrukking te brengen, en zodoende de wedijver in de vorm van patriottisme een extra impuls te geven. Immers, bevatte het juryoordeel een erkenning van het professionele belang, de prijsuitreiking in gezelschap van hoogwaardigheidsbekleders benadrukte het nationale belang.⁵⁶⁹ Dit patriottisme werd versterkt door de prestaties niet alleen kosmopolitisch naar bedrijvigheid te ordenen maar ook naar natie. Dit was noodzakelijk omdat patriottisme de belangrijkste bescherming vormde tegen het morele verval of decadentie, dat evengoed het gevolg zou kunnen zijn van de materiële overvloed die de expositie toonde. Vaderlandsliefde mocht echter niet ontaarden in een agressief nationalisme jegens andere volkeren en naties: 'immers, de voorspoed van ieder land draagt bij aan de bloei van alle landen.'⁵⁷⁰ Dankzij het sociaal-culturele program en de stichtende werking die hiervan uitging zou de expositie het ontstaan van een nieuwe samenleving dichterbij brengen: een samenleving gebaseerd op voortgang in maatschappelijke harmonie.⁵⁷¹ Een maatschappij waarin 'de definitieve overwinning van de hoge principes van moraal en rechtvaardigheid, door alle legitieme aspiraties te bevredigen, de tronen zal consolideren, het volk zal verheffen en de menselijke natuur zal veredelen.'⁵⁷²

Hoewel de Keizer reeds in zijn toespraak nadrukkelijk het succes van de expositie en de wedkamp als zijn eigen verdienste afschilderde, manifesteerde het patronaat van de Keizer over de 'industriels' zich echter het duidelijkst in de rites van de prijsuitreiking.⁵⁷³ Als een ware 'armée industrielle' waren de triomferende winnaars, voorafgegaan door het vaandel van de desbetreffende groep, de staatsietrap afgedaald en hadden na een ereronde voor de Keizer door het circus, hun plaats ingenomen bij de respectievelijke trofee.⁵⁷⁴ Na afloop van de toespraken las de Minister van Onderwijs, als om de educatieve intenties van wedstrijd en ceremonie te onderstrepen, per 'regiment' de namen voor van diegenen die zich als de meest instructieve en innovatieve ondernemers voor de internationale vakwereld hadden onderscheiden. Per groep marcheerden de prijswinnaars vervolgens, met voorop de voorzitter en secretaris van de jury, door het circus tot voor de keizerlijke troon, waarna de winnaars van de 'grote prijs' en diegene die door de Keizer bevorderd waren in de rangen van officier of commandant in de 'légion d'honneur' de treden naar de troon mochten beklimmen om zelf uit handen van de keizer hun onderscheidingstekenen in ontvangst te nemen.⁵⁷⁵ Het keizerlijke eerbetoon aan de overige niet-aanwezige winnaars bestond tenslotte uit het overhandigen van een oorkonde met hun namen aan de juryvoorzitter (deze laureaten konden hun prijzen in de maanden daarna afhalen bij hun nationale commissariaat of kregen ze daarna thuisgestuurd).⁵⁷⁶ Hierna maakte de groep een zegetocht door de arena en nam haar plaats bij haar trofee weer in, waarna het schouwspel zich herhaalde voor de volgende groep. Zo creëerde Napoleon binnen de internationale 'armée industrielle' een officierenkorps - een 'corps industriel', en committeerde hij tegelijkertijd deze nieuwe elite aan zich. Een nieuwe adel, die hem niet alleen met professionele en economische prestaties diende, maar ook zijn politieke en zelfs diplomatieke machtsbasis vormde nu herkenbaar aan de onderscheidingstekenen - de keizerlijke medailles en légion d'honneurs - die hun dienstbaarheid aan de Keizer onmiskenbaar visualiseerden.⁵⁷⁷

Dat de Keizer ook patroon van de arbeidersklasse wilde zijn kwam het meest expliciet naar voren in de rites. In zijn toespraak had hij slechts lippendienst bewezen aan de sociale dimensie van het evenement of de functie ervan binnen zijn geheime arbeiderspolitiek. Retorisch stelde hij dat 'zijn' tentoonstelling voor het eerst waarlijk universeel was omdat zij als eerste aandacht besteedde aan de morele en materiële behoeften van de meest talrijke klasse, aan hun educatie,

aan hun levensomstandigheden en aan de sociale maatregelen en instituten die - middels het principe van de associatie - hun bestaanszekerheid en welzijn zouden kunnen verhogen.⁵⁷⁸ Hoe paternalistisch deze sociale bewogenheid was bleek duidelijk uit de prijsverdeling - voor het eerst kende men ook arbeiders en voorlieden een prijs toe, maar slechts als 'medewerker' van de 'patron', die de eigenlijke prijs kreeg⁵⁷⁹ - terwijl bij de uitreiking van de prijzen door de Keizer - ook in de sociale categorieën - al helemaal geen arbeiders of voormannen voor het voetlicht traden maar slechts hun bazen gedecoreerd werden. Overduidelijk werd het paternalisme echter gesymboliseerd door de 'spontane' uitreiking van een 'Orde van Verdienste' door de tienjarige kroonprins aan zijn keizerlijke vader voor diens inzending van modelwoningen en -boerderijen.⁵⁸⁰ Formeel deed de kroonprins dit als erevoorzitter van de Keizerlijke Commissie, feitelijk was het een handige propagandazet, die de Keizer in één beweging als 'pater familias' en 'pater patriae' afficheerde: de vader als rolmodel voor een nieuwe sociaal bewogen burgerij.

De acceptatie van Keizer en regime door de internationale gemeenschap, de verbroedering tussen staten en staatshoofden, als ook de toeëigening door de Keizer van het evenement en zijn succes vonden hun bekroning in de zegetocht die de Keizer tenslotte maakte door het circus. Aan de ene zijde inspecteerde hij de zegevierende troepen van de mondiale nijverheid die tussen de trofeeën waren opgesteld, aan de tegenover gelegen zijde werden door Minister van Staat Rouher telkens de leden van de diplomatieke staf en de nationale commissies, onder de tonen van de nationale hymne, voorgesteld aan de Keizer en de betreffende prins in zijn gevolg.

4.4.5 Praktische, instructieve en gemakkelijke voorzieningen voor experts, diplomaten, exposanten en publiek

Naast expositie en wedstrijd bood het evenement nog een klein aantal andere gelegenheden om kennis en ideeën te verwerven en uit te wisselen, en om de internationale verstandhoudingen te verbeteren. Deze waren echter in vergelijking met de wedstrijden nog specifiek bedoeld voor een selecte doelgroep.

Om te beginnen waren daar de studiedelegaties. Buitenlandse en Franse overheden, de departementale toelatingscomités en burgerlijke verenigingen hadden deskundigen gemachtigd om op de expositie de ontwikkelingsstand en innovaties op ieder gebied te inventariseren.⁵⁸¹ Hierbij beperkten enkelen zich ditmaal, duidelijk onder invloed van LePlay's ideeën, niet tot het signaleren van nieuwe technische ontwikkelingen en hun economische gevolgen maar bestudeerden zij ook de maatschappelijke omstandigheden van de productie en de sociale gevolgen van vernieuwingen.⁵⁸² Met name de Japanse delegatie blonk uit in ijver om alle belangrijke innovaties te noteren. Zij maakte er geen geheim van dat dit te doen om deze, in weerwil van de auteursrechten, in eigen land te kopiëren. Deze kopieerkunst kwam ook beeldend tot uitdrukking in de metamorfose van de kleedgewoonten van de delegatie gedurende de tentoonstelling. Hadden zij bij de opening nog veel opzien gebaard in hun exotische gewaden, tegen het einde van de tentoonstelling gingen zij gekleed volgens de laatste Parijse mode.⁵⁸³ Niet alleen specialisten maar ook grote aantallen arbeiders uit binnen- en buitenland vonden hun weg naar de expositie.⁵⁸⁴ Ook zij hadden tot taak de vernieuwingen binnen hun terrein te bestuderen. Een aantal delegaties deed dat bijzonder systematisch,⁵⁸⁵ in het bijzonder de grote Parijse delegatie. Deze inventariseerde per vakgebied, net zoals de internationale jury met werkbezoeken aan de expositie, gesprekken met exposanten en zelfs incidentele werkbezoeken aan hun fabrieken, de belangrijkste ontwikkelingen. Iedere delegatie beschikte over een rapporteur die iedere zondag de bevindingen inbracht op de plenaire vergaderingen. De discussie beperkte zich niet tot nieuwe producten en productiemethoden, maar belichtte ook de maatschappelijke omstandigheden waaronder arbeiders leefden en werkten en formuleerde aanbevelingen voor sociale en staatkundige hervormingen om hierin verbetering te brengen.⁵⁸⁶

In het kielzog van deze studiewerkzaamheden ontstonden er ook tal van internationale contacten tussen de experts maar ook tussen de afgevaardigde arbeiders. Hoewel de Franse organisatoren ook deze contacten tussen arbeiders in woord toejuichten als een manier om een beter onderling begrip te bewerkstelligen, ter verbroedering en om praktische ervaringen en hervormingsideeën uit te wisselen, werd dit van officiële zijde niet met concrete maatregelen gestimuleerd. Een aantal deelnemende landen organiseerde voor de eigen arbeidersdelegaties bijeenkomsten in de nationale salons en door tolken begeleide werkbezoeken aan de expositie en fabrieken.⁵⁸⁷ De Keizerlijke Commissie stimuleerde daarentegen wel op bescheiden schaal contacten tussen exposanten, handelaars, experts, wetenschappers en diplomaten. Dezelfde nationale salons en leeszaal in het paleis alsook de 'Cercle International' in het park fungeerden in wezen als een soort Engelse 'club'. Exposanten konden er informele contacten leggen, zaken doen, confereren, lezingen volgen, eten en zich ontspannen - er stonden biljarts - maar er ook feesten en officiële recepties geven.⁵⁸⁸ Speciaal om de internationale handel te stimuleren werden nu de handelshuizen bij de producten vermeld, richtten veel landen in de nationale salons of paviljoens agent-schappen in, waar de groothandel informatie kon inwinnen over handelsmogelijkheden, uitvoerformaliteiten en transportfaciliteiten, en had een enkel land of kolonie een bazaar ingericht om handelaars en consumenten vertrouwd te maken met hun waren.⁵⁸⁹

Tegelijkertijd met de expositie werden er voor deskundigen en wetenschappers een klein aantal (inter)nationale congressen in Parijs gehouden. De verenigingen voor de verzorging van gewonde militairen kwamen bijeen om internationale samenwerking te bespreken.⁵⁹⁰ Het eerste internationale congres voor architecten vond plaats.⁵⁹¹ De Minister van Onderwijs organiseerde aan de Sorbonne de eerste professionele congressen voor leraren die hij had laten afvaardigen door de departementale onderwijsorganisaties.⁵⁹² In zekere zin vormden de jury's, en zeker die voor 'groep 10' en de 'Orde van Verdienste', al fora voor diplomatiek overleg.⁵⁹³ Meer formeel geschiedde dit binnen het 'Comité des poids, mesures et monnaies' en een club voor de internationale uitwisseling van instructieve reproducties van voorbeeldige specimina voor gebruik in musea.⁵⁹⁴

Belangrijk novum en diplomatiek hoogtepunt waren de vele bezoeken, vaak vergezeld door belangrijke ministers, van buitenlandse staatshoofden. Zo vereerden niet alleen de Pruisische koning Wilhelm I in gezelschap van kanselier Bismark en generaal von Moltke de expositie met een officieel staatsbezoek, maar ook de sultan van Turkije, de vice-koning van Egypte en zelfs de broer van de Japanse Taikoun.⁵⁹⁵ In het geval van de Russische tsaar en de Pruisische koning waren de diplomatieke bedoelingen duidelijk: ze dienden in het verlengde van de keizerlijke congrespolitiek om nieuwe internationale verhoudingen tot stand te brengen. Dit verhoogde het aanzien van de keizer en zijn 'Deuxième Empire' in binnen- en buitenland. Voor de exposanten vormden de werkbezoeken van hun staatshoofd, net zoals die van Napoleon aan de Franse secties, ook een blijk van waardering en patronage. Het grote publiek - daartoe aangezet door de organisatoren die de bezoeken van de vorsten aan tentoonstelling of theater van tevoren aankondigden - ervoer ze als een extra spectaculaire attractie van de expositie.⁵⁹⁶ Om zich in gezelschap van keizer Frans-Jozef van Oostenrijk te vergapen aan de aquaria of de draaiende machines, of samen met prinses en koning 's avonds één van de theatervoorstellingen bij te wonen, of getuige te zijn van de 'stiekeme' ballonvlucht van koning Ludwig II van Beieren met zijn nicht de Franse keizerin Eugenie, was zelfs voor de meest mondaine Parijzenaar een bijzondere ervaring.⁵⁹⁷ Toch was zulk hoog bezoek niet zonder risico. Bijna kwam er op 6 juni een voortijdig einde aan het bondgenootschap met de Russische tsaar Alexander II toen de Pool Bérézowski vanwege de Russische annexatie van zijn vaderland een aanslag pleegde op diens leven.⁵⁹⁸

In vergelijking met 1851 was het voorzieningenniveau voor het grote publiek veel hoger. Wilde men de expositie werkelijk bestuderen dan kon men zich in kleine kiosken een catalogus of kaart

in velerlei uitvoeringen, en voor iedere beurs, aanschaffen.⁵⁹⁹ Een comfortabele begeleiding van deze studie door een gids of tolk was ditmaal echter niet mogelijk.⁶⁰⁰ Wilde men weten welke bijzondere evenementen en voorstellingen er die dag op het terrein zouden plaatsvinden dan kon men de affiches op de schuttingen rondom het terrein alsmede op enkele centraal geplaatste borden, de tentoonstellingskrant of de 'menus plaisirs du public' raadplegen.⁶⁰¹ Een aantal landen had nationale salons ingericht bedoeld als rust-, lees-, correspondentie-, conversatie-, voordrachts-, en verzamelruimte voor de bezoekers uit de respectievelijke landen en als informatiepunt voor landgenoten.⁶⁰² De vermoeide bezoeker kon een rolstoel met duwer huren.⁶⁰³ Had men honger of dorst gekregen dan konden de beter gesitueerden deze stillen of lessen in één van de vele nationale restaurants of cafés. Voor de minder welgestelden stonden er in het park zogenaamde 'buvettes'.⁶⁰⁴ Voor de arbeidersklasse was er een speciaal restaurant waar goedkope maaltijden geserveerd werden. Arbeiders die hun eigen voedsel meenamen konden picknicken in het park, alwaar men ook fonteintjes met gratis drinkwater had geïnstalleerd.⁶⁰⁵ Zelfs was voor de arbeiders een deel van de barakken langs de omheining ingericht als goedkope overnachtingsmogelijkheid.⁶⁰⁶ Tenslotte waren er natuurlijk ook de gebruikelijke garderobes, toiletten en een post- en telegrafiekantoor. Nieuw was het wisselkantoor en de ziekenboeg die men op verschillende locaties had ingericht.⁶⁰⁷

In vergelijking met 1851 waren er niet alleen meer voorzieningen, maar zij waren ook aanmerkelijk commerciëler. Overal moest men voor betalen: in het park zelfs als men even wilde uitrusten op één van de honderden lege stoelen die het paleis omringden.⁶⁰⁸ Ook waren er kiosken waar men tabak, taartjes, wafels, fruit of bloemen kon kopen en passages en boetieks voor tal van snuisterijen.⁶⁰⁹ De commerciële atmosfeer werd onbedoeld bevorderd door de bazaars, waar specimen van koloniale waren verkocht werden, en bovenal door de talloze ateliers die toestemming hadden om de producten die zij bij wijze van demonstratie maakten als souvenirs aan het publiek te verkopen.⁶¹⁰ Bij tijd en wijle transformeerde de expositie hierdoor echt in een markt: de bloemen en gewassen maar ook de beesten die de land- en tuinbouwers inzonden voor de periodieke concoursen konden niet weer worden teruggevoerd. In plaats daarvan mochten zij aan het einde van het concours per opbod verkocht worden.⁶¹¹

Al met al hadden de voorzieningen ook meer een vermaakskarakter gekregen. Sommige, zoals het 'café chantant' en het 'enfer humain' leken zelfs nog uitsluitend entertainment.⁶¹² Meestal was er echter toch eerder sprake van een vervlakkingen van de oorspronkelijk instructieve intenties. Menige cultuurpresentatie werd louter attractie. Tamelijk onschuldig was dit in het geval van de nationale restaurants. Je kon genieten van de inrichting, van de bevallige dames in klederdracht die bedienden, van de nationale muziek en dansoptredens, en niet te vergeten van de gerechten, zonder dit toch als een les in zeden en gewoonten te hoeven zien.⁶¹³ Desastreuzer was de metamorfose van de voorstellingen in het internationale theater. In plaats van de oorspronkelijk beoogde voorstellingen van de belangrijkste toneelstukken, opera's en muzikale composities uit de verschillende culturele erfgoederen werden hier nu alleen nog populaire kassakrakers opgevoerd.⁶¹⁴ Zo mogelijk nog omineuzer was het grotendeels afgelasten van het voorziene lezingenprogramma. In plaats van de beoogde lezingen, die het grote publiek de lessen 'achter' de tentoongestelde objecten hadden moeten uitleggen, werden er nu populair-wetenschappelijke shows - over onderwerpen als elektriciteit en de nieuwe saxofoon die het publiek facineerden - gegeven en voorstellingen van goochelaars en poppenspelers. Zelfs de geplande sociaal-economische lezingen van LePlay's 'Société d'économie-sociale' vonden geen doorgang. Zo ging een interessant voorlichtingsinstrument, dat bij uitstek geschikt was om juist het grote publiek vertrouwd te maken met tal van technische en economische vernieuwingen en te overtuigen van de noodzaak van bepaalde sociale hervormingen, verloren.⁶¹⁵ Ook sommige concoursen leken nu eerder door de Keizerlijke Commissie te zijn georganiseerd om meer publiek naar de expositie te trekken,

dan om eigenschappen te testen. Er werden paardenrennen gehouden op de Esplanade des Invalides, op de Seine werden roei- en zeilwedstrijden georganiseerd, en in de 'Jardin réservé' traden dagelijks muziekkapellen tegen elkaar in het krijt.⁶¹⁶

's Avonds na de inval van de schemering als het expositiepaleis zijn stalen branddeuren gesloten had, veranderde het restant zelfs geheel in een sprookjesachtige exotische uitgaansgelegenheid voor de verwende mondaine Parijse burgerij.⁶¹⁷ Tot elf uur 's avonds kon men er zich nu uitsluitend nog vermaken. Men kon er eindeloos eten en drinken, het internationale theater bezoeken, of in de Chinese concessie de optredens van koorddanseressen of de Chinese reus en de dwerg zien. Het exotisme van attracties en habitat-reconstructies in het park won nu dankzij het schemerduister belangrijk aan overtuigingskracht. Zeker nu de buitenlandse demonstrateurs en explicateurs in hun klederdrachten, die vrijaf hadden, zich onder het publiek mengden. Zelfs in het Franse gedeelte van het park gaven de flakkerende gasverlichting en vooral de zwiepende lichtbundels van de vuurtorens het geheel iets onwerkelijks. De optredens van Russen en Chinezen, en meer in het algemeen de aanblik van vreemde rassen in hun exotische gewaden tegen dit sprookjesachtige decor moet menig bezoeker een ware cultuurschok bezorgd hebben.⁶¹⁸

Toch onttaarde het avondprogramma nog niet in groots opgezette feesten en spektakels die de herinneringen aan de dagelijkse instructie en lofzang op de arbeid definitief naar de achtergrond verdrongen. Het enige mega-festijn waarin de expositie een rol speelde, was het jaarlijkse 'Fête de l'Empereur' op 15 augustus: Frankrijks enige nationale feestdag waarop het hele volk vrij had om eer te betonen aan hun Keizer. Vanzelfsprekend buitte het regime ook deze propaganda-manifestatie uit om de expositie als een verdienste van de Keizer voor te stellen. Daarom verplaatsten zij de feestelijkheden dit jaar van het traditionele 'Champs Élysées' naar het Trocadéro. Even ontstond aan de rand van Parijs een efemeer klassiek forum, compleet met tempels, amfitheater en Colisée: een volksfeest ter ere van de Keizer.⁶¹⁹

In het kielzog van de expositie waren er ook ditmaal een groot aantal voorzieningen en attracties georganiseerd waar men een slaatje probeerde te slaan uit de toevloed van extra publiek dat van over de hele wereld op de expositie afkwam. Zo organiseerde de beroemde Franse fotograaf Nadar met zijn reusachtige dubbeldekkerballon de 'Géant' vluchten boven het tentoonstellingsterrein en de stad Parijs, werden er grote aantallen extra opera's opgevoerd en steeg het bezoek aan theater en musea explosief ten opzichte van de jaren ervoor en erna.⁶²⁰

Toch waren het niet alleen exploitanten van attracties, die voordeel trachtten te halen uit deze grootste concentratie van mensen aller tijden. Zo organiseerde de 'polytechnischer Gesellschaft' aan de École de Médecine lezingen over 'industriële Wirtschaft', en compenseerde een zekere Charles Lavollée de vervallen sociaal-economische lezingen door speciaal voor de arbeidersklasse in het keizerlijk 'asyle' te Vincennes voordrachten te houden over de sociale dimensie van de expositie.⁶²¹ LePlay zelf nam de gelegenheid te baat om in zijn salon zoveel mogelijk hoogwaardigheidsbekleders uit binnen- en buitenland te ontmoeten, in een poging hen te winnen voor zijn sociale-economie, zijn hervormingsideeën, en ook voor zijn ideale wereldtentoonstelling.⁶²²

4.4.6 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten

Nu de prijsuitreikingsceremonie reeds had plaatsgehad, was er al helemaal geen aanleiding meer voor een officiële afsluitende ceremonie.⁶²³ Wel greep het keizerlijke regime de afsluiting aan om voor de laatste maal de paternalistische welgezindheid van de Keizer jegens arbeid en arbeidersklasse te afficheren. Op veler verzoek verlengde de Keizerlijke Commissie de expositie met drie dagen tot 3 november, zodoende nog profiterend van de extra toestroom aan publiek ter gelegenheid van de feestelijkheden rondom Allerheiligen. De inkomsten uit deze christelijke feestdag had de Keizer echter niet voorbestemd voor de kas van de Keizerlijke Commissie maar voor die van de 'Assistance publique', de armenkas voor het meest verpauperde deel van het stedelijke

industrieproletariaat.⁶²⁴ Op 4 november sloot de expositie definitief haar poorten, werd de balans opgemaakt en met de afbraak en terugzending begonnen.⁶²⁵

De balans van de bezoekersaantallen liet zien dat LePlay's wens om de bezoekersaantallen op te jagen teneinde de exponaten een maximum aan publiciteit te geven, geslaagd was. De schaaflsprong die de expositie kende ten op zichte van eerdere tentoonstellingen, resulteerde ook in een verdubbeling van het bezoekersaantal: tenminste 10,6 miljoen bezoekers legden vermoedelijk zo'n 12,5 miljoen bezoeken af.⁶²⁶ Hoe vaak men de expositie bezocht en bijgevolg hoe serieus men haar bestudeerde laat zich moeilijk reconstrueren. Gelet op het aanzienlijke aantal verkochte seizoens- en weekabonnementen en de bijzonderheid dat de spoorwegmaatschappijen de geldigheidsduur van hun goedkope excursietarieven naar de expositie tot zeven dagen beperkten, ontstaat de indruk dat de meeste vaklui en geïnteresseerde leken nu gemiddeld een week besteed hebben aan haar bestudering (tweemaal zolang als in 1851!).⁶²⁷

LePlay's opzet om de expositie universeel toegankelijk te maken was tenminste gedeeltelijk geslaagd. Het aantal buitenlanders dat de expositie bezocht lag tenminste vier maal zo hoog als in 1851.⁶²⁸ Hun afkomst weerspiegelde de contemporaine industriële ontwikkelingsstand; de meeste bezoekers waren Britten, gevolgd door Duitsers en Belgen.⁶²⁹ In hoeverre de expositie in vergelijking met haar voorgangers ook toegankelijker geworden was voor de armere lagen van de bevolking is moeilijk te achterhalen.⁶³⁰ Net als voorheen konden arbeiders uit binnen- en buitenland de expositie bezoeken dankzij initiatieven van departementale comités, overheden, filantropische burgerij of eigen arbeidersassociaties. Exacte aantallen zijn niet overgeleverd, maar afgaand op het aantal overnachtingen kwam LePlay op zo'n 67.000 arbeiders van buiten Parijs (waarvan 40.000 uit het buitenland).⁶³¹ Omdat iedere stemgerechtigde Parijse arbeider een gratis entreekaartje kreeg, en de Commissie ter bevordering van de studie van de arbeiders er uiteindelijk zo'n 400.000 verstrekke, lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat ditmaal een aanmerkelijk groter deel van de (Parijse) arbeidersklasse de expositie bezocht.⁶³² De opkomst van de jeugd was ook ditmaal gestimuleerd door bezoeken van schoolklassen te organiseren.⁶³³

De bezoekersstroom kwam in de eerste maand traag op gang. Weliswaar streefde men dit de eerste week nog bewust na door de entreprijs hoog te houden, maar ook daarna liep het moeizaam. Even werd zelfs gevreesd voor een smadelijk echech.⁶³⁴ Commentatoren gaven er het slechte weer de schuld van en de oorlogsdreiging in de crisis met Pruisen om Luxemburg.⁶³⁵ De ware reden was natuurlijk dat, niet anders dan vroeger, grote delen van de expositie niet gereed waren.⁶³⁶ Immers, zodra dat wel het geval was, stroomde het publiek, ondanks de voor Frankrijk rampzalige onlusten in Mexico, onveranderlijk massaal toe.⁶³⁷ De expositie ontpopte zich als dé grote hit van het uitgaansseizoen en was hét gespreksonderwerp van de 'beau monde'.⁶³⁸ Met name op de vrije zon- en feestdagen en tijdens de laatste dagen dat de expositie open was - niemand wou haar toch missen - telde men recordaantallen bezoekers.⁶³⁹ Met 173.923 entrees werd ook de topdag uit 1851 van de grootste concentratie mensen aller tijden verdubbeld.⁶⁴⁰ LePlay kon dan ook tevreden concluderen dat de bezoekersaantallen alle verwachtingen en berekeningen gelogenstraft hadden.⁶⁴¹

Toch liet de financiële balans een minder positief beeld zien dan LePlay ons wil doen geloven. Als gevolg van de totaal onverwachte schaaflsprong die de expositie tijdens de opbouw maakte, de verdubbeling van het aantal exposanten die tot de bouw van extra expositieruimte en zelfs de ontginning van extra locaties noopte, waren de onkosten veel hoger uitgevallen dan voorzien.⁶⁴² In plaats van de oorspronkelijk begrote 17 à 18 miljoen franc sloot de Keizerlijke Commissie op 4 februari 1872 haar boeken met een totaal van ruim 26 miljoen franc aan uitgaven.⁶⁴³ De Keizerlijke Commissie was redelijk succesvol in het genereren van de benodigde extra inkomsten. Nog tijdens de opbouwfase verlengde zij de openingsduur van de expositie en hief extra entrees voor aparte onderdelen, die toch minder geschikt geacht werden voor het grote

publiek.⁶⁴⁴ Bovendien verkocht men een toenemend aantal publieksvoorzieningen als monopolie aan concessiehouders. Echter, ook tijdens de expositie zagen zij zich alsnog genoodzaakt om extra inkomsten te genereren. Van diverse overheidsinstanties werden extra subsidies losgepeuterd. Exponenten moesten nu toch betalen voor gas en water, de prijzen van de seizoenabonnementen werden verlaagd, en vermoedelijk werd nu ook pas besloten om extra concerten en meer gemakkelijke concoursen te organiseren.⁶⁴⁵ Zulke ad hoc maatregelen bezorgden de Keizerlijke Commissie echter ook nieuwe tegenvallers. Met name de invoering van het concessie-systeem bleek uiteindelijk een directe bedreiging voor het financiële succes en de instructieve aard van de expositie en ook voor het aanzien van de Keizerlijke Commissie. De expositie werd er veel commerciëler door. Het publiek moest niet alleen voor iedere denkbare dienst maar zelfs voor enkele aparte exposities gaan betalen. En programma-onderdelen zoals het internationale theater en de lezingen vervuilden onder druk van het winstbejag van de concessiehouders hun instructieve karakter voor een gemakkelijke.⁶⁴⁶ Desondanks maakten veel concessiehouders grote verliezen. Deze waren ten dele te wijten aan de commissie, die juridisch niet in staat bleek de verkochte monopolies af te dwingen, maar ook aan de concessiehouders zelf die soms pas maanden na de opening hun diensten konden leveren, of in andere gevallen de prijzen ervoor tot bespottelijke hoogten opdreven.⁶⁴⁷ Dit leidde tot een groot aantal rechtszaken en schadeclaims van concessiehouders tegen de commissie, die erg veel publiciteit trokken.⁶⁴⁸ Hiermee werd niet alleen de bestuursvaardigheid van de Keizerlijke Commissie, en daarmee indirect ook van de regering en zelfs de Keizer openlijk in twijfel getrokken, maar ook het financiële succes van de expositie bedreigd.⁶⁴⁹ Verlies was natuurlijk onacceptabel. Niet alleen zou daarmee de bestuurlijke onkunde van regering en Keizer bewezen zijn, maar bovendien zou daarmee de instructieve waarde van het publiek-private financieringssysteem van grote openbare werken teniet zijn gedaan (in dit zelfde jaar was omineus genoeg het Credit Mobilier van de gebroeders Péreire failliet gegaan). Geen kapitalist zou ooit nog zijn geld in openbare werken van de staat beleggen. Om de concessiehouders tevreden te stellen richtte de Keizerlijke Commissie een speciale wedstrijdcategorie voor hen in, compleet met onderscheidingen. Een aantal van hen moest men toch schadeloos stellen.⁶⁵⁰ Toch wist de commissie zo nog een bescheiden winst te creëren van 2,7 miljoen FFR.⁶⁵¹ Om nu de instructieve waarde van het financieringsproject te bewaren zagen de Franse staat en de stad Parijs vrijwillig af van hun winstdeel, zodat de kapitalisten, verenigd in de 'Association de Garantie', nog een klein rendement kon worden uitgekeerd.⁶⁵² LePlay's poging om deze gang van zaken voor te stellen als een voorbeeld van succesvol organiseren is dan ook lachwekkend; ze getuigt eerder van behendige continue bijsturing.⁶⁵³ Voor de stad Parijs en de Franse staat zat er weliswaar geen winstaandeel in, maar de extra inkomsten uit belastingheffing op publieksvoorzieningen en op uitgaansgelegenheden voortvloeiend uit de toevloed van extra bezoekers compenseerde de uitbetaalde subsidies vermoedelijk toch grotendeels.⁶⁵⁴ Voor alle eigenaren en aandeelhouders van bovengenoemde etablissementen en voorzieningen was 1867 vanzelfsprekend een goed jaar geweest. Naar verluidt zagen zelfs de Parijse hoeren in de expositie en met name in de koninklijke bezoekers een begeerlijke bron van extra inkomsten.⁶⁵⁵

Om de wanorde en vertraging waarmee de inrichting van de expositie gepaard was gegaan te vermijden, publiceerde de Commissie ruim voor de sluiting een verordening die een ordelijke, fasegewijze afbraak en terugverzending van de tentoongestelde producten moest verzekeren.⁶⁵⁶ Tot op zekere hoogte bleek dit overbodig, daar dezelfde slechte ervaring de meeste nationale commissies had doen besluiten om de terugzending van hun exponenten niet direct vanaf het Champ de Mars te organiseren, maar deze eerst per kar naar één van de Parijse eindstation te veroeren alvorens ze per spoor naar de rechtmatige eigenaars te versturen.⁶⁵⁷ Het reglement bevatte een aantal bepalingen die moesten garanderen dat de exponenten werden teruggezonden naar de rechtmatige eigenaar, in plaats van illegaal gedumpt te worden op de Franse markt.⁶⁵⁸ Een deel

van de specimina werd, zoals gebruikelijk, als lesmateriaal aangekocht door nationale commissies, studie-delegaties en museumdirecteuren. Cole's Science and Art Department ruilde zo Britse specimina voor buitenlandse die het van instructieve waarde voor de Britse industriëlen achtte en schonk bovendien een groot aantal exponaten weg aan een keur van Franse musea en onderwijsinstituten.⁶⁵⁹ Sommige van deze collecties zouden de opmaat vormen voor een nieuw nationaal museum. Zo ontstond uit de exponaten van de Duitse mijnbouw en metallurgische industrie in 1868 het Berlijnse 'Museum für Bergbau und Hüttenwesen'.⁶⁶⁰ Objecten die na een bepaalde dag nog niet waren verwijderd, werden voor rekening van de eigenaar tijdelijk opgeslagen en uiteindelijk in een openbare veiling verkocht.⁶⁶¹

Net als in 1851 brak er reeds ver voor de afsluiting in de pers een levendig publiek debat los over de vraag of het paleis niet bewaard moest worden als blijvend aandenken aan de expositie.⁶⁶² Een opvallend voorstel kwam van Michel Chevalier, die als senator het behoud van niet alleen het paleis maar ook het omringende landschapspark in de senaat bepleitte.⁶⁶³ Om het paleis als een soort wereldhandelscentrum te benutten moest de aan- en afvoer van producten verbeterd worden; daartoe zou naast de spoorlijn ook een kanaal gegraven moeten worden vanaf de Seine naar het Paleis, gevolgd door zeven grachten die de opeenvolgende zones zouden ontsluiten. De gelijkenis met de ideaalsteden uit de utopische literatuur, met name met Plato's Atlantis, werd zo nog duidelijker.⁶⁶⁴ Daarnaast stelde hij voor om de landerijen die het paleis omringden om te toveren tot een stadspark dat de nieuw aangelegde woonbuurten zo zouden kunnen gebruiken. Het is zelfs niet ondenkbaar dat LePlay c.s. en Haussmann van meet af aan het tentoonstellingspaleis op het Champ de Mars als permanent wereldmuseum en stadspark planden.⁶⁶⁵ Uiteraard verzette het Ministerie van Oorlog zich fel tegen deze dreigende annexatie van haar exercitieterreinen, en met succes. Paleis en park werden toch ontmanteld, de materialen voor zover zij eigendom waren van de Keizerlijke Commissie geveild, en er werden plannen opgesteld om er een nieuw verbeterd exercitieterrein aan te leggen. Rechtzaken tegen exposanten die hun paviljoens weigerden af te breken, de trage en chaotische sloop van het paleis (die zelfs een drietal arbeiders het leven kostte) en het slechte weer vertraagden de overdracht van het Marsveld aan het Ministerie van Oorlog tot maart 1869. Vier jaar lang had zij uiteindelijk niet kunnen beschikken over haar marsveld!⁶⁶⁶ Toch waren de aanleg van kaden langs de Seine en de verbeteringen aan het Champ de Mars en de omliggende straten niet de enige bouwkundige resultaten die de expositie achterliet. Een groot deel van het paleis kreeg een toepasselijk tweede leven als fabriekshal, kas en scheepswerf en diende zo opnieuw de industrie tot in Argentinië toe. De 'Bardo' van de bey van Tunis werd in het Parijse park Montsouris herbouwd als meteorologisch observatorium, en ook de stalen brug uit het park werd herbouwd. Andere belangrijke vernieuwingen waren zonder twijfel de innovaties in het openbaar vervoer: de samenvoeging van de Omnibusmaatschappijen en de introductie van de stoombootlijnen.⁶⁶⁷

Ook deze expositie liet een stortvloed van gedrukt papier na die de lering tot in alle uithoeken van de wereld verder verspreidde. Verslagen in de geïllustreerde pers stelden de lessen, vermakelijkheden en wonderen van de expositie voor ogen van al diegenen die er niet zelf heen konden. In samenwerking met het staats-'Council on Education' bracht de Illustrated London News zelfs een door specialisten geschreven serie verslagen van de expositie. Ook leverde de pers haar bijdrage aan de door LePlay beoogde popularisering van de etnografische studie door artikelen te publiceren over de bijdragen van Japan en China maar ook van de Eskimo's.⁶⁶⁸ Naast zulke populaire verschenen er ook talloze verhandelingen in vaktijdschriften en handboeken, waarin aan de hand van de tentoongestelde specimina de nieuwste ontwikkelingen op één of ander vakgebied werden geïnventariseerd.⁶⁶⁹ Hoewel er nog wel een enkel reisverslag gepubliceerd werd, ontbraken ditmaal de epische gedichten op de expositie; zij vormde niet langer het decor voor avonturenboeken. Dit lijkt erop te wijzen dat het event toch veel van haar magie verloren had.⁶⁷⁰ Ook

nu publiceerde de internationale jury een lijvig verslag. Hierin werd echter niet langer verslag gedaan van de bevindingen op de expositie, maar nu werden de vooruitgang en 'the state of the art' op ieder vakgebied geïnventariseerd, ook als deze niet op de expositie te zien was geweest. Bovendien werd hierin nu indachtig LePlay's sociaal-economische doeleinden ook aandacht besteed aan de sociaal-culturele omstandigheden in de diverse min of meer geïndustrialiseerde samenlevingen en voorstellen opgenomen voor mogelijke verbeteringen hiervan.⁶⁷¹ Ook de studiedelegaties die Franse ministeries en buitenlandse regeringen naar de expositie hadden gestuurd en de nationale commissies verspreidden hun bevindingen middels rapporten in de landstaal met de bedoeling zo de lessen van de expositie ook voor hun landslui te ontsluiten en de nationale industrie in de vaart der volkeren op te stoten.⁶⁷² LePlay zag ditmaal zijn geestelijk vaderschap en titanenarbeid beloond met de permissie zelf het officiële rapport van de Keizerlijke Commissie te mogen schrijven. In navolging van prins Napoleon gebruikte hij de gelegenheid om niet alleen het obligate verslag van de werkzaamheden te geven dat dergelijke rapporten altijd bevatten, maar tevens om zijn oorspronkelijke ideaalplannen vast te leggen en te verspreiden. In een zeer lijvig exposé schildert hij de bezwaren van de gangbare tijdelijke wereldtentoonstellingen en stelt in reactie daarop een tweetal permanente musea voor die gevestigd zouden moeten worden in de hoofdsteden van de meest industrieel ontwikkelde naties en de didactische functies van de periodieke wereldexposities zouden moeten overnemen.⁶⁷³ Een soort wereldhandelscentrum of museum waaraan de eerste hogere handelsschool gelieerd zou zijn om de 'scholings'- en publiciteitsbehoeften van fabrikanten en handelslui te dekken.⁶⁷⁴ En een algemeen of wereldmuseum waar het grote publiek als in een microkosmos de verschillende beschavingen in hun actuele ontwikkelingsstand zou kunnen beleven en onderzoeken: een sociaal-etnografisch museum annex onderzoekscentrum. Bovendien zouden deze wereldmusea permanente fora voor kennisuitwisseling en diplomatiek overleg moeten vormen voor de er gestationeerde buitenlandse staven en de bezoevende wetenschappers, vaklui en 'patrons' en bijgevolg als een soort internationaal forum een volkerenbond *avant la lettre* vormen.⁶⁷⁵ LePlay gebruikte de locatie en uitleg van het mondiaal museum om opnieuw zijn voorkeur voor een soort van tuinstadachtige ruimtelijke ontwikkeling, mogelijk geworden dankzij de spoorwegen, te propageren.⁶⁷⁶ Naast deze wereldmusea in de hoofdsteden voorzag LePlay ook als erfgenaam van de 'Histoire du Travail' nog een stelsel van lokale sociaal-etnografische musea in de regionale centra, die de lokale geschiedenis, cultuur en samenleving zouden moeten documenteren.⁶⁷⁷

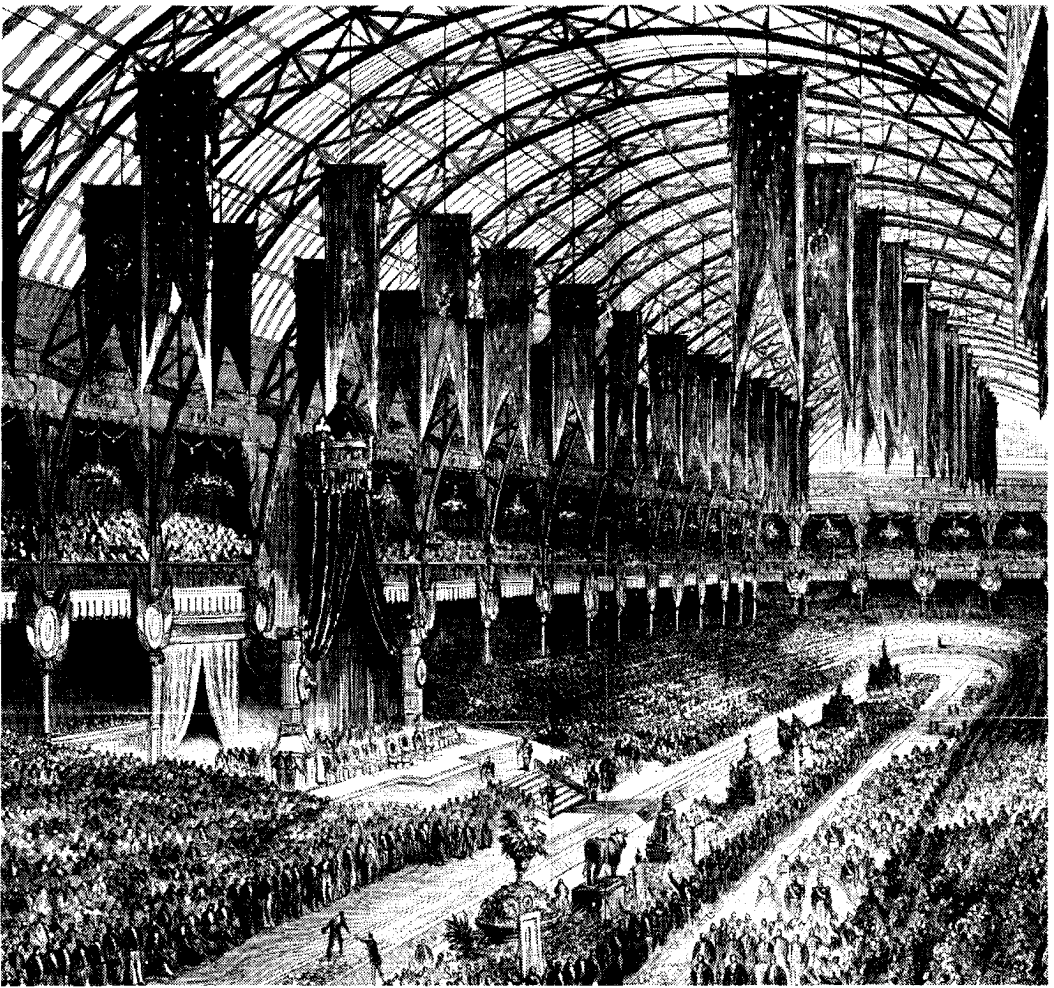
LePlay verenigde tenslotte een 250-tal leden van de in Parijs verzamelde nationale commissies in een wereldompannende 'Association internationale pour le développement des expositions', die zich het houden van wereldtentoonstellingen, het uitwisselen van technische en wetenschappelijke kennis en het bevorderen van de internationale vrijhandel ten doel stelde.⁶⁷⁸ Bovendien gaf hij opdracht de stukken, tekeningen, maquettes en zelfs een verzameling stereoscopische foto's die tezamen het ontstaansproces en het resultaat documenteerden, te bundelen en te bewaren.⁶⁷⁹ Zij zouden de basis vormen voor een nieuw museum: het wereldtentoonstellingsmuseum. Met beide initiatieven beoogde LePlay officieel alleen de ervaring, kennis en ideeën die waren opgedaan bij de organisatie van deze en eerdere exposities te documenteren, zodat zij bij de voorbereiding van volgende tentoonstellingen als wijze lessen zouden kunnen dienen. Maar heimelijk hoopte hij hiermee natuurlijk kanalen te scheppen waarlangs hij de verwezenlijking van zijn ideaalplannen uit het rapport dichterbij kon brengen.

De expositie liet echter niet alleen winsten, bouwwerken en leerzame publicaties na, ze had ook aanzienlijke politieke en diplomatieke gevolgen. Zoals de keizer met zijn 'geheime arbeiderspolitiek' beoogd had, fungeerden de Parijse arbeidersdelegaties niet alleen als studieclub van hoog gespecialiseerde handwerkslieden maar ook als een soort arbeidersparlement. Zij gebruikten hun zondagse bijeenkomsten in het gemeentehuis van het elfde arrondissement - 'au cœur du Paris tra-

vailleu' - vooral om de sociale misstanden in de verschillende takken van nijverheid te inventariseren, en hervormingsvoorstellen te formuleren ter beëindiging hiervan.⁶⁸⁰ Zelfs stelde de commissie ter bevordering van de studie van de arbeiders hen in staat deze bevindingen vast te leggen in hun eigen rapporten, ze in grote oplagen te drukken en tegen een geringe prijs te verspreiden onder de arbeiders.⁶⁸¹ In hoeverre de paternalistische arbeiderspolitiek van het keizerlijk regime deze rapporten censureerde is onduidelijk. Zeker is dat niet de arbeiders maar de filantropische commissie ter bevordering van de studie van de arbeiders slechts een deel van de hervormingen samenvatte in een eigen petitie aan de Keizer.⁶⁸² Misschien dat de leden van de arbeidersdelegatie met het bescheiden succes van de hervormingspetities naar aanleiding van de vorige wereldtentoonstelling van 1862 in het achterhoofd, nog even in de waan hebben verkeerd dat de keizer hun hervormingsvoorstellen ook werkelijk door zou voeren.⁶⁸³ Toen deze hervormingen ditmaal echter hoegenaamd achterwege bleven keerden zij zich definitief af van de paternalistische arbeiderspolitiek van de Keizer, en besloten zij zichzelf te gaan organiseren zonder bemoeienis van de burgerij, om concrete verbeteringen doorgevoerd te krijgen. Zo faalde de 'geheime' keizerlijke politiek die immers de arbeidersbeweging uit handen van de socialisten had willen houden door haar in plaats daarvan te binden aan het keizerlijk regime.⁶⁸⁴

Ook LePlay hoopte de expositie politiek en diplomatiek uit te kunnen buiten. Via de jury's voor de 'Orde van Verdienste' en Groep 10 maar ook in zijn eigen salon trachtte hij nationale en internationale erkenning te verwerven voor zijn methoden en hervormingsvoorstellen. Met succes wist hij een aantal vooraanstaande medestanders uit binnen- en buitenland te recrutereren, als opmaat voor een bescheiden aantal concrete initiatieven.⁶⁸⁵ Het verschaft LePlay's ideeën ook meer autoriteit in de ogen van de Keizer. Een tijdlang leek deze te overwegen in plaats van de hervormingsvoorstellen van de arbeidersdelegaties die van LePlay door te voeren. Zelfs vroeg Napoleon III hem zijn ideeën bondig samen te vatten in een politiek manifest. Het resultaat was 'La Réforme Social'. Heftig verzet van zijn ministers, met name van Rouher, verhinderde echter dat LePlay's voorstellen ook metterdaad werden verwezelijkt. Een diep teleurgestelde LePlay brak daarna met de Keizer.⁶⁸⁶ Zo vervreemde de Keizer van lieverlee niet alleen de arbeidersbeweging van zich maar ook steeds meer geestverwanten, en raakte hij politiek en maatschappelijk meer en meer geïsoleerd. Zo bezien had de expositie uiteindelijk niet de 'harmonie sociale' vergroot of geconsolideerd, maar had zij juist de tegenstellingen tussen klassen, en zelfs binnen de ideologische basis van het regime zelf, gepolariseerd. Rond 1870 was de paternalistische politiek van de Keizer een anachronisme geworden. Emile Zola illustreerde dit treffend in zijn roman 'Nana' door de vaderlijke maatschappelijke rol van de keizer door een dame van lichte zeden te laten verdedigen tegenover de 'haute bourgeoisie', diens traditionele machtsbasis.⁶⁸⁷

Ook internationaal geraakte de Keizer steeds meer in een isolement. Het staatsbezoek van koning Wilhelm I en kanselier Bismarck had niet tot een verbetering van de betrekkingen tussen Frankrijk en Pruisen geleid. Sterker nog, de suprematie van de Pruisische oorlogsindustrie op de expositie, belichaamd door het superkanon van de firma Krupp, zou de Pruisen weleens gesterkt kunnen hebben in de overtuiging dat een oorlog tegen Frankrijk te winnen was.⁶⁸⁸ Toen in 1870 deze oorlog dan ook werkelijk losbarstte, bleek zelfs het bondgenootschap met de Russische tsaar, nog met zoveel luister bezegeld op de expositie, van nul en generlei waarde.⁶⁸⁹ Roemloos ging Napoleons keizerrijk ten onder, en terwijl Bismarck op de puinhopen in de spiegelzaal van Versailles een nieuw Duits keizerrijk stichtte, grepen voormannen van de arbeidersdelegaties uit 1867 de gelegenheid aan om in het machtsvacuüm in Parijs de Commune te stichten.⁶⁹⁰ Deze kortdurende bevrijding van de Parijse arbeidersklasse van het paternalistische juk der burgerij - van maart tot mei 1871 - werd echter door de nieuwe Republikeinse regering in een zee van bloed neergeslagen.⁶⁹¹ Als instrument van de keizerlijke congres-politiek was de expositie van 1867 dus een mislukking; zij had de staatshoofden niet nader tot elkaar gebracht. Een vreedzame



106. Zicht op de prijsuitkingsceremonie in het Palais de l'industrie op de Champs Élysées die voor de gelegenheid was omgetoverd in een Romeinse arena, compleet met overwinningstrofeën voor de zegevierende 'armée industrielle' die conform de classificatie in 10 (beroeps-)groepen was ingedeeld en gestationeerd naast de respectievelijke trofee (opgebouwd uit de beste prijswinnende exponenten uit de desbetreffende klasse).

107. De ontoereikendheid van de vervoersvoorzieningen leidde avond aan avond tot een ware bestorming van de schaarse koetsen.



Spotprenten van de beroemde Franse caricaturist Daumier. Tamelijk expliciet trekt Daumier hier de instructieve waarde van demonstraties in twijfel. In zijn ogen hadden de meeste slechts de waarde van de aloude goochelact, waar de goochelaar op onnavolgbare wijze een konijn uit zijn hoed tovert (109). De paardestaart symboliseert hier voor Daumier de uitwisseling en adaptatie van zeden, gewoonten en vormentalen uit vreemde culturen - met voorop de exotische - door de Franse (110). De afbraak en verkoop van de expositie onthulde in de ogen van de jonge caricaturist Robida de ware aard van de expositie: een internationale bazaar (108).

Europese associatie van staten was verder weg dan ooit. Van de internationale standaardisatie op basis van Franse eenheden die Chevalier had nagestreefd, kwam dan ook pas op langere termijn iets terecht.⁶⁹² Vooralsnog werd er slechts één conventie over het gratis reproductierecht van kunstwerken voor museaal gebruik getekend.⁶⁹³

Dit politieke en sociale echec van de expositie werd bijzonder fraai verwoord door de science-fiction schrijver Jules Verne. In zijn roman 'De 500 Miljoen van de Begum' plaatste hij het 'Colisée de fer', vermomd als 'Stahlstad', en 'France-ville' als twee antagonistische symbolen tegenover elkaar.⁶⁹⁴ Vormde de laatste een ideaalstad voor een utopische samenleving, de eerste was meer een anti-ideale stadsfabriek, waarin een boze Duitser een superkanon bouwde om de utopie aan flarden te schieten. Voor Verne symboliseerde het Colisée niet de dageraad van een nieuwe era van vooruitgang en sociale harmonie, zoals de Keizer in zijn toespraak voorspeld had, maar juist het einde ervan, het begin van een periode van verval en gewelddadige chaos.

4.5 Waardering voor en invloed van de 'Exposition Universelle et Internationale'

4.5.1 Waardering van tijdgenoten

In zijn rapport legitimeerde LePlay zijn 'universaliteits-streven' door te wijzen op de populariteit van zijn programmatische uitbreidingen en didactische vernieuwingen. De tuinbouw-expositie en Groep 10 mochten zich verheugen in een warme belangstelling; de mensen verdrongen zich bij de demonstraties van de 'petits métiers' in de ateliers, vergaapten zich aan de reconstructies van de oriëntaalse werelden en flaneerden 's avonds massaal langs de restaurants of bezochten een van de vele shows.⁶⁹⁵ De verdubbeling van de bezoekersaantallen lijkt hem gelijk te geven.

Uit de reacties van enkele intelligente commentatoren komt evenwel een ander beeld naar voren; naast lof klinkt hierin ook fundamentele kritiek door. Zonder uitzondering waren zij lovend over LePlay's poging om aan de industrie-exposities een sociale en culturele dimensie toe te voegen. Mét LePlay meenden zij dat de expositie dankzij deze uitbreidingen beter in staat was om bezoekers naast professionele scholing ook een nieuwe mentaliteit bij te brengen: sociale verantwoordelijkheid bij iedere klasse, oog voor het gemeenschappelijke in de nationale culturele identiteit en voor wat iedere cultuur aan de vooruitgang van de mensheid kon bijdragen. De 'Geschiedenis van de Arbeid' en 'Groep 10' begroette men dan ook heel enthousiast.⁶⁹⁶ Zelfs LePlay's niet onproblematische ideeën over de restauratie of herwaardering van handenarbeid, tradities en traditionele instituten als de familie en het atelier, de kerk en de lokale gemeenschap ontmoetten bijval.⁶⁹⁷ Mét hem zagen zij dit als tegengif tegen vervreemdende en vervlakkende effecten van industrialisatie en internationalisering. Enkelen zagen er zelfs een pleidooi in voor een soberder vorm van consumptie, bereikbaar voor alle klassen. Een 'stoïcisme démocratique', dat de materiële verschillen tussen burgerij en arbeiders zou verkleinen en de 'hebzucht' of het 'materialisme' als brandstof voor klassentegenstellingen zou wegnemen.⁶⁹⁸ Deze zelfde commentatoren bekritiseerden het burgerlijke deel van de expositie als getuigend, met name in de kunstnijverheidsafdelingen, van een hang naar het materiële, luxe en pronkzucht, die slechts de hebzucht van de rijkere en de afgunst van de armen konden wekken.⁶⁹⁹ Hier en daar klonk ook kritiek door op het paternalistische karakter van de expositie, met name op de 'Orde van Verdienste', die arbeidersinitiatieven uitsloot van mededinging.⁷⁰⁰ Een enkeling klaagde tenslotte dat er nergens op de expositie aandacht voor maatschappelijke misstanden te beluisteren viel. Niet voor de uitbuiting en slavenarbeid, die de weelderige en minitueus afgewerkte oriëntaalse handwerksproducten vergden en niet voor de vernietiging van de inheemse cultuur die gepaard ging met koloniaal imperialisme.⁷⁰¹ De aanwezigheid van de oorlogsindustrie werd niet alleen betreurd als strij-

dig met de verbroederende en vrede stichtende doeleinden van de expositie maar ook omdat uitgerkend hier de meest innovatieve technische vernieuwingen te zien waren.⁷⁰²

Over de didactische organisatie van de expositie in het paleis - het 'table à double entrée' - was men over het algemeen enthousiast. Vrijwel iedereen vond het een systematische vergelijkende studie van het tentoongestelde aanmerkelijk vergemakkelijken.⁷⁰³ Ook de plaatsing van het tempeltje en van de 'Geschiedenis van de Arbeid' als inleidingen op de contemporaine exposities werd als zeer instructief beschouwd. De eerste leerde de bezoekers de wetmatigheden die ten grondslag lagen aan de omringende warenzee, de laatste de ontstaansgeschiedenis en de aard van de culturele verschillen die tevens de producten in de opvolgende expositieringen karakteriseerden.⁷⁰⁴ Ook de volgorde van de groepen in deze ringen als hiërarchie van geestelijke arbeid naar handenarbeid, waarbij de genius vanuit het centrum doorwerkte tot in de handenarbeid aan de periferie van het paleis, werd leerzaam geacht.⁷⁰⁵

Het oordeel over de vormgeving van de presentaties, de kamers, en het paleis was vaak ambivalent. Sceptisch was men over de didactische effectiviteit van een onderwijsexpositie met behulp van objecten en surveys in boekvorm.⁷⁰⁶ Zeer enthousiast toonde men zich daarentegen over de demonstraties van machinale productieprocessen en ambachtelijke vaardigheden in de 'Galerie des Arts Usuels'.⁷⁰⁷ Een enkeling vergeleek deze ruimte, de demonstraties en het 'platform central' dat een panoramisch overzicht hiervan mogelijk maakte, zelfs met de religieuze openbaring van Gods wetten aan Mozes op de berg Sinai: zijnde de meest dramatische manifestatie van de suprematie van de menselijke geest of rede over de natuur of materie.⁷⁰⁸ Aanmerkelijk kritischer was men over de vormgeving van de kamers naar 'habitat'. Veel kamers leken met hun etalages toch te veel op bazaars en met name in de oriëntaalse sectie leidde de uitbundige decoratie de aandacht af van de erin tentoongestelde zaken.⁷⁰⁹ Eensgezind was de kritiek in haar weerzin tegen de vormgeving van het paleis. De ronde opzet bemoeilijkte de oriëntatie doordat de rondwegen zich tot in het oneindige leken uit te strekken, zonder enige ruimtelijke geleiding, duidelijke symetrie-assen en overzichtspunten.⁷¹⁰ Bezwaarlijker was dat zij hierdoor ook elke monumentaliteit ontbeerde: zowel binnen als buiten was nergens de imponerende omvang van de expositie en het paleis te ervaren.⁷¹¹ Hierdoor, en door de utilitaire ingenieurs esthetiek, oordeelde men unaniem dat het gebouw de hoge doeleinden van de expositie niet waardig was. Dit was geen tempel voor een expositie, die het volk diende te instrueren en te stichten, laat staan dat zij zelf - net als het Crystal Palace - een specimen kon zijn van Franse smaakzin of architectonisch kunnen.⁷¹² Men concludeerde dan ook dat de organisatoren blijkbaar gemeend hadden op het paleis te kunnen bezuinigen omdat het nieuwe Parijs van Haussmann wel voor een representatief decor en voor specimina van de superieure Franse schoonheidszin zou zorgen.⁷¹³ De critici poogden dan ook om het hardst een zo vernietigend mogelijke typering van het paleis te verzinnen: van kookketel (vanwege haar metallic-kleur), fabriek, dok of omnibusgarage (vanwege de utilitaire esthetiek) tot speldenkussen of 'stad in de steigers' (vanwege de vlaggemasten en pylonen).⁷¹⁴ Zelfs Napoleon III zou zijn eigen monument als een gashouder hebben betiteld.⁷¹⁵

Verrassend positief was het oordeel van de oude Viollet-le-Duc over het expositiepaleis en de tentoonstelling in haar algemeen. Ronduit mild was zijn oordeel over het eerste. Weliswaar onderschreef hij de kritiek op de te utilitaire esthetiek van het paleis en zijn gebrek aan representativiteit, maar hij achtte dit van ondergeschikt belang ten opzichte van de superieure 'doel-ratio-nale' wijze waarop het gebouw zijn functie vervulde: een magistraal helder didactisch tableau, dat eerst werkelijk de vergelijkende studie van de bezoekers mogelijk maakte. Echt enthousiast was hij nu à la Cole in 1851 over de expositie als les in smaakzin van een nieuwe 'industriële esthetiek'. Dezelfde Viollet-le-Duc die, in zijn polemie met Michel Chevalier, de tentoonstelling van 1855 nog vooral als een pleidooi tegen de mogelijkheid van een 'stoom-bouw-kunst' had uitgelegd, toonde zich nu door deze expositie tot haar bekeerd en propageerde haar nu juist als de

juiste weg naar de 'l'art de l'avenir' voor de nieuwe generaties ontwerpers. De expositie had hem ervan overtuigd dat in de toekomst het onderscheid tussen ingenieurs en architecten zou vervagen omdat beiden vanuit dezelfde door economie en industrie gedicteerde opvattingen en condities zouden werken - 'la forme n'est pas que l'expression exacte et calculée d'une nécessité' - met industriële materialen en productiewijzen:

'Wees er nog eens van verzekerd dat wij het onvermijdelijke moment naderen waarop we de oude keuze tussen tradities die de massa's niets meer zeggen en de waarachtige, zorgvuldige en beredeneerde toepassing van mid-delen die de industrie ons ter beschikking stelt niet langer meer zullen kunnen maken. Het is voor onze jonge architecten een kwestie van zijn of van niet zijn.'

Zo belangrijk achtte hij deze tentoonstelling voor de verspreiding van deze nieuwe inzichten onder zijn vakbroeders dat hij er een hele jaargang van het architectuurtijdschrift *Gazette des Architectes et du Bâtiment* dat hij samen met zijn zoon uitgaf aan wijdde.⁷¹⁶

Ook de waardering van de 'habitat'-reconstructies en -demonstraties in het park was ambigu. Naast fascinatie en opwinding was er ook kritiek te horen op het dichtslibben van het park tot een ware tentoonstellingsstad, waar als in een labyrint niets meer terug te vinden viel.⁷¹⁷ Bovendien had men zware kritiek op de concessies die de expositie in het park hadden omgetoverd in een sprookjesachtig landschap van hele en halve leugens, waarin niet instructie maar exotica en populistisch vermaak voorop stonden. Een 'Jardin de plaisir', in plaats van een belerende tentoonstellingstuin. Deze indruk werd nog eens versterkt door de voorzieningenring van het paleis, de smartlappen in het theater, en de goochelshows- en poppenvoorstellingen in de lezingenzaal.⁷¹⁸ Exotica en vermaak zouden de bezoekers bedwelmen en als hasj-rokers zouden zij zo in een roes door het park dolen zonder ooit door te dringen in het paleis.⁷¹⁹ Hierdoor vormde het park in hun ogen een regelrechte bedreiging van de didactische en ethische doeleinden van de expositie

De meeste critici beoordeelden dan ook LePlay's universele expositie met de pretentie van een 'synthèse de l'univers entier' als te ambitieus.⁷²⁰ Niet alleen ging ze als een moderne variant van de toren van Babel het menselijk bevattingsvermogen te boven, zou ze het einde betekenen van de exposities omdat ze nooit meer te overtreffen zou zijn, maar bovendien noodzaakte ze zulke grote investeringen dat een vercommercialisering van de exposities onvermijdelijk leek. Dit concessiesysteem plaatste zakelijke belangen boven instructieve en stichtende motieven, en leidde tot de transformatie van de didactische expositie in een vermakelijk evenement, dat slechts de waan van de dag volgde en het uitgaansleven tot grote hoogten zou opstuwen.⁷²¹ Een seizoen lang was alles 'internationaal' en kwam er geen einde aan de feesten.⁷²² Sommigen waarschuwden zelfs voor de kater en zedenverwildering, die het onvermijdelijke gevolg van de expositie zouden zijn; zo niet direct dan wel na de expositie. Immers, na de glitter van de tentoonstelling kon het gewone Parijse leven nog slechts grijs en saai zijn.⁷²³

Ook klonk er ditmaal van alle kanten kritiek op de wedstrijd, en werd de didactische waarde van de jurering en de prijzen in twijfel getrokken. Slechte planning en politieke motieven bemoeilijkten een professionele toetsing en waardering van het tentoongestelde. Een enkeling oordeelde dan ook, dat men in het vervolg deze 'Prüfungs und Belohnungskomödie' maar beter achterwege kon laten.⁷²⁴

4.5.2 De universele expositie als innovatie van het tentoonstellingsconcept

Alle kritiek ten spijt betekenden LePlay's plannen een fundamentele vernieuwing van het fenomeen wereldtentoonstelling. Door haar uit te breiden met land- en tuinbouw, schone kunsten, etnografie en sociologie transformeerde hij haar blijvend van een industrie- en handelstentoonstelling in een mondiaal survey van menselijke culturen en samenlevingen. Bovendien democratiseerde hij de exposities door hen net zoals de musea uit de sfeer van burgerlijke beroepsscholing en dilettantisme te halen en interessant te maken voor alle klassen, voor leken en deskundigen. Hiertoe veranderde hij de schoolse presentatiewijzen in attractieve en gemakkelijk te begrijpen voorstellingen. Critici spraken dan ook terecht niet meer van 'scholing' maar van 'rational recre-

ation'.⁷²⁵ De 'table à double entrée', de thema-exposities, de habitat-presentatiewijze, de lezingen en demonstraties populariseerden de exposities. Helaas slaagde LePlay er niet in zijn ideale wereldmuseum te realiseren, en leidde zijn 'universaliteits-streven' ertoe dat zijn didactische intenties in het park devalueerden ten gunste van de commerciële belangen van de concessiehouders. Dat nam niet weg dat het paleis en de erin gehuisveste exposities, ondanks een gebrek aan representativiteit en schoonheid, didactisch gezien aanmerkelijk beter functioneerden dan hun voorgangers. Jammer genoeg was de symboliek van het paleis als stad, het park als landschap en de modelgebouwen als dorpen, verloren gegaan, waardoor het geheel geen leerzaam model meer was van een toekomstige samenleving. Toch was dit de eerste expositie waarin getracht werd zowel door beroepsvoorlichting de arbeidspraktijk te vernieuwen, alsook door bewustzijns- en mentaliteitsverandering de samenleving te hervormen. Een groter sociaal bewustzijn, een sterkere culturele identiteit en een kosmopolitische instelling zouden een nieuwe wereld voortbrengen die men al enigszins op de expositie kon bespeuren:

'Men waant zich er ver weg van Parijs, in een nieuwe lelijke wereld, een ontzaglijke wereld die misschien die van de toekomst is. De eerste keer dat ik er lunchte, moest ik de hele tijd aan Amerika denken en kreeg ik zin om krom frans te spreken (de parler nègre).'⁷²⁶

4.5.3 Invloed van de universele expositie op haar opvolgers

Met de ondergang van het Keizerrijk kwam er een einde aan de invloed van van de (ex-)Saint-Simonisten op het staatsbeleid. Dankzij de uitgave van het complete oeuvre van Saint-Simon en Enfantin in de periode 1865-74 behield de stroming echter wel een belangrijke ideeën-historische invloed binnen de maatschappijwetenschappen.⁷²⁷

LePlay verdween uit het centrum van de macht en concentreerde zich nu op de uitbouw van zijn sociale-economie waarvan hij geloofde dat zij spoedig de klassieke politieke economie zou vervangen.⁷²⁸ Hij stichtte als spreekbuis van zijn 'Société' een tijdschrift waarin de resultaten van onderzoek conform zijn wetenschappelijke ideeën en methoden kon worden verspreid en bediscussieerd.⁷²⁹ Ook organiseerde hij in heel Frankrijk lokale comités, die met zijn monografische methoden de plaatselijke samenleving onderzochten, de gegevens interpreteerden in de geest van zijn 'wetenschappelijke' maatschappij-opvattingen, een receptuur van concrete hervormingen ontwikkelden en ijverden voor de invoering ervan.⁷³⁰ Deze strategie bleef niet zonder resultaat, LePlay's gedachtengoed groeide uit tot een van de belangrijkste wortels van het Europese regionalisme en de tuinstadbeweging, en binnen de sociologie ontwikkelde zich een LePlayiaanse school.⁷³¹ Zijn invloed beperkte zich niet alleen tot Frankrijk maar strekte zich ook uit over Duitsland, Engeland en Amerika. De actiefste propagandist van LePlay's ideeën in de Angelsaksische wereld van rond de eeuwwisseling was de Brit Patric Geddes (1854-1932).⁷³² Het is niet uitgesloten dat LePlay's wereldmuseum als model voor een betere samenleving via Geddes ten grondslag gelegen heeft aan Howards model voor de ideale tuinstad.⁷³³

Zeker is dat LePlay's ideaalexpositie als een allesomvattend wereldmuseum of microkosmos het uitgangspunt vormde voor alle volgende exposities. Met name de organisaties van de volgende Franse exposities in 1878, 1889 en 1900 - de eersten georganiseerd onder leiding van LePlay's voormalige mederwerkers - streefden ernaar om zijn plannen tenminste programmatisch en didactisch alsnog te realiseren.⁷³⁴ Het 'table à double entrée' lag ten grondslag aan de ontwerpen voor de Oostenrijkse expositie van 1873 en de Amerikaanse van 1876. In Philadelphia werd het niet gerealiseerd, in Wenen slechts gedeeltelijk, maar Krantz en Hardy zouden in de daaropvolgende Expositie van 1878 in Parijs de al in 1865 ontwikkelde rechthoekige variant op het 'Colossée' realiseren.⁷³⁵ Letterlijk herhaald zou LePlay's dubbele classificatie op een ronde grondvorm slechts in een aantal kleinere exposities - zoals de 'exposición internacional de 1888' in Barcelona en de regionale industrietoonstelling in Lyon van 1893 - worden.⁷³⁶ Ook de inlei-

dende historische thema-exposities hadden zich nu een vaste plaats verworven. De Oostenrijkers breidden de 'Geschiedenis van de Arbeid' uit tot een 'Geschiedenis van uitvindingen en ambachtelijke nijverheid', en voegden er geschiedenissen van de wereldhandel, de prijsontwikkeling, en zelfs een van de vuilnisverwerking aan toe.⁷³⁷ Ook in 1889 was er weer een 'Geschiedenis van de Arbeid', ditmaal aangevuld met een 'Geschiedenis van de menselijke woning' van de architect Garnier.⁷³⁸ Ook de etnografische habitat-presentatiewijze, van bouwwerken in nationale stijl en getrouwe historische reconstructies tot echte tableaux vivants, waren niet meer weg te denken van de expositie. In 1873 werden er tal van specimina - van een Russische boerderij, een Chinees vissershuis tot een Indiaanse tipi - tentoongesteld.⁷³⁹ Verder stonden er, ditmaal bewoonde, boerderijen ten toon uit de verschillende landsstreken van het Oostenrijkse Keizerrijk die de lokale zeden en gewoonten dienden te illustreren.⁷⁴⁰ In 1878 groeiden de in nationale stijl uitgevoerde gangen uit tot de eerste 'Rue des Nations', bestaande uit reconstructies van beroemde historische monumenten, waarachter de respectievelijke nationale afdelingen verscholen gingen. De meer exotische bouwsels verzamelde Alphand ditmaal op het Trocadéro. Deze demonstratie van uitheemse culturen omvatte nu echter voor het eerst geen Europese voorbeelden meer maar beperkte zich tot die van de koloniën.⁷⁴¹ Terwijl Alphand in 1889, rond de Eiffeltoren, behalve de verkleinde reconstructies van de 'Geschiedenis van het wonen' naar het ontwerp van de architect Garnier liet optrekken, en op de Esplanade des Invalides de gebruikelijke etnografische reconstructies en tableaux vivants, creëerde hij op een eiland in de Seine de eerste 'Rue de Caïre' - een reconstructie van de kasba van Caïro.⁷⁴² Ook buiten de wereldtentoonstellingen hadden de op LePlay's sociale-economie gebaseerde habitat-presentatiewijzen veel invloed; ze vormden de belangrijkste inspiratiebron tot de eerste volkerenkundige openluchtmusea. In 1873 vestigde de Noor Arthur Hazelius, die in 1867 verantwoordelijk was geweest voor de zo succesvolle expositie van klederdrachten uit de Scandinavische landen, geïnspireerd door LePlay's ideeën het 'Nordiska Museet' in Stockholm. Daarna volgde in 1891 'Skansen', dat het eerste echte openluchtmuseum was waar het lekenpubliek en familie op gemakkelijke wijze 'live' kennis kon nemen van de eigen plaatselijke cultuur middels demonstraties van ambachten door in klederdracht gestoken ambachtsslui, musici en dansers in de authentieke stettings van lokale architectuur en interieurs. Hiermee realiseerde Hazelius in feite voor het eerst een regionaal museum, gewijd aan de lokale volkscultuur à la LePlay; een idee dat vervolgens geïnspireerd door dit concrete voorbeeld in hoog tempo wereldwijde navolging kreeg.⁷⁴³ Zelfs panorama's, diorama's en foto's hadden zich een vaste, zij het bescheiden plaats verworven op de expositie. In 1873 richtten de Italianen (naar het voorbeeld van de 'Compagnie de Suez') een schaalmodel en diorama in van de tunnel door de 'Mont Cenis'.⁷⁴⁴ Nog in 1889 stonden er slechts een drietal panorama's op het expositieterrein zelf - van 'Tout Paris', van de 'Compagnie Transatlantique' en van de 'Pétrole International' - aangevuld met tenminste nog een tweetal panorama's buiten het Champ de Mars - het 'Panorama de la Bois' en het 'Panorama du Centenaire' - die officieel niet tot de expositie behoorden.⁷⁴⁵

LePlay's sociaal-economische exposities kregen buiten Frankrijk slechts als specialistische thema-expositie een vervolg. Een fraai voorbeeld was de 'Exposition Internationale d'économie domestique de l'ouvrier', die in 1869 in Amsterdam werd gehouden.⁷⁴⁶ Op de wereldexpositie van 1873 in Wenen stonden naar het schijnt wel enkele model-arbeiderswoningen, maar verder ontbrak er net als in 1876 in Philadelphia iedere aandacht voor arbeiderskwesties.⁷⁴⁷ Zelfs op de eerstvolgende Franse expositie van 1878 ontbrak dit onderdeel, naar verluidt bij gebrek aan kandidaat-exposanten. Vermoedelijk associeerde men de sociale-economie in het republikeinse Frankrijk nog te sterk met de verfoeide paternalistische sociale bemoeienissen van het Keizerrijk. Niet voor niets slaagden in 1889 oud-medewerkers en leerlingen van LePlay er weliswaar in om weer een grote sociaal-economische expositie te organiseren, maar dan wel zonder een exclusief paternalistische inslag. In plaats daarvan lag het accent nu op coöperatieve initiatieven van de

arbeiders zelf.⁷⁴⁸ Uit de inzendingen creëerden dezelfde mannen vervolgens het eerste 'Musée social' in Parijs zoals LePlay dat voor ogen had gestaan.⁷⁴⁹ De land- en tuinbouwexposities hadden zich intussen een vaste plaats verworven. Met name in de landen waar de nationale economie nog grotendeels dreef op deze traditionele takken van nijverheid vormden zij een aanzienlijk onderdeel van de expositie.⁷⁵⁰ LePlay's idee om parallel aan de expositie lezingen te organiseren ter toelichting van het tentoongestelde resulteerde in 1878 in een lezingenprogramma, dat alle klassen van de expositie omvatte. Dit werd wegens succes in 1889 herhaald maar toen bleef het publiek weg.⁷⁵¹ Chevaliers wens om de expositie te gebruiken om internationale uitwisseling en samenwerking te vergroten door diplomatieke conferenties en wetenschappelijke congressen te organiseren vond wel meer en meer navolging zodat uit de internationale conferentie over internationale standaardisatie van 1855 parallel aan de eigenlijke tentoonstellingen langzamerhand een indrukwekkend schaduwprogramma voor wetenschappers en diplomaten groeide.⁷⁵² Behalve in de traditionele Schone Kunstexposities trachtten de organisatoren ook keer op keer om in concerten, opera's en toneelstukken de andere culturele dimensies van de deelnemende landen te tonen.

Hoewel zo in de loop van de tijd allerlei wezenlijke onderdelen uit LePlay's ideaalplan alsnog gerealiseerd werden, betekende dit niet dat zulke exposities zijn opvattingen weerspiegelden. Zoals hij voorzien had trachtte men bij iedere expositie de voorganger in volledigheid en omvang te overtreffen. En inderdaad, om deze schaalessprongen te kunnen financieren zagen de organisatoren zich telkens weer gedwongen om meer concessies te verkopen, officieel ten behoeve van een steeds 'hoger' niveau van 'publieksvoorzieningen'. Speciaal in de koloniale secties leidde dit, dankzij de populariteit van de exotica, ertoe dat de 'habitat-presentatiewijze' geleidelijk vervangen werd door attractieve bazaars, 'schandalige' buikdansen en theatershows. Instructie werd hier meer en meer verruild voor commercie en vermaak. Toch slaagden de organisatoren er tot 1900 in het echte vermaak buiten de expositie te houden door net buiten de poorten van het eigenlijke tentoonstellingsterrein oogluikend steeds grotere pretparken te dulden met welluidende titels als 'Pays des fées' of 'La Cité du Merveille'.⁷⁵³ Een in de ogen van het publiek natuurlijk onbetekend onderscheid, maar in hun beleving droeg het eraan bij dat de opvolgende exposities toch steeds meer een sfeer van vermaak uitademden in plaats van instructie. Daarnaast werd de greep van de Staat, en bijgevolg van de politiek, op de expositie almaar groter, met als voorlopig hoogtepunt de viering van het eeuwfeest van de Franse Revolutie in 1889. Tenslotte veranderde de waardering voor tradities en voor de invloed van techniek, wetenschap, industrialisatie en internationalisatie op de samenleving. De kritische dimensie van de exposities taande en zij werden inderdaad louter lofzangen op de vooruitgang. Ook nam een tandem van steeds agressiever nationalisme en koloniaal imperialisme de plaats in van de oorspronkelijke kosmopolitische motieven. Hiermee was ook LePlay's wens om met de expositie kennis, begrip en respect te kweken voor de sociaal-etnografische of culturele identiteit van alle gemeenschappen achterhaald.



'... c'était une ville nouvelle et éphémère, cachée à l'intérieur de l'autre; c'était tout un quartier de Paris qui se déguisait; c'était un bal où les édifices se costumaient. Nos yeux d'enfants feuilletèrent, émerveillés, cet album en couleurs, cette caverne que l'étranger avait remplie de ses trésors. Les marchandises étaient dissimulées sous des spectacles exotiques, féeriques, lumineux; la danse du ventre faisait oublier la statistique. (...) C'est alors que retentit un rire étrange, crépitant, condensé: celui de la Fée Électricité; autant que la Morphine dans les boudoirs de 1900, elle triomphe à l'Exposition; elle naît du ciel, comme les vrais rois. Le public rit des mots: *Danger de mort*, écrits sur les pylônes. Il sait qu'elle guérit tout, 'Électricité, même les "nervoses" à la mode. Elle est le progrès, la poésie des humbles et des riches; elle prodigue l'illumination; elle est le grand Signal; elle écrase, aussitôt née, l'acétylène. A l'Exposition, on la jette par les fenêtres. Les femmes sont des fleurs à ampoule. Les fleurs à ampoule sont des femmes. C'est l'électricité qui permet à ces espaliers de feu de grimper le long de la porte monumentale. Le gaz abdique. Les ministères de la rive gauche, eux-mêmes, ont l'air de Loie-Fullers. La nuit, des phares balaient le Champ de Mars, le château d'eau ruissellait de couleurs cyclamen; ce ne sont que retombées vertes, jets orchidée, orchestrations du feu liquide, débauches de volts et d'ampères. La Seine est violette, gorge de pigeon, sang de bœuf. L'Électricité, on l'accumule, on la condense, on la transforme, on la met en bouteilles, on la tend en fils, on l'enroule en bobines, puis on la décharge sous l'eau, sur les fontaines, on l'émancipe sur les toits, on la déchaîne dans les arbres; c'est le fléau, c'est la religion de 1900' (Morand, 1931, p. 71-7).

5. De 'Exposition universelle et internationale de 1900' in Parijs (1892-1900-1903) Een wereldexpositie op het breukvlak van twee eeuwen

5.1 De expositie als een republikeins 'Fête de travail'

Anders dan bij de twee voorgaande wereldtentoonstellingen, werden de organisatoren van deze expositie van de eeuwwende niet gedreven door eigen duidelijk omlinjende en sterk vernieuwingsgezinde ideeën. Meer dan ooit baseerden zij hun plannen op de voorgaande Franse wereldtentoonstellingen, waarbij LePlay's ideaalplannen het denkkader vormden en de praktische ervaringen, die de meeste organisatoren hadden opgedaan bij de voorgaande Franse wereldexpositie van 1889, de concrete uitwerking hiervan bepaalden. Meer op de achtergrond lijkt tenslotte ook de reusachtige wereldtentoonstelling, die de Amerikanen in 1893 in Chicago hielden, een zekere invloed op de plannen van de organisatoren te hebben uitgeoefend.

Desondanks zou ook deze expositie (in tenminste een drietal opzichten) uiteindelijk toch een belangrijke conceptuele vernieuwing van de tentoonstelling betekenen. Hadden LePlay en zijn medeorganisatoren er nog zorgvuldig voor gewaakt de bemoeienis van de staat en haar politieke bedoelingen met de expositie voor het oog van het grote publiek te verhullen, deze expositie was onverbloemd een door de staat georganiseerd evenement dat, nu veel openlijker dan voorheen, een nationalistische ideologie verkondigde - dienstbaar aan de Franse natie en de Derde Republiek - en niet langer het traditionele kosmopolitische wereldbeeld.

Juist om haar als propaganda-instrument ten volle te kunnen benutten, maakten de organisatoren de expositie weer meer populair dan haar voorgangers. Zij realiseerden zich dat, wilde men de republikeinse machtsbasis - de burgerlijke middenklasse, 'petite bourgeoisie' en de bovenlaag van de arbeidersklasse - naar de expositie lokken, men de traditionele instructie over arbeid, techniek en producten alsmede de politieke boodschappen aantrekkelijk, vermakelijk en direct begrijpelijk diende te verpakken. Bewust streefden de organisatoren dan ook naar een speelsere, mooiere en spectaculairdere didaxis: een waardig, leuk en leerzaam 'fête de travail'. Voor de vakmatig geïnteresseerde bezoekers trachtten zij deze popularisering van de tentoonstelling te compenseren met een speciaal didactisch programma van congressen en werkbezoeken. Concessiehouders en exposanten zouden er uiteindelijk voor zorgen dat de popularisering van de tentoonstelling zich niet hiertoe beperkte. Zij zagen de bezoekers niet langer als collega-ondernemers of groothandelaars maar als consumenten van hun exponaten, zij gaven hun presentaties uiteindelijk dan ook minder vorm als het door de organisatoren geambieerde 'fête de travail' maar als een sprookjesachtig 'fête de consommation et de plaisir'. Het hybride resultaat van dit alles maakt dat de wereldtentoonstelling van 1900 op schitterende wijze de overgang laat zien van het negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingsconcept - een industrie- en handelsmuseum met museale presentaties voor vergelijkende studie van arbeid, techniek, productieprocessen en producten door vaklui - naar het twintigste-eeuwse concept - een 'maatschappij-museum' waarin op speelse, verkennende en propagandistische wijze consumenten en burgers voorgelicht worden: over het plezier en de gebruiksmogelijkheden van nieuw ontwikkelde producten en diensten van bedrijven, over de verdiensten van nieuw overheidsbeleid, over de eigenaardigheden, cohesie en ontwikkeling van de samenleving, en over de beloften die deze nieuwe ontwikkelingen voor hen in de toekomst nog in petto hebben.

Behalve tot nieuwe presentatiemethoden leidde de popularisering ook tot een andere niet-esthetische benadering van de esthetische vormgeving van de expositie: haar behuizing en stedelijk

kader. '1867' mag dan indirect hebben bijgedragen aan het ontstaan en het verspreiden van de tuinstadgedachte *avant la lettre*, een directe invloed op de stedenbouwtheorie en -praktijk had zij toch niet. Zoals in Amerika Daniel Burnham's 'White City' voor de 'Great Columbian Exposition' in Chicago de geboorte betekende van de Amerikaanse stedenbouw - de 'City Beautiful Movement' - zo zou de wereldtentoonstelling van 1900 direct bijdragen aan het ontstaan van de stedenbouwkundige en planologische disciplines in Europa. Een planmatige uitleg en vormgeving van de stad - van infrastructuur, collectieve voorzieningen, 'civiccenters' en een nieuwe stadsesthetiek - aangepast aan de vereisten van de moderne, industriële, mobiele en democratische samenleving van de twintigste eeuw; een betere plaats om in te leven en te werken, en bovendien een fraaie en waardige plaats die de burgerzin van de stedelijke bevolking zou stimuleren.

5.1.1 Een staatsexpositie door het republikeinse ambtenarenkorps

De invloed van LePlay en diens voormalige medewerkers op de resterende Franse exposities in de negentiende eeuw - die van 1878, 1889 en 1900 - was zo groot dat het verleidelijk is om deze uitsluitend te interpreteren als een geleidelijke verwezenlijking van LePlay's 'microcosmos'. De 'Exposition Universelle de 1900' zou dan niet meer zijn dan het meest volmaakte LePlayaanse wereldmuseum.¹ Een dergelijke voorstelling van zaken zou echter geen recht doen aan de gewijzigde historische omstandigheden.

Zo leek het organisatiecomité dat verantwoordelijk was voor de expositie, op het eerste gezicht als twee druppels water op dat van 1867.² Ook hier stond aan het hoofd een commissie die verantwoordelijk was voor het vaststellen van de beleidsplannen, en was een algemeen commissaris belast met de uitvoering van dit beleid, hiertoe beschikkend over een aantal diensten en adviescommissies. Bij nadere beschouwing lijken deze twee organisaties echter even weinig op elkaar als de staatsinrichting van de Derde Republiek op die van het Keizerrijk. De organisatiewijze weerspiegelde in 1900 de opvattingen van de republikeinen over openbaar bestuur. Vanwege het nationale belang van de exposities diende de organisatie ervan ter hand genomen te worden door het openbaar bestuur, iets waarop niet langer een taboe rustte getuige het feit dat de staatsbemoeienis niet langer zoals in 1867 verborgen werd onder de dekmantel van een Keizerlijke Commissie van aan het regime loyale staatsraden en burgerlijke elites.³ Jules Roche, de verantwoordelijke Minister van Handel, Industrie, Post en Telegrafie in 1892, belastte niet een semi-onafhankelijk lichaam van burgers onder patronage van het staatshoofd met de organisatie, maar creëerde uit het republikeinse ambtenarenapparaat een tijdelijke taakgroep binnen zijn eigen ministerie.⁴ Aanvankelijk door een ambtelijke werkgroep - de 'Commission préparatoire' - in te stellen, later door een iets onafhankelijker opererende organisatie - de 'Commission Supérieure' met haar 'services' - op te zetten.⁵ Niet langer delegeerde de Minister van Handel de verantwoordelijkheid voor de organisatie van de tentoonstelling aan deze commissie, maar hield hij, samen met een aantal andere betrokken ministers, deze zelf in handen. De Hoge Commissie diende nog slechts de Minister van Handel te adviseren over de plannen en de uitvoering ervan. Zowel de Hoge Commissie als de diensten ressorteerden nu direct onder de betrokken ministeries.⁶

Hiermee leek de organisatie van de exposities weer helemaal terug bij de etatistische tradities van de Franse nationale industrietentoonstellingen van voor 1849. Maar helemaal als toen ging het niet: de toegenomen omvang van het project, de vergrote greep van de republikeinse overheid op de samenleving én de gelijkwaardiger machtsverhouding tussen de nationale en gemeentelijke overheden maakten het nu onmogelijk dat het Ministerie van Handel haar alleen organiseerde.⁷ Zowel op uitvoerend als op beleidsbepalend nivo leek de samenstelling van de organisatie nu een tableau van alle bestuurslagen en staatsinstellingen waarvan het beleid raakte aan het expositieprogramma.⁸ In de 'Commission Supérieure' waren behalve de ministers en topambtenaren van de betrokken ministeries nu systematisch de top van de gemeentelijke diensten vertegenwoordigd,

de leiding van de Kamers van Koophandel van Frankrijks belangrijkste industriële regio's, de belangrijkste overheidsinstellingen op het gebied van de wetenschappen, kunsten en onderwijs, en van de nationale assemblees en de Parijse gemeenteraad. Grootondernemers en topkapitalisten van Frankrijks belangrijkste industriële concerns waren daarentegen niet langer vertegenwoordigd. Slechts een klein aantal voor het welzijn van de expositie onmisbare private instellingen zoals kredietmaatschappijen, vervoersondernemingen, grote bouwondernemingen en gezagsgetrouwe pers hadden nog zitting in de commissie.⁹ Overigens had, in overeenstemming met het 'vertegenwoordigende' karakter van de organisatie, niemand meer op persoonlijke titel zitting in de commissie maar slechts uit hoofde van zijn functie binnen één van de vertegenwoordigde (staats)instellingen.¹⁰

De plannen voor de expositie werden nu dan ook niet bepaald door het beleid van de Minister van Handel Roche alleen, noch door een kleine autoritaire elite van staatsraden annex wetenschappers, maar door de doelstellingen en belangen van alle betrokken partijen tezamen. Bovenaan stond een consensus vormend lichaam waarin de diverse onderdelen van het republikeinse staatsapparaat het eens dienden te worden over een beleid waarmee zoveel mogelijk deelbelangen gediend zouden worden.

Spil van de planvorming en uitvoering was nu niet langer één man, de algemeen commissaris, maar een 'comité van directeurs'.¹¹ Weliswaar waren de ambtelijke diensten belast met het opstellen van de overall-plannen voor het reglement, de classificatie, de behuizing en de financiering, maar de coördinatie en afstemming hiervan vonden plaats binnen dit comité. Hierin hadden behalve de algemeen commissaris en de directeurs van de verschillende diensten ook de zogenaamde gedelegeerden zitting: topambtenaren van de betrokken ministeries.¹² Hierdoor was ieder ministerie in staat dat deel van de expositie dat tot haar beleidsterrein behoorde te plannen en te organiseren. Zo organiseerde het Ministerie van Handel feitelijk alleen nog het nijverheidsgedeelte van de expositie, terwijl het Ministerie van Schone Kunsten, dat van Koloniën en dat van Onderwijs hun eigen delen vorm gaven. De benoeming van hooggeplaatste vertegenwoordigers uit de Parijse Kamer van Koophandel en uit de gemeentelijke diensten op de directeursposten stelde de eersten in staat om aan het expositieprogramma een draai te geven die de Franse en met name de Parijse industrieën ten goede kwam, én de laatsten om de ruimtelijke, infrastructurale, landschappelijke en architectonische plannen voor de expositie aan te wenden voor de permanente verbetering en verfraaiing van de stad Parijs.¹³ De functie van de algemeen commissaris was gereduceerd tot het coördineren en harmoniseren van het beleid.¹⁴ Bijgevolg had nu niet alleen de algemeen commissaris maar het hele 'comité des directeurs' zitting in de 'Commission Supérieure'. Dit bood de overige partijen, weliswaar pas veel later bij de toetsing van de plannen, de gelegenheid om ook hun belangen te verdedigen.¹⁵

Bij de expositie van 1889 had de toenmalige Minister van Handel zelf de functie van algemeen commissaris bekleed.¹⁶ Dit was in overeenstemming met het uitgesproken politieke karakter van deze expositie die de Franse Revolutie herdacht. Binnenlands was zij bijzonder succesvol geweest - het Franse publiek kwam massaal van haar republikeinse gezindheid getuigen - in het buitenland was zij echter een regelrecht fiasco: geen van de westerse industrielanden wenste te participeren in een anti-monarchistisch propagandafestijn.¹⁷ Om nu een herhaling van zo'n echech te voorkomen besloot de regering ditmaal politiek en expositie minder openlijk met elkaar te verbinden door niet de minister maar zijn hoogste ambtenaar Alfred Picard (1844-1913) tot algemeen commissaris te benoemen.¹⁸ Gezien de vele regeringswisselingen die in de jaren 1894-1900 nog zouden volgen bleek dit ook uit het oogpunt van continuïteit een wijze beslissing.¹⁹ Picard en de overige topfiguren binnen de organisatie koos men ditmaal niet alleen op grond van hun positie maar ook vanwege hun ervaring met eerdere exposities en uiteraard hun bestuurlijke expertise. Zodoende zou met name de ervaring die ieder van hen had opgedaan bij de vorige Franse exposi-

tie van 1889 de plannen voor de nieuwe expositie diepgaand beïnvloeden. Dit gold zeker voor de keuze van Picard tot algemeen commissaris; als rechterhand van de Minister van Handel had hij zijn sporen op bestuurlijk vlak verdiend en bovendien beschikte hij over ruime ervaring met en kennis van de voorgaande exposities.²⁰ Als mede-organisator en rapporteur van de expositie van 1889 gold hij als dé autoriteit op het gebied van exposities. Voor het rapport had hij zich uitgebreid verdiept in het reilen en zeilen van de expositie van 1889 en bovendien had hij voor de historische inleiding op het rapport ook de voorgaande exposities en de ideaal-plannen van Prince Napoleon en LePlay bestudeerd.²¹ Ook de benoeming van de stadsarchitect Bouvard (1840-19?) tot directeur van de architectuurdienst was gezien zijn ervaring met de planning van de exposities van 1878 en 1889 vanzelfsprekend. Bovendien zou de ervaring van zijn gemeentelijke architectuurdienst met het vormgeven van de Parijse volksfeesten nog goed van pas komen.²²

5.1.2 Een hoofdmotief en twee nevenmotieven: propaganda van de Republiek, bevordering van de 'industrie parisienne' en stadsverbetering en -verfraaiing

Hadden LePlay en Chevalier als wetenschappers de exposities in de jaren 1850-1860 vooral als een mogelijkheid beschouwd om de samenleving aan een 'wetenschappelijk' survey te onderwerpen en en passant 'wetenschappelijk' gefundeerde hervormingsvoorstellen te propageren, de topambtenaren zagen de expositie nu vooral vanuit bestuurdersoogpunt: als een tijdelijk beleids- en propaganda-instrument, waarmee men grote sommen geld en mensen kon mobiliseren voor de uitvoering van hun ambtelijk beleid. De plannen werden ditmaal nauwelijks bepaald door persoonlijke agenda's zoals die van LePlay en Chevalier, maar door de beleidsdoelen van de instellingen die de topambtenaren vertegenwoordigden. De Kamers van Koophandel wilden met de expositie de handel in Franse producten stimuleren en daarmee de bedrijvigheid een impuls geven, waarbij de belangen van de 'industrie parisienne' - de productie van luxewaren, mode en kunstnijverheid - extra aandacht kregen. De gemeente Parijs zag de expositie als een gelegenheid om een aantal openbare werken (versneld) uit te voeren en zo in één klap de stad te verfraaien, haar infrastructuur te verbeteren en daarmee op de lange duur ook haar economische levensvatbaarheid te vergroten. De betrokken ministeries benutten haar als een beleids- en propaganda-instrument voor hun eigen politiek, waarbij het Ministerie van Handel, Industrie, Post en Telegrafie als hoofdverantwoordelijke de belangrijkste inbreng had.²³

De ambtelijke top van Minister Roche formuleerde dan ook de agenda voor de expositie.²⁴ Behalve door de traditionele wens handel, nijverheid, kunst en wetenschap te stimuleren werd de expositie sterker dan ooit tevoren bepaald door de politieke situatie waarin de Derde Republiek zich bevond. Algemeen leefde de overtuiging dat de Franse Republiek voortdurend bedreigd werd in haar voortbestaan.

Binnenlands ging zij gebukt onder politieke tegenstellingen, veroorzaakt doordat ook de Derde Republiek de facto nog steeds een conservatief regime was dat net als het voorgaande de belangen van de burgerlijke middenklasse vertegenwoordigde - ambtenaren en militairen, wetenschappers, industriëlen en handelaars, ambachtshuizen en winkeliers, en boeren - en niet die van de nog immer groeiende arbeidersklasse. Het door de Republiek opnieuw ingevoerde censuskiezerecht had haar tot gijzelaar van de middenklasse gemaakt; uit angst voor electorale repressailles zag men af van de broodnodige sociale voorzieningen en hervormingen die zonder twijfel hadden bijgedragen aan meer harmonische en vreedzame klasseverhoudingen binnen de Franse samenleving. Zo slaagden opeenvolgende republikeinse regeringen er niet in om een inkomstenbelasting in te voeren - nodig om de sociale hervormingen te kunnen financieren - en zagen zij zich zelfs gedwongen om de vrijhandelspolitiek te verruilen voor een hernieuwd protectionisme ter bescherming van de eigen industrieën en boeren - de productietechniek lag inmiddels hopeloos

achter bij de buitenlandse concurrenten - zodat deze zelfs van de Franse markten verdreven dreigden te worden. Bij gebrek aan politieke vertegenwoordiging organiseerden de Franse arbeiders zich in toenemende mate in eigen politieke partijen en vakbonden, hetgeen gepaard ging met stakingen en grote maatschappelijke onrust. Voor de Derde Republiek waren de jaren negentig dan ook bijzonder woelig.²⁵ Binnen de regerende republikeinse partij heerste er grote verdeeldheid tussen centrum-rechtse en linkse fracties over de noodzaak van sociale hervormingen, met als gevolg dat de regeringen elkaar in hoog tempo opvolgden.²⁶ Deze politieke instabiliteit werd nog eens verscherpt door continue coupdreigingen van (extreem)rechts - conservatieve katholieken, monarchisten, militaristen en nationalisten - of revoltes van anarchisten en socialisten, hetgeen een nogal gewelddadig politiek klimaat creëerde van bom- en moordaanslagen, met als voorlopig dieptepunt de moord op president Sidi Carnot in 1894.²⁷ Deze politieke tegenstellingen zouden zich in de jaren daarna nog verdiepen ten gevolge van de Panamakanaal-crisis en vooral de Dreyfuss-affaire. De eerste ondergroef het publieke vertrouwen van de kleine burger in de republikeinse politici. Duizenden kleine investeerders verloren met het faillissement van de Panama-maatschappij die het kanaal groef hun geld, terwijl politici en ministers omgekocht bleken te zijn om de dreiging van faillissement zolang mogelijk stil te houden.²⁸ De veroordeling van de joodse legerkapitein Dreyfuss in 1894 op beschuldiging van landverraad wegens spionage voor de erfvijand Duitsland ondermijnde echter niet alleen de politieke verhoudingen maar zelfs die tussen de burgers onderling. Frankrijk werd overspoeld door een golf van aggressief nationalisme, etnocentrisme en antisemitisme, die de Franse samenleving jarenlang diep verdeeld hield.²⁹

Ook de buitenlandse politiek werd gedomineerd door de continue dreiging van diplomatieke conflicten en zelfs oorlog. Een van de hoofdoorzaken lag in een wijziging in de economische politiek van de belangrijkste westerse industrielanden. Om nieuwe markten te ontsluiten en verdere economische groei mogelijk te maken streefde men niet langer naar een liberale openstelling van elkaars markten, maar veroverde men liever nieuwe markten door zo groot mogelijke delen van de wereld te koloniseren.³⁰ Had de vrijhandel tot op zekere hoogte de westerse industrielanden dichter bij elkaar gebracht, dit koloniale imperialisme plaatste ze als rivalen tegenover elkaar. Met name Frankrijk en Engeland gunden elkaar in hun imperiale streven geen millimeter land. De wedloop tussen deze beide landen werd in 1898, na een bijna-oorlog om het tegenwoordige Soedan - het Fashoda-incident -, bezworen door Afrika te verdelen in een Britse en Franse invloedssfeer. Frankrijk trok zich terug uit Soedan in ruil voor het eiland Madagascar. Een compromis dat de rivaliteit weliswaar tijdelijk temperde maar de nationalistische sentimenten in Frankrijk alleen maar opzweepte: was het niet de zoveelste nederlaag voor Frankrijk!³¹ Niet minder bedreigd in hun positie als wereldmacht voelden de Fransen zich echter door het verenigd keizerrijk Duitsland.³² Om een herhaling van de smadelijke nederlaag van 1870 te voorkomen had de Republiek in 1892 dan ook een nieuwe alliantie met het tsaristische Rusland gesloten, waarin expliciet werd vastgelegd dat beide landen elkaar te hulp zouden schieten wanneer één van hen zou worden aangevallen door Duitsland.³³

Deze angst om overvleugeld te worden door een sterk Duitsland vormde ook de meest concrete aanleiding voor de Franse regering om nog datzelfde jaar te besluiten om in 1900 voor de vijfde maal een Franse wereldtentoonstelling te houden.³⁴ In de zomer van 1892 berichtte de Franse pers over de plannen van een groep Duitse burgers om in 1900 te Berlijn een wereldtentoonstelling te organiseren, als uitdrukking van de spectaculaire politieke en economische opkomst die Duitsland sinds 1870 gemaakt had op het wereldtoneel.³⁵ Uiteraard veroorzaakte dit grote onrust in Frankrijk, met name onder nationalisten. Deze onderkenden onmiddellijk het prestigeverlies dat een Duitse wereldtentoonstelling op de zo symbolische eeuwende voor Frankrijk zou betekenen. Immers, zo'n expositie zou niet alleen de krachtsverdeling van het moment inventariseren maar als afsluiting van de negentiende eeuw ook de balans opmaken over de invloed van de ver-

schillende volkeren op de gebeurtenissen in de afgelopen eeuw, en in die zin ook een voorspelling zijn van de toekomstige krachtsverhoudingen in de twintigste eeuw. De expositie zou zo de Duitse suprematie in heden, verleden en toekomst propageren. De Franse nationalisten wensten zich hier uiteraard tegen te verzetten.³⁶ De Franse regering onderschreef deze nationalistische zienswijze getuige haar reactie. Al enkele dagen na het verschijnen van de eerste kranteberichten trachtte de Franse regering het Duitse initiatief te doorkruisen door zelf een wereldtentoonstelling voor 1900 aan te kondigen. Dat de angst diep zat blijkt ook hieruit dat minister Roche om geen tijd te verliezen het parlement passeerde en per decreet de expositie verordonneerde.³⁷ Om een diplomatiek conflict met Duitsland te voorkomen creëerde de Franse regering nu de mythe van een Franse traditie die de staat verplichtte om iedere 11 à 12 jaar een wereldtentoonstelling te organiseren.³⁸ Het Franse publiek zou dan ook na afloop van de wereldexpositie van 1889 alweer halsreikend hebben uitgezien naar die van 1900. Dit beroep op de 'volkswil' gecombineerd met intensief diplomatiek overleg met de Duitse regering, leidde ertoe dat de Duitsers afzagen van hun voornemen en Frankrijk nu de symbolisch zo belangrijke expositie van de eeuwvende mocht organiseren.

Gezien de precaire politieke situatie van de republiek kan het niet verwonderen dat de minister in zijn decreet een programma voor de expositie schetste, dat er vooral op gericht was om al deze dreigingen te bezweren.³⁹ Deze diende het geschonden zelfvertrouwen en de eenheid van het Franse volk, alsmede de steun voor de Republiek te herstellen. Hij dacht dit te bereiken door precies datgene met de expositie te doen als waarvan men de Duitsers verdacht had: haar te gebruiken om de Franse suprematie te propageren, de negentiende eeuw als een bij uitstek Franse eeuw af te schilderen, en daarmee te postuleren dat het Franse volk ook de twintigste eeuw zou domineren.⁴⁰ Hiermee kreeg de expositie een strekking die haar hemelsbreed deed verschillen van LePlay's sociaal-economische expositie. In plaats van een kosmopolitisch survey, waarin de karakteristieken en prestaties van volkeren met elkaar vergeleken zouden worden zodat allen daarmee hun voordeel zouden kunnen doen, moest de expositie nu vooral het onaangetaste mondiale leiderschap van Frankrijks industrie, wetenschap en kunstnijverheid bewijzen. In plaats van ontstaan en verdwijnen van de menselijke culturen en de rol van tradities daarbinnen, zou de expositie nu de niet aflatende vooruitgang moeten bewijzen, die de Franse samenleving in de negentiende eeuw had doorgemaakt, teneinde haar te sterken in een nieuw geloof: dat in de toekomst.⁴¹ Twijfel en beduchtheid moesten plaatsmaken voor een rotsvast geloof dat de nieuwe twintigste eeuw de stoutste dromen zou overtreffen.⁴² Motor van deze vooruitgang was natuurlijk nog steeds de noeste arbeid van het volk - vandaar dat Roche de exposities ook nog steeds typeerde als 'fête de travail' - maar nu niet langer gevoed door de inventiviteit van de 'industrialistes' maar door die van de wetenschappers.⁴³ Hier klonk in zijn woorden de ideologische verschuiving in de economische doctrines door van het 'industrialisme' uit de eerste helft van de negentiende eeuw naar het 'sciëntisme' in de tweede.⁴⁴ De tentoonstelling diende echter niet alleen een op 'sciëntisme' gebaseerd vooruitgangsgeloof te propageren maar ook de noodzaak tot 'expansie': in plaats van vrijhandel of zelfs de 'association universelle' zou de expositie nu het Franse koloniaal imperialisme moeten propageren.⁴⁵ Tenslotte diende de expositie het publiek ervan te overtuigen dat de Derde Republiek deze vooruitgang het beste diende, en zodoende de politieke steun voor het regime vergroten.

Natuurlijk diende de creatie van dit zelfbeeld niet alleen om de Franse samenleving te verzoenen in een collectieve identiteit en toekomstverwachting, en ook niet alleen om haar politiek te verenigen achter de Republiek en de president, maar tevens om het buitenland ervan te overtuigen dat Frankrijk, ondanks de smadelijke nederlaag van 1870, nog steeds - of wéér - een wereldmacht was waarmee men maar beter rekening hield in het internationale verkeer.⁴⁶

5.2 Plannen voor een republikeins 'Fête de travail'

Niet alleen de organisatie bleef duidelijk geënt op die van de eerste Franse wereldexposities van 1855, '67, '78 en '89 maar ook het plan dat de diensten onder leiding van het 'comité des directeurs' voor de tentoonstelling van 1900 ontwikkelden. De innovaties in het programma en de tentoonstellingsdidactiek, vastgelegd in het reglement voor de tentoonstelling, waren rechtstreeks ontleend aan de ideaalplannen van LePlay en prins Napoleon. Met dit verschil, dat nu niet een sociaal-etnografische 'wetenschappelijke' doctrine deze kleurde, maar de agenda van bestuurders; zo kreeg zij toch een totaal andere strekking en uitwerking. Dit werd nog versterkt door de ambivalente rol die de succesvol verlopen expositie van 1889 binnen de planvorming speelde.⁴⁷ In 1889 waren de organisatoren erin geslaagd de bezoekersaantallen te verdubbelen: in plaats van de 15 à 16 miljoen bezoekers van 1867 en 1878 brachten er nu plotsklaps maar liefst 32,5 miljoen mensen een bezoek aan de tentoonstelling.⁴⁸ Rede voor Picard c.s. om op de succesformule van 1889 terug te grijpen, maar ook rede voor benauwdheid dat het publiek haar als slechts een heropvoering van 1889 zou zien en massaal zou wegblijven.⁴⁹ Men trachtte dit te voorkomen door de plannen van 1889 als uitgangspunt te nemen maar er telkens enkele nieuwigheden aan toe te voegen, zodanig dat het eindresultaat iedere herinnering aan 1889 zou verdringen. Zo ontstond de 'jacht op de clous' of 'zeven jaren van heerlijk dromen en verbeelden' zoals critici het treffend omschreven.⁵⁰ Publiekstrekkingen die als niet mis te verstane spectaculaire herkenningstekens in de traditie van de aloude trofeeën het publiek naar de tentoonstelling zouden moeten lokken, eroverheen gidsen en enthousiast maken.⁵¹

5.2.1 De republikeinse machtsbasis noodzaakt de popularisering van de expositie

Net als voorheen LePlay beschouwden de organisatoren het publiek van hun tentoonstelling nog vooral als uitvoerders van een of ander beroep. De tentoonstelling gold bijgevolg als museum voor de makers van een product en beslist nog niet als een lichtzinnige kermis voor de consumenten van deze producten.⁵² Doel van de expositie was in hun ogen vooral de professioneel geïnteresseerden voor te lichten over de nieuwste ontwikkelingen binnen hun eigen en aanpalende vakgebieden.⁵³ Wetenschappers, kunstenaars, fabrikanten en arbeiders zouden er vergelijken-derwijs kennis kunnen maken met nieuwe trends, technieken, grondstoffen en producten binnen hun beroepsveld.⁵⁴ Een vergelijkende studie van de productie tussen de verschillende landen zou bovendien de (tussen)handelaren leren waar nog nieuwe handelsmogelijkheden lagen.⁵⁵ Expliciet onderschreef men ook LePlay's wet van de overtreffende trap, die de organisatoren van iedere volgende expositie dwong de voorgaande qua volledigheid en 'grootheid' te overtreffen, om ervoor te waken dat het publiek verveeld thuis zou blijven. Na vier wereldexposities was het Franse publiek vertrouwd met de basale karakteristieken van het fenomeen zoals haar massaliteit, haar technisch karakter, de exotica en wat dies meer zij. Des te noodzakelijker leek het om het programma uit te breiden en voor echt iets nieuws te zorgen. Uitbreidingen die grotere investeringen vergden en dus ook vereisten dat men alsmaar meer publiek naar de expositie lokte. Temeer omdat anders de exposanten niet langer geïnteresseerd zouden zijn in deelname. Miljoenen bezoekers zouden de exposanten een publiciteit of reclame garanderen voor hun producten en vindingen waar zelfs de beste en bekendste fabrikanten niet omheen zouden kunnen.⁵⁶

Toch vormde LePlay's dictum van de overtreffende trap natuurlijk niet de enige reden om ernaar te streven als maar meer publiek naar de tentoonstelling te lokken. Naast deze financiële reden speelden net als in 1867 ook politiek-ideologische overwegingen een belangrijke rol. Ook dit regime zag de expositie als het geëigende medium om een deel van haar politieke beleid mee uit te voeren en tegelijkertijd aan het publiek uit te leggen. Bestond de machtsbasis van het Keizerrijk nog uit de middenklassen en de hogere burgerij, die van de Republiek werd gevormd

Beleid

(i.e. beoordelen en accorderen van door Picard c.s. voorgestelde plannen)

Hoge Commissie

Voorzitter:
Minister van Handel
Vice-voorzitters:
Minister van Onderwijs en Schone Kunsten, Minister van Landbouw en algemeen commissaris Picard.
Leden:
Jp., fabrikanten, handelslui, agrariërs, kunstenaars, architecten, ingenieurs en wetenschappers nu politici, hoge ambtenaren (lokaal en landelijk) en staatsraden, financiers, pers, bouw-bedrijven, boot-, bus- en spoorwegaansluitingen; Kamers van Koophandel.

Algemeen commissariaat

Algemeen commissaris en secretaris:
Alfred Picard en Henri Chandon
Comité van directeuren van de diensten:
Bouvard, Delaunay-Belleville, Grison
Gedelegeerden namens de ministeries:
Roujon (Schone Kunsten), Dislère (Koloniën), Tisserand (Land- en Tuinbouw)

Comité v.h. algemeen reglement

Comité v.d. financien

Comité v.d. classificatie en behuizing v.d. expo

Comité v.d. beoordeling van private plannen

Coördinatie

(i.e. opstellen plannen, uitvoering door eigen diensten en coördinatie uitvoering door derden)

Speciaal adviescomité voor Bedrijfsverligheid

Speciaal adviescomité voor de Electrotechniek

Speciaal adviescomité voor Olympische Spelen

Speciaal adviescomité voor Feesten

Etc.

Selectie Inzendingen

Coördinatie buitenland:

A. Picard

Coördinatie binnenland:

Handel en Industrie: Delaunay-Belleville, Koloniën: Dislère;

Land- en Tuinbouw: Tisserand; Schone Kunsten: Roujon

In Frankrijk:

Lokale voorslechte door landelijk netwerk van Departementale comités, gevolgd door een tweede voorslechte op

landelijk nivo door nationale toelatingscomités per klasse

In Buitenland:

Wereldomvattend netwerk van nationale commissies naar het voorbeeld v.d. Britse Koninklijke Commissie van 1851

Opbouw Tentoonstelling

Dienst voor de architectuur en stedenbouw:

Bouvard/dir. I; Hénard (onder-dir. architectuur)

Dienst voor bouw v.h. park:

J.C. Alphand (dir.)

Dienst voor inrichting v.h. paleis :

A.P. Aldrophe

Etc.

Bouw gebouw:

Groot aantal aannemers waaronder verhoudingsgewijs veel arbeidersproductiecoöperatieven.

Inrichting expositie:

Per klasse vormden juryleden uit resp. toelatingscomités en exposanten een zgn. 'comité d'installation'. Zij zorgden voor het inhuren van architect en aannemer (voor ontwerp en uitvoering van de inrichting) en de financiering hiervan.

Publiekvoorzieningen:

Binnen- en buitenlandse concessiehouders.

Exploitatie en Afbraak

Toezicht:

Tentoonstelling was in wijk opgedeeld met politie en brandwachtposten. Verder was er een medische dienst met een aantal chib-posten, een persdienst, en een dienst voor klachten en toezicht op de concessies.

Jurering:

Internationale jury, min of meer volgens de classificatie in 121 klassejury's onderverdeeld, met daarboven de groepjury's, en bovenaan de Hoge Jury.

Afbraak:

Hoge Commissie was zelf verantwoordelijk voor de afbraak van het paleis en het in oude (maar verbeterde) staat brengen van de centrumlocaties. Aannemers die materialen verhuurd hadden braken het paleis af. Exposanten zorgden samen met de nationale en departementale comités voor de terugverschepping van de exponaten.

Uitvoering

(i.e. deels door eigen diensten en deels door derden)

Fase

Activiteiten

Tijdstip

Initiatief

Duitse burgers maken plannen voor de eerste Duitse wereldexpositie ooit op de eeuwwende.

begin 1892

Uit angst voor de symboliek en de propaganda-waarde van een Duitse expositie op de eeuwwende decreeteerde Minister van Handel Jules Roche snel de vijfde Franse Wereldexpositie voor hetzelfde jaar; deze Franse coup slaagde doordat de Duitse overheid de Berlijnse expositie niet wilde steunen.

13 juli 1892

Opstellen Plannen

Comité Préparatoire benoemd; buigt zich over het vraagstuk van locatiekeuze en bereikbaarheid.

14 november 1892

Permanente organisatie ingesteld met aan het hoofd de Commission Supérieure

9 september 1893

Comité des Directeurs stelde programma, reglement en classificatie op baseerde hierop

prijsvraagprogramma voor ruimtelijke ordening en behuizing van de expositie

september 1893-medio 1894

Prijsvraag met als belangrijkste winnaar Eugene Hénard

augustus-december 1894

Als rechterhand van Bouvard was Hénard verantwoordelijk voor de ruimtelijke ordening van de expositie over de terreinen.

december 1894-medio 1895

Uitvoering en Bijstelling

Zeven maanden vertraging doordat plannen na fiat Minister van Handel op onverwacht sterke tegenstand stuiten in parlement en publieke opinie.

november 1895-juni 1896

Overdracht van de locatie aan de aannemers, waarna zij begonnen met de sloop van de bestaande paleizen en het bouwrijp maken van het terrein.

25 juni 1896

Arriveren eerste inzendingen en begin van de inrichting van de exponaten in het paleis.

januari 1900

Werkzaamheden aan paleis en inrichting van de tentoonstelling afgerond.

medio juni 1900

Exploitatie

Plechtige opening van de expositie door president Loubet, de Franse regering, de Hoge Commissie,

de Franse en buitenlandse organisatiecomités, buitenlandse diplomaten en hoogwaardigheidsbekleders

14 april 1900

en de arbeiders en ondernemers die de expositie opgebouwd hadden.

23 mei - 13 augustus 1900

Internationale jurering van de exponaten.

24 mei - 13 oktober 1900

Internationale congressen.

Plechtige uitreiking v.d. prijzen aan de beste fabrikanten door president Loubet, leden v.d. koninklijke

families en de organisatie-comités uit de deelnemende landen en de leden van de Internationale Jury.

18 augustus 1900

Informele sluiting van de Wereldtentoonstelling voor het grote publiek.

16 november 1900

Afbraak

Inpakken en terugverzenden van de exponaten.

november-december 1900

Afbraak van de paleizen en in oude (maar verbeterde) staat herstellen van de centrum-locaties.

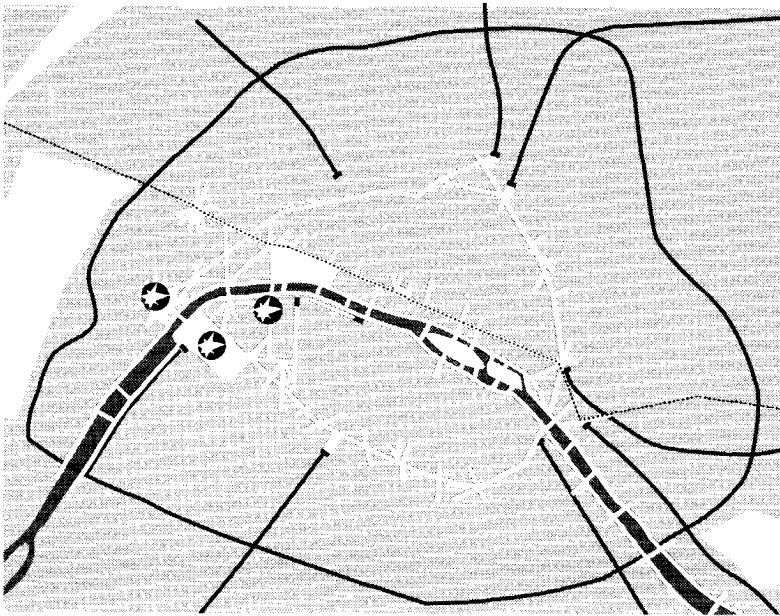
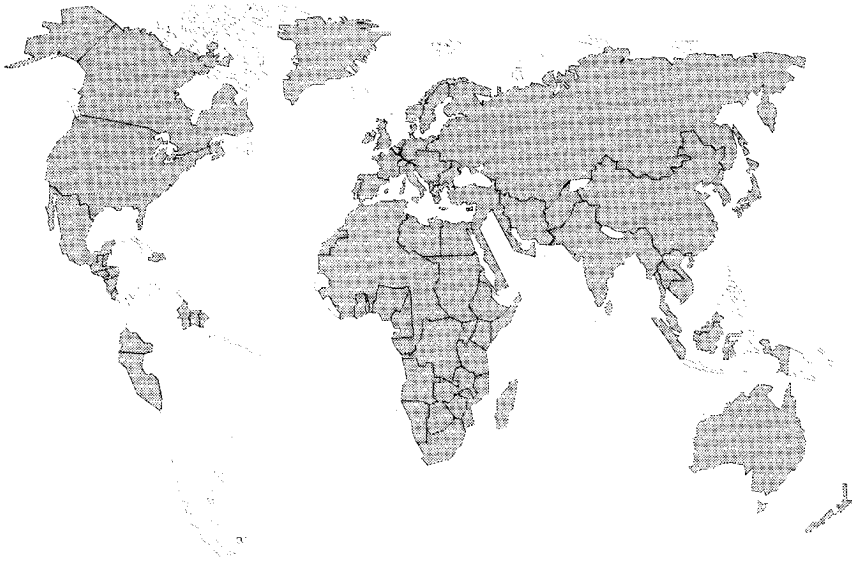
1901-4

Uitgave officiële rapport waarin de Hoge Commissie publiekelijk verantwoording aflegt.

1902-3

132. Organogram van de structuur, taak- en machtsverdeling in de Commission Supérieure voor de 'Exposition universelle et internationale' met de namen van de sleutelfiguren.

133. Chronologie van de belangrijkste ontwikkelingsfasen in de genese van de 'Exposition universelle et internationale'.



114. De internationale participatie aan de 'Exposition universelle et internationale'.

115. De locatie van de 'Exposition universelle et internationale' in de metropool Parijs. Deze omvatte nu behalve het aloude Champ de Mars (a) en de er tegenover gelegen Trocadéro (b) ook de beide Seine-oeveren (c) tot aan de Esplanade des Invalides (d) en de Cours de la Reine (e). Zodoende was de expositie nu direct verbonden met het Parijse mondaine uitgaanscentrum rondom de Champs-Élysées (f) waardoor men met name s' avonds meer publiek hoopte te trekken. Behalve via de hoofdtoegang aan de Place de la Concorde (g) en de ceremoniële ingang aan de Avenue des Champs-Élysées was de expositie nog via een 35-tal ingangen, regelmatig verspreid langs de ogenschijnlijk eindeloze omtrek van de expositie, toegankelijk. Zo was de expositie eigenlijk vanuit iedere wijk van Parijs te bereiken via één van Parijs' grote boulevards én werd het publiek al direct bij binnenkomst enigszins over het terrein verspreid zodat al te grote opstoppingen vermeden konden worden. Om de bereikbaarheid van de expositie voor het Parijse publiek uit de verder weggelegen wijken te verbeteren én de centrumlocatie te verbinden met de annex in het Bois de Vincennes had men als onderdeel van een in de daarop volgende jaren aan te leggen netwerk de eerste hoofdlijn van de metro aangelegd (h). Ten behoeve van de bezoekers van buiten Parijs had men de spoorlijn van de ring naar het Gare de Champ de Mars (i) doorgetrokken tot aan het nieuwe Gare d'Orsay (j), met een ondergronds station op de Esplanade des Invalides (k), een voorziening die ook een cruciale rol speelde bij de aan- en afvoer van exposaten. Bijzonder zware of omvangrijke exposaten konden de expositie bovendien direct per schip over de rivier de Seine bereiken.

door de kleine burgerij en grote delen van de arbeidersklasse.⁵⁷ De tentoonstelling moest dan ook in de ogen van Picard c.s. zo gedemocratiseerd worden, dat zij toegankelijk en begrijpelijk zou zijn voor een massaler en dus minder onderlegd publiek.⁵⁸ Men mikte nu dan ook op een verdubbeling van de bezoekersaantallen van 1889: maar liefst 60 miljoen overwegend Franse bezoekers zouden naar de expositie moeten komen, zodat men er zeker van kon zijn dat een aanzienlijk deel van de ongeveer veertig miljoen Fransen haar gezien zou hebben.⁵⁹ De organisatoren realiseerden zich dat dit alleen maar kon slagen wanneer de traditionele, op de behoeften van kenners en ingewijden aan specialistische informatie afgestemde tentoonstellingsdidactiek gepopulariseerd zou worden, zodat zij beter zou aansluiten bij de belevingswereld en het begrips- en voorstellingsvermogen van laaggeschoolde arbeiders, boeren en kleine burgerij. Hierbij beriepen zij zich - niet gehinderd door veel kennis van zaken - op de bevindingen uit de nieuwe wetenschappen die zich bezighielden met opvoeding en onderwijs. Ironisch genoeg legitimeerden zij de crux van de tentoonstellingsdidactiek - het aanschouwelijke onderwijs middels objecten - dan ook als het resultaat van de nieuwste pedagogische inzichten, terwijl dit altijd al de didactische essentie van de tentoonstellingen had gevormd. Dit nam niet weg dat men onbewust weldegelijk beïnvloed werd door nieuwe inzichten in de pedagogiek. In plaats van een schoolse museale 'leçon de choses', streefden zij nu een speelse presentatie na. Picard zag de bezoekers als de kinderen van Maria Montessori, als grote kinderen die men al spelende met objecten trachtte te onderwijzen: 'Instruire en amusant'.⁶⁰ De 'jacht op de clous' werd dus niet alleen ingegeven door de beduchtigheid om te worden aangezien als een herhaling van 1889, maar ook door nieuwe pedagogische inzichten.⁶¹

5.2.2 *Programma voor een nieuw republikeins 'Fête de travail'*

LePlay's plannen voor een ideaal wereldmuseum als uitgangspunt

Uit de plannen van Picard c.s. voor het programma van de expositie, de ruimtelijke ordening ervan en de in hun ogen ideale presentatiewijzen blijkt duidelijk dat zij LePlay's plannen intensief bestudeerd hadden.

Net als hun voorgangers meenden zij dat een rationele classificatie van de tentoongestelde objecten volgens een denktrant die iedereen direct kon begrijpen noodzakelijk was voor de bestudering ervan. Aangezien ook zij een sociaal-economische filosofie aanhingen waarin arbeid en niet consumptie de drijvende kracht vormde, ontwierpen zij een classificatie die naar het voorbeeld van LePlay gebaseerd was op occupatie en waarin iedere klasse een vakgebied representeerde. Bovendien trachtte men aanverwante vakgebieden zoveel mogelijk in aanpalende klassen onder te brengen, die dan tesamen een groep vormden.⁶² De uitbreiding van de classificatie van 10 groepen en 95 klassen in 1867 naar 18 groepen en 121 klassen verdedigde Picard dan ook door te verwijzen naar de toenemende specialisatie in de moderne industrie, landbouw, kunsten en wetenschappen.⁶³ Zelfs de volgorde van de groepen leek nog grotendeels gebaseerd op LePlay's rangorde van hoofd- naar handenarbeid. Na het Onderwijs en de opvoeding 'waarlangs de mens het leven betreedt; en waar de bron van alle vooruitgang gelegen is', en de Schone Kunsten, 'œuvres van het genie en bronnen van eer', kwamen op basis van dezelfde gronden de instrumenten en processen voor literatuur, wetenschap en kunsten, daarna volgden de 'bepalende factoren van de hedendaagse productie' (Machinebouw, Elektriciteit en Transport), waarna de 'arbeid en producten van de aarde' (Land-, Bos- Tuinbouw, Jacht en Visserij en Mijnbouw) volgden.⁶⁴ Toch leek in de volgorde van de resterende groepen iedere 'filosofie' te ontbreken: er volgden nog Kunstnijverheid (Meubels en Garen, Stoffen en Kleding), Chemie en Diverse Industrieën, LePlay's Sociale Economie, Koloniën en de Land- en Zeestrijdkrachten. Ook LePlay's historische thema-exposities - met name zijn 'Geschiedenis van de Arbeid' - ontbraken niet. De organisatie plande een aantal soortgelijke inleidende exposities, die de opvolgende con-

temporaire tentoonstellingen in een ideologisch perspectief dienden te plaatsen waarin arbeid een cruciale plaats innam.⁶⁵

Door de steeds toegenomen omvang van de exposities was men al in 1889 gedwongen geweest om LePlay's ruimtelijke ordening van de expositie in één samenhangend 'table à double entrée' te verlaten. Toen waren voor het eerst in Frankrijk de exposities verspreid over meerdere paleizen en locaties. Hiermee ging de heldere ruimtelijke en cognitieve eenheid die het 'tableau' kenmerkte verloren en werd bijgevolg in 1889 de systematische bestudering van de tentoongestelde objecten bemoeilijkt. Immers, de vergelijkende studie werd aanmerkelijk bemoeilijkt wanneer men dezelfde of aanverwante klassen uit de verschillende nationale inzendingen niet ordelijk naast elkaar gerangschikt aantrof. Picard c.s. suggereren dan ook dat zij het liefst LePlay's 'tableau' herhaald hadden, maar dat dit gezien de omvang nu eenmaal onmogelijk was.⁶⁶ Op basis van ingewikkelde wiskundige berekeningen waarin behalve de ruimtebezetting bij voorgaande exposities ook de vooruitgang per vakgebied in de verschillende landen was verdisconteerd, begrootte men nu dat er een tentoonstellingsterrein van 125 hectare nodig was, waarvan 39 overdekt.⁶⁷ De tentoonstelling in één paleis van een dusdanige omvang onderbrengen was in de ogen van de organisatoren ongewenst. De aanblik van de eindeloze galerijen zou zelfs de meest leergierige bezoekers de moed in de schoenen hebben doen zakken.⁶⁸ Daarom verkoos men de verdeling van de expositie over meerdere paleizen, zij het dan in een veel systematischer ordening dan in 1889. De ruimtelijk ordening zou weer onomwonden de eenheid van het cognitieve 'tableau' moeten respecteren. Ieder paleis zou één groep kunnen omvatten, met de inleidende historische thema-tentoonstellingen als entree tot het respectievelijke paleis.⁶⁹ De indeling hierbinnen ontleende men aan het (vermoedelijk door LePlay gesouffleerde) ideaal-plan van Prince Napoléon. Binnen de groepspaleizen kreeg ieder land een zone en was haaks daarop de tentoonstelling gezoneerd als een productie-proces: van grondstoffen, machines en productieprocessen tot half- of eindproducten.⁷⁰ Zoals in LePlay's ideaal-plan uit 1869 voorzien zouden al deze machines al werkende gedemonstreerd worden. Zo zouden de objecten niet alleen in een eenvoudig te begrijpen samenhang ten opzichte van elkaar gedemonstreerd worden, maar zouden de karakteristieken en het sociaal-economisch nut van de objecten ook nog op een levendige en spectaculaire manier gevisualiseerd worden. In plaats van galerijen vol met statische presentaties van doodse objecten zouden zij gevuld worden met de levendigheid, geluiden, geuren en kleuren van de fabriekswerkplaats: een 'technologische cursus' en een eerbetoon aan de arbeid.⁷¹

De presentaties van de kleinste landen werden echter uit dit tableau getild. De organisatoren vreesden dat hun relatief minuscule inzendingen verloren zouden gaan in de onmetelijke expositie. Daarom hoefden zij hun inzending niet te verdelen, maar mochten zij haar als geheel tonen in een nationaal paviljoen. Zo ontstond nu voor het eerst het idee van een nationaal expositiepaviljoen zoals dat ook in de hedendaagse expo's nog voorkomt.⁷² Ook de grotere landen verzocht men nu een eigen nationaal paviljoen in te richten, zij het dat dit minder bedoeld was als expositiepaviljoen dan wel à la LePlay ter typering van de nationale zeden en gewoonten: een sociaal-etnografische karakterisering van de nationale cultuur met demonstraties van de nationale keuken, en typerende vormen van bedrijvigheid en ambachten. Daarnaast zou men het nationale paviljoen ook mogen gebruiken als ontvangstruimte voor officiële feesten en recepties van de nationale commissies én voor speciale exposities waarvoor men meer aandacht van het publiek wenste. Ook ditmaal zou de architectuur van het paviljoen de 'cultuur-habitat' moeten reconstitueren. Zij het in de vorm van een cultuurhistorische reconstructie, of in de gedaante van een moderne maar nationale stijl. Kortom een poging om à la LePlay het publiek een samenvattend 'beeld' voor te schotelen van de nationale cultuur of identiteit waarna het de overige nationale inzendingen in de groepspaleizen niet alleen eenvoudiger zou kunnen herkennen, maar deze ook beter kunnen begrijpen als een cultuurspecifieke prestatie. Deze nationale paviljoens zouden samen een 'Rue des Nations' vormen, de voorloper van de landenafdeling zoals die ook in de mode-

ren expo's nog steeds voorkomt.⁷³ Min of meer op dezelfde manier konden ook de koloniën van de deelnemende landen worden tentoongesteld in paviljoens. Hier kwam de reconstructie van een cultuur of van een sociaal-etnografische habitat nog een stapje dicht bij het oorspronkelijke ideaal van LePlay. De reconstructies van cultuurhistorische of contemporaine habitats zouden letterlijk verlevendigd worden door er niet alleen inlandse ambachtslieden hun vaardigheden te laten demonstreren, maar ook door er hele families hun dagelijks leven te laten demonstren. 'Tableaux vivants' van verre culturen die de expositie tot een exotische en leerzame belevenis zouden maken.⁷⁴

In navolging van LePlay dachten de organisatoren het publiek meer vertrouwd te kunnen maken met de culturele karakteristieken van de verschillende volkeren door naast reconstructies en 'tableaux vivants' ook te voorzien in een programma van de onder het grote publiek zo populaire muziek- en theateruitvoeringen.⁷⁵ Nu de expositie zelf een populairder karakter aannam sprak het eigenlijk vanzelf dat Picard c.s. van de weeromstuit voor de specialisten en wetenschappers eigen media creëerden. Vernieuwing door wedijver en kennisverspreiding onder industriëlen, meende men het beste te stimuleren door het organiseren van een internationale juring. Echter wetenschappers, experts en diplomaten konden elkaar nu niet alleen binnen het verband van de jury's en tijdens de recepties ontmoeten om daar hun ideeën en opvattingen uit te wisselen, maar kregen nu ook de beschikking over een specifiek platform. Parijs zou het wereldcentrum voor de wetenschappen worden door speciaal voor hen een kolossaal programma van wetenschappelijke congressen of vakcongressen en diplomatieke conferenties te organiseren, waarin zij in een combinatie van werkbezoeken aan de expositie en het bijwonen van voordrachten de nieuwe inzichten die besloten lagen in het tentoongestelde zouden kunnen analyseren, becommentariëren en verspreiden.⁷⁶ Dat de organisatoren er vooralsnog van afzagen om net als hun voorgangers in 1878 en 1889 à la LePlay een soortgelijk didactisch lezingenprogramma te organiseren voor het lekenpubliek was het fiasco ervan in 1889. Bij die gelegenheid bleek het lekenpubliek niet langer geïnteresseerd in dergelijke verbale lessen en waren de zalen meestentijds leeg gebleven.⁷⁷

Republikeinse politiek, sciëntistische verwachtingen van de nieuwe eeuw en de ervaringen van de wereldtentoonstelling van 1889 bepalen de invulling

Toch kreeg dit LePlayaanse tentoonstellingsconcept een geheel andere strekking doordat de organisatoren het evenement en bovenal de symboliek van de eeuwwende niet zozeer aangrepen om de traditioneel kosmopolitische geest van de universele tentoonstellingen te verspreiden maar om de politieke, diplomatieke en economische positie van Frankrijk, zijn industrie en vooral het republikeinse regime te versterken.

De economische belangen van de Kamers van Koophandel en van de ministeries zorgden ervoor dat de classificatie sterker dan voorheen bepaald werd door de wens om de economische zwaartepunten van de Franse nijverheid beter te doen uitkomen; zij poogden zo hun positie op de binnen- en buitenlandse markten te verbeteren ten koste van die van de overige deelnemende landen.⁷⁸ Behalve schone kunsten, kunstnijverheid, garen, stoffen en kleding - de luxe-, mode- en kunstnijverheidsproductie van de zogenaamde 'industrie parisienne' - en de agrarische sector kregen nu onder andere ook chemie en precisie-instrumenten hun eigen groep. Net zoals voorheen zou verder de vergelijkende studie per groep worden vergemakkelijkt door telkens de prestaties van de Franse fabrikanten tegenover de buitenlandse te plaatsen.⁷⁹ Door hierbij zoals gebruikelijk de helft van het oppervlakte voor het organiserende land te reserveren garandeerde men de eigen Franse industrie reeds bij voorbaat een numeriek overwicht. Zodoende trachtten Picard c.s. zich er van aanvang af van te verzekeren dat ook dit internationaal vergelijk in een triomf voor de eigen industrie zou eindigen, in de hoop zo onder de eigen burgers het vertrouwen in het eigen kunnen te verhogen en het arbeidsethos te stimuleren.⁸⁰

Behalve door economische werd de classificatie ook gekleurd door politieke belangen van de Republiek. De effectieve organisatorische greep van de ministeries op de tentoonstelling en de wens haar te gebruiken als beleids- en propaganda-instrument voor de verwezenlijking van de eigen republikeinse agenda's zorgden ervoor dat de classificatie een weerspiegeling werd van de ministeriële of departementale beleidsterreinen: Onderwijs, Schone Kunsten, Nijverheid, Land- en Tuinbouw, Handel, Koloniën, Strijdkrachten en zelfs Sociale Economie (een departement binnen het Ministerie van Binnenlandse Zaken).⁸¹ Deze indeling stelde hen in staat om naar de tentoonstellende producenten toe een stimuleringsbeleid te voeren, dat vooral innovatie en kwaliteit diende te bevorderen, en tegelijkertijd naar het bezoekende publiek toe om de effectiviteit van de staatsbemoeienis te bewijzen. Om de zegeningen van hun beleid nog explicieter te kunnen propageren bij het grote publiek voorzag het reglement nu bovendien in de mogelijkheid voor de deelnemende overheden om eigen exposities in te richten voor staatspropaganda.⁸² Behalve de diverse betrokken Franse ministeries en de stad Parijs vereisten de diplomatieke mores dat ook de deelnemende landen hun overheidsbeleid zouden mogen propageren. Dat nam niet weg dat de Franse regering verwachtte deze buitenlandse inzendingen te kunnen overtroeven - alleen al door het numerieke overwicht van de Franse exposities - en zo met deze staatsexposities haar eigen onderdanen te kunnen overtuigen van de superioriteit en eigenaardigheid van het Franse volk ten opzichte van de overige volkeren, én van de heilzame rol van de Franse Republiek als hoedster van deze belangen. Paradoxaal genoeg zou een kosmopolitisch fenomeen als een wereldexpositie nu sterker dan ooit in het teken van een nationalistische politiek komen te staan. De Franse bezoeker zou men de onovertroffenheid van hun onderwijsstelsel tonen.⁸³ Ze zou de superieure smaakzin, creativiteit en genialiteit van het Franse ras daar waar het producten van precisie, cultuur, luxe, mode en goede smaak betrof blootleggen.⁸⁴ Onmiskienbaar zou ze de potenties die besloten lagen in Frakrijks koloniale imperium voor het moederland belichten.⁸⁵ Ook het vermogen van de Franse strijdkrachten om deze nationale belangen te verdedigen zou ze demonstreren.⁸⁶ En tenslotte de noodzaak om de economische groei in bescheiden mate te verspreiden over alle klassen. Ditmaal niet meer door goedkope en duurzame producten speciaal voor de arbeidersklasse te tonen, maar door tal van sociale maatregelen en instituten die hun levens- en werk-omstandigheden verbeterden tentoon te stellen. Niet alleen ter stimulering van het arbeidsethos onder de arbeiders (de sociale economie was de 'vrucht en de zingeving van de arbeid') maar ook om verpaupering, sociale tweedeling en revolutie te voorkomen.⁸⁷ Vanuit dit perspectief moet men niet alleen het plan zien om een onderwijs-expositie of koloniale tentoonstelling te organiseren maar zelfs het voornemen om voor het eerst de tweede editie van de moderne Olympische Spelen parallel aan de expositie van 1900 te organiseren. In de ogen van de organisatoren waren zij vooral reclame voor de heilzame uitwerking van lichamelijke oefening en exercities die de Fransman in een goede fysieke conditie bracht en hield om optimaal te kunnen werken en indien nodig de vruchten ervan te verdedigen tegen de vijand. De verwijzing naar de nederlaag van 1870 maakt duidelijk dat hiermee ook nu weer Duitsland bedoeld werd. Bovendien demonstreert het programma - vol typisch militaire exercities - duidelijk zijn ontstaan uit de behoefte van de organisatoren om hun rivalen de paraatheid en kracht van het Franse leger te demonstreren.⁸⁸

Net zoals LePlay wenste het comité met de expositie het Franse publiek een beeld van de wereld en van henzelf te verschaffen. Echter ditmaal werd zij sterker dan in 1867 bepaald door politieke wensbeelden - een nationalistische en republikeinse identiteit - en niet door een wetenschappelijke sociaal-etnografische analyse. Een nadere analyse van de classificatie, thema-tentoonstellingen en de presentatiewijzen maakt nu ook duidelijk, dat Picard c.s. in feite nauwelijks geïnteresseerd waren in de sociaal-etnografische dimensie van de objecten. Heel expliciet gaf Picard dit te kennen toen hij inging op de classificatie. Gesteld voor het dilemma om de expositie ruimtelijk eerst

te ordenen naar land en dan pas naar productsoort of naar bedrijfstak, zodat behalve de opbouw van de nationale economie ook de bijzondere fysionomie van iedere cultuur optimaal tot haar recht zou kunnen komen, of andersom, koos hij ten gunste van een ordening waarin de bedrijfstakken voor de nationale herkomst gaan. Zo zou, in zijn woorden, de vergelijkende studie 'beter tot haar recht komen'; wat hij evenwel bedoelt is dat zo beter de economisch en technisch gezien nuttige innovaties bestudeerd kunnen worden in plaats van de etnografische karakteristieken.⁸⁹

De demonstraties van machines en productieprocessen in de groepspaleizen waren nu niet langer bedoeld als een aansporing aan de burgerij om tradities en handmatig verkregen producten te herwaarderen. Ze beoogden nu een politiek gemotiveerd en vermakelijk verpakt eerbetoon aan de noeste arbeid van de kleine burgerij en de arbeiders: het republikeinse stemvolk.⁹⁰ Ook de nationale en koloniale reconstructies, demonstraties en 'tableaux vivants' dienden nu niet meer alleen begrepen te worden als een serieus sociaal-etnografisch survey, maar veeleer als politieke manifestaties in een vermakelijke verpakking. De 'Rue des Nations' was evenzeer een uitdrukking van het internationale aanzien dat de Derde Republiek genoot: de hier verzamelde landen zagen Frankrijk als een wereldmacht en wilden daarom hier niet ontbreken. De verzameling koloniale paviljoens was vooral bedoeld om het Franse publiek meer te betrekken bij hun koloniale imperium. Ze dienden ervoor om het er van te overtuigen dat deze alle inspanningen en offers waard waren. Daar waar de rest van de exposities het Franse publiek een nationaal bewustzijn diende bij te brengen, dienden de koloniale dit te completeren met een koloniale dimensie.⁹¹

Het ideologische verschil tussen LePlay's tentoonstellingsconceptie en die van Picard c.s. kwam het duidelijkst naar voren in het meest ideologische deel van het programma: de historische thema-exposities. Picard verving LePlay's 'Geschiedenissen van de Arbeid' - die nog in 1889 de contemporaine exposities hadden ingeleid - voor zogenaamde 'Musées Centennaux'. Deze introducties zouden het publiek niet zozeer de historische evolutie, compleet met perioden van opkomst en verval, en de sociaal-etnografische karakteristieken van de tentoongestelde culturen moeten uitleggen, maar de ononderbroken tendens van vooruitgang die de Franse samenleving tussen 1800 tot 1889 had doorgemaakt.⁹² Aan de hand van enkele beroemde objecten zouden zij voor het grote publiek (niet voor de deskundigen) een lofzang moeten zingen op de arbeid en de genialiteit van drie generaties Fransen in de negentiende eeuw. Deze inleidingen vormden zonder meer het krachtigste propaganda-instrument dat de organisatoren wilden inzetten om het traditionele kosmopolitische karakter van de universele exposities om te buigen in een nationalistische. LePlay had in 1867 met zijn 'Geschiedenis van de Arbeid' nog geprobeerd de nationale identiteit vanuit een etnografisch perspectief te laten ontstaan uit wetenschappelijke en objectieerbare verschillen tussen de eigen cultuur en haar geschiedenis en die van de omringende volkeren. Picard c.s. wilde de 'musées' nu gebruiken om het grote publiek te bekeren tot het geloof in de vooruitgang en de toekomst. De objecten zouden zo worden gekozen dat zij 'als ijkpunten' tesamen 'een balans over de negentiende eeuw zouden vormen', die hun onweerlegbaar de vooruitgang bewezen van de negentiende eeuw voor het dagelijks leven van iedereen.⁹³ Meer impliciet zou ze, door hiervoor vrijwel uitsluitend Franse objecten te selecteren - anders dan LePlay zouden Picard c.s. zich nooit serieus inzetten voor buitenlandse deelname aan de 'musées' - propageren dat deze vooruitgang vooral te danken was aan het genie van het Franse volk.⁹⁴ Zo was ze vooral bedoeld om de bezoekers een nationalistisch gekleurde vooruitgangsbil op te zetten die door haar contrastwerking met de opvolgende contemporaine inzendingen - waarin alleen de sinds 1889 geboekte vernieuwingen getoond zouden mogen worden - ervoor zou zorgen dat het publiek deze laatste als een volgende beslissende fase in een ononderbroken opwaartse trend van vooruitgang zou begrijpen.⁹⁵ Doordat ook in deze contemporaine delen het accent lag op de Franse prestaties zou het publiek nu bovendien eenvoudig ook deze verdere vooruitgang als een bij uitstek 'Franse triomf' kunnen beleven.

Voor het eerst zou nu in de tentoonstellingen de vooruitgang niet alleen meer afgezet worden tegen het verleden zoals in de 'musées' maar zouden de organisatoren ook een poging doen om een tipje van de sluier die over de toekomst lag op te tillen. De symboliek van de eeuwwende wilden de organisatoren nu niet alleen gebruiken om een balans over de negentiende eeuw op te maken, maar ook om een impressie te schilderen van de toekomst van de Franse samenleving in de twintigste eeuw. Een suggestie eerder dan een blauwdruk, want: 'hoe schitterend en groots de twintigste eeuw zou uitpakken konden zelfs onder filosofen en wetenschappers niet voorspellen'.⁹⁶ Hiertoe creëerde men een speciale elektriciteitsgroep en besloot men de hele expositie te elektrificeren. Deze zou zij in een elektrische wereld veranderen; een nooit eerder geziene wereld die het publiek zou fascineren vanwege haar niet-mechanische, onzichtbare, haast magische aard. Niet voor niets sprak men van de fee van de elektriciteit.⁹⁷

Eigenlijk was het de elektrificatie die de organisatoren in staat stelde om de expositie tot een populaire lofzang op moderne arbeid te maken. Immers, een verspreiding van de demonstraties over de uitgestrekte paleizen was met de traditionele aandrijfsystemen van stangen en riemen onbetaalbaar, een net van elektriciteitskabels was daarentegen eenvoudig en goedkoop aan te leggen. Bovendien kon zo met dezelfde energiebron over het hele terrein niet alleen aandrijfkraft geleverd worden maar ook de energie die nodig was om haar te verlichten.⁹⁸ Dit maakte het nu voor Picard c.s. mogelijk om te verordonneren dat de exposities ook 's avonds geopend zouden zijn zodat ook het republikeinse stemvolk - de arbeidersklassen en kleine burgerij - nu na het werk de inzendingen zouden kunnen bestuderen.⁹⁹ Tenslotte zou de elektrificatie de organisatoren in staat stellen om deze studie iedere dag te besluiten met een programma aan lichtfeesten die de feesten van 1889 in grootsheid en diversiteit zouden overschaduwen. De hele expositie zou een enorm elektrisch decor moeten vormen voor deze schitterende avondfeesten, en zodoende een nooit eerder geziene wereld te voorschijn moeten toveren, die de bezoekers zouden associëren met de toekomst. Picard zag deze lichtfeesten niet als louter vermaak. Aan het einde van de dag zou deze lichtstad met haar spectaculaire lichtshows het vertrouwen van het Franse publiek in de de natie en de Republiek, nu en in de toekomst, moeten versterken.¹⁰⁰

Hoe sterk het publiek deze elektrificatie met de toekomst associeerde blijkt ook uit de plannen die een zekere professor Amphoux aan de organisatoren toezond. Hierin stelde hij voor in Parijs een elektrische modelstad te bouwen gecombineerd door een net buiten Parijs gelegen elektrische modelboerderij. Hier zouden de bezoekers vertrouwd gemaakt kunnen worden met de nieuwste technologieën en toepassingen van elektriciteit; letterlijk een blik op hun toekomstige dagelijks leven. Maar aangezien Picard c.s. anders dan LePlay niet van plan was om met de expositie maatschappelijke hervormingsmodellen te propageren, verdween dit plan onmiddellijk in de la. Men beperkte zich liever tot een vagere suggestie van de toekomst.¹⁰¹

De 'musées', de elektrificatie van de tentoonstelling en de grote waarde die de organisatoren hechtten aan de congressen, impliceerden ook nog een andere ideologische verschuiving: van LePlay's 'industrialisme' naar het zogenaamde 'sciëntisme'.¹⁰² De nadruk in de 'musées' op vooruitgang impliceerde natuurlijk ook een beklemtoning van uitvindingen. Uitvindingen werden in Frankrijk aan het einde van de negentiende eeuw vooral toegeschreven aan de wetenschap en niet langer aan de inventiviteit van ingenieurs of industriëlen. In die zin zouden veel van de 'musées' eerder het 'sciëntisme' populariseren dan het 'industrialisme'. Meest dramatische uitdrukking hiervan was de elektrificatie: deze zou de mechanische stoomwereld van de ingenieur vervangen door de elektrische 'stroom'-wereld van de wetenschapper. Vanuit dit 'sciëntistische' wereldbeeld is ook het kapitale belang te begrijpen dat de organisatoren hechtten aan een zo uitgebreid mogelijk programma aan congressen. De vooruitgang zou men het beste stimuleren door wetenschappers bijeen te brengen en kennis te laten uitwisselen; en minder door nieuwe technieken ten toon te stellen en industriëlen bij een te brengen. Vooruitgang werd nu door de organisatoren als synoniem met wetenschap gezien.¹⁰³

De meeste hiervoor beschreven vernieuwingen dienen ook als pogingen van de organisatoren om de expositie zoveel mogelijk te doen verschillen van die van 1889 en haar zo speels en amusant te maken, dat zij ook aantrekkelijk en begrijpelijk werd voor de laaggeschoolde arbeiders en kleine burgerij. Zo zou de tentoonstelling van 1889 met de Eiffeltoren en de machinehal als belangrijkste clous - een echte hoogmis van het 'industrialisme' van de ingenieurs en de ijzerindustrie - nu opgevolgd worden door een elektrische stad met tientallen shows als eerbetoon aan het 'sciëntisme' van de wetenschappers. De elektrificatie van de tentoonstelling is vanuit deze optiek natuurlijk verreweg het belangrijkste instrument dat de organisatoren inzetten om de tentoonstellingsdidactiek te populariseren, en de elektriciteitsgroep hun grootste clou. Toch was ze niet het enige middel. Ook de muziek- en theateruitvoeringen en de Olympische Spelen waren uitdrukkelijk als publiekstrekkers bedoeld.¹⁰⁴ Significant is echter dat het reglement nu voor het eerst toeliet om concessies behalve aan de gebruikelijke publieksvoorzieningen ook aan zogenaamde 'spectacles' en 'expositions payantes' te verlenen.¹⁰⁵ Picard c.s. hadden hierbij dan vooral commerciële versies van de zo populaire historische reconstructies en 'tableaux vivants' voor ogen: een vorm van vermakelijke instructie over het eigen verleden van het Franse of andere volkeren, die een historisch-etnografische dimensie aan de tentoonstelling zou toevoegen. Dit werpt ook een ander licht op de reconstructies en 'tableaux vivants' in de koloniale afdelingen: toch eerder instructief vermaak dan vermakelijke instructie. Voor het eerst in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen kreeg vermaak doelbewust een plaats binnen het tentoonstellingsprogramma.

Zo gezien is de classificatie een kruising van LePlay's op arbeid of occupatie geordende tableau, met de economische en politieke belangen van de bestuursinstellingen, met een 'sciëntistisch' vooruitgangsgeloof in de toekomst (in plaats van in LePlay's 'industrialisme' en diens verzoening van traditie en vernieuwing), gekruist met de behoefte aan spel en nieuws die haar beslissend zou doen verschillen van haar voorgangers en tegelijk aantrekkelijk moest maken voor een veel groter en lager geschoold publiek.

5.2.3 Locatiekeuze in het teken van bezoekerscijfers en stadsvernieuwing

De locatiekeuze, de ruimtelijke ordening en de eerste vormgevingsvoorstellen werden niet langer beïnvloed door LePlay's gedachtengoed. Zij werden hoofdzakelijk bepaald door de wens van locale en landelijke bestuurders om de expositie te gebruiken als een openbaar werk, en door de angst dat het publiek de expositie als een heropvoering van de tentoonstelling van 1889 zou zien, en weg zou blijven.

Zoals de organisatoren in 1889 hadden ondervonden, toen de transportcapaciteit de onverwacht verdubbelde bezoekersstroom niet goed had kunnen verwerken, was de kwestie van adequaat transport voor de aan- en afvoer van bezoekers van het allergrootste belang wilde men metterdaad de bezoekersaantallen verder kunnen opvoeren.¹⁰⁶ In de ogen van Picard c.s. was dan ook de eerste voorwaarde die aan de locatie gesteld moest worden, dat zij tegen zo gering mogelijke investeringen voor een zo groot mogelijke hoeveelheid bezoekers te ontsluiten was.¹⁰⁷ Naar hun mening was de schoonheid van de locatie van minder belang: 'wat hebben we aan de meest schitterende tentoonstellingsgalerijen in een schilderachtige omgeving als deze galerijen verlaten blijven.'¹⁰⁸ Op last van de 'Commission préparatoire' vergeleek een studiegroep dan ook diverse locaties, met als richtsnoer een nieuwe verdubbeling van de bezoekersaantallen van 1889 tot 50 à 60 miljoen.¹⁰⁹ Uit hun rapportage bleek, dat de centrumlocaties die ook voor 1889 gebruikt zouden zijn (als tenminste de buitenlandse monarchieën uit protest tegen het politieke karakter van de expositie - de honderjarige viering van de Franse Revolutie - niet van deelname hadden afgezien) tegen de geringste investeringen ontsloten konden worden voor de aan- of afvoer van zo'n 120.000 bezoekers per uur.¹¹⁰ Dit cijfer zou dankzij de centrale ligging van deze locaties in noodgevallen nog kunnen worden opgevoerd omdat zij (anders dan de overige locaties die allen buiten

de muren van Parijs waren gelegen) nog te voet konden worden bereikt.¹¹¹ Zo zou de expositie zich in 1900 uitstrekken van de traditionele locaties op het Champ de Mars en het Trocadéro, via de linker- en rechteroever van de Seine, over de Esplanade des Invalides tot op de oude locatie van de nationale industrie-exposities in het hart van de hoofdstad: de Champs Élysées.¹¹²

Een in politiek opzicht belangrijk bijkomend voordeel van deze locaties was dat de investeringen konden worden gebruikt om de infrastructuur van de hoofdstad blijvend te verbeteren. Hiermee zou tegelijk een politieke oplossing gevonden kunnen worden voor een al decennia durende patstelling tussen de Parijse gemeenteraad en prefectuur enerzijds en de Franse regering en het parlement anderzijds. Beide waren voorstanders van de aanleg van een ondergronds transportsysteem dat het wegennet en overige openbaar vervoer van de alsmat uitdijende Parijse metropool zou verlichten. De Franse staat ijverde hierbij echter vanuit een nationale optiek voor een oplossing, waarbij de Parijse ondergrondse de kopstations van de landelijke spoorlijnen in de hoofdstad met elkaar zou verbinden. In één klap had men dan de nationale en lokale verbindingen verbeterd. Locale bestuurders waren er daarentegen van overtuigd, dat hiermee de ontsluiting van de verschillende wijken en hun verbinding met het centrum ondergeschikt gemaakt werden aan nationale infrastructurele belangen, zij pleitten voor een separate ondergrondse, toegesneden op de vervoersbehoeften van de hoofdstad. Gezien de enorme investeringen en de eigendomsverhoudingen was het voor beide partijen noodzakelijk met elkaar tot overeenstemming te komen. Binnen de planvorming van de wereldtentoonstelling van 1889 werd hiertoe al een poging gedaan, maar toen mislukte dat nog. Ongetwijfeld vormden de gebleken vervoersproblemen van 1889 nu een extra reden om de patstelling te doorbreken. Belangrijker was echter dat Picard als directeur van de spoorwegdienst binnen het Ministerie van Openbare Werken reeds in 1885 de gemeentelijke plannen gesteund had. Picard was dan ook de aangewezen figuur om vanuit zijn positie binnen het expositie- en staatsapparaat een compromis te bewerkstelligen tussen staat en stad. Het resultaat was dat beide partijen hun zin kregen. Zo werd er een eerste lijn van de 'chemin de fer métropolitain souterrain', later kortweg 'métro' genoemd, aangelegd die de expositie-terreinen - en dus het stadscentrum op de rechter Seine-oever - verbond met de arbeiderswijken in het oosten van de hoofdstad. Terwijl op de linker Seine-oever de expositie en het stadscentrum verder werden ontsloten door de verdubbeling van de spoorlijn die de ringspoorbaan verbond met het station Champ de Mars. Van daaruit trok men ondergronds via het nieuwe 'Gare d'Orsay' en 'Gare d'Esplanade des Invalides' naar het reeds bestaande 'Gare de Lyon'. Na de Tweede Wereldoorlog zou deze lijn tenslotte worden doorgetrokken naar de Parijse voorsteden. Zo ontstonden uit dit compromis de twee inmiddels met elkaar verweven ondergrondse spoorwegsysteemen die Parijs nu nog kent: de Metro die de Parijse wijken met elkaar en met het centrum verbindt én de RER die de Parijse voorsteden met het centrum verbindt.¹¹³

Aan de keuze voor deze centrumlocaties kleefden echter ook een aantal forse bezwaren. Om te beginnen waren de terreinen eigenlijk te klein. In plaats van de benodigde 125 hectare was er binnen de grenzen van de locaties slechts 108 beschikbaar.¹¹⁴ Picard c.s. dachten dit probleem gedeeltelijk op te lossen door de Olympische Spelen in hun geheel in het buiten de muren gelegen Bois de Vincennes onder te brengen. Hier had men wel ruimte genoeg om de renbanen, exercitievelden en wat dies meer zij aan te leggen.¹¹⁵ Verder verwachtte men dat de Olympische Spelen geen concurrentie zouden vormen voor de eigenlijke wereldtentoonstelling, en zodoende publiek zou wegzuigen (daarvoor was men wel beducht wanneer men delen van de eigenlijke expositie in het Bois de Vincennes zou huisvesten).¹¹⁶ Men had tenslotte voor het Bois de Vincennes gekozen omdat dit tegen de arbeiderswijken in het oosten van de stad was gelegen, en juist onder de arbeidersklassen sport en spelen het meest populair waren.¹¹⁷ Een tweede reden voor deze keuze vormde echter de aanleg van de nieuwe metrolijn; zij zou zo de centrumlocaties

met deze tweede locatie verbinden en verschaftte zodoende een extra argument voor de aanleg hiervan.¹¹⁸ Op deze manier zouden de tentoonstelling en de spelen niet alleen de investeringen in de aanleg van zoveel infrastructuur legitimeren, maar tenminste gedeeltelijk ook al terugbetalen. De 50 à 60 miljoen verwachte bezoekers zouden, al was het alleen maar uit nieuwsgierigheid, op grote schaal gebruik maken van de nieuwe infrastructuur en zo al in het eerste seizoen zorgen voor forse inkomsten. Zij konden bovendien en passant het Parijse publiek vertrouwd maken met het gemak van ondergronds transport, een nieuw reisgedrag kweken en zodoende ook in de jaren daarna een massaal gebruik garanderen.

Met de situering in het Bois de Vincennes van de Olympische Spelen zou men nog niet voldoende ruimte besparen. Daarom beval de organisatie in navolging van LePlay een strengere selectie van de exposanten - bijvoorbeeld alleen de kernproducten of sleutelindustrieën uit de verschillende regio's - en het formeren van collectieve inzendingen - ter voorkoming van verdubbelingen. Iets dat ook vanuit didactisch oogpunt gewenst was. Immers, de aanblik van eindeloze hoeveelheden specimina, waarvan een groot aantal bij vluchtige beschouwing al nauwelijks vernieuwend bleek of een groot aantal herhalingen van hetzelfde nieuws zou een serieuze studie door de bezoekers alleen maar ontmoedigen.¹¹⁹ Naar het voorbeeld van het Crystal Palace creëerden de organisatoren tenslotte een zekere flexibiliteit door ditmaal de paleizen weer van verdiepingen te voorzien.¹²⁰

Een ander bezwaar van de centrumlocaties was dat de expositie hierdoor ruimtelijk zo zeer versnipperd dreigde te raken, dat ook de cognitieve samenhang van het tableau verloren zou gaan en de classificatie het publiek niet langer van dienst zou kunnen zijn bij zijn (vergelijkende) studie van de exponaten. Picard c.s. hoopten dit bezwaar te ondervangen door een filosofische verdeling van de groepen over de locaties te bepleiten, deze voor het grote publiek duidelijk herkenbaar te markeren en met enkele grote clous visueel met elkaar te verbinden. Zoals de trofeeën voorheen de classificatie van de tentoonstelling in de paleizen visueel markeerden en bij wijze van index de filosofie en ordening van het geheel inzichtelijk maakten, zo lijkt Picard nu met de clous het hele tentoonstellingsterrein te willen organiseren.¹²¹ Vermoedelijk zonder zelf bekend te zijn met de traditie en het principe van het geheugentheater maar geïnspireerd door LePlay's 'microkosmos' lijkt hij het theater nu te willen opblazen tot stedelijke afmetingen.

Het grootste nadeel van de centrumlocaties was echter dat zij ook het decor gevormd hadden voor alle nationale en internationale tentoonstellingen van 1798 tot 1889, waaraan de herinneringen bovendien levendig werden gehouden door de paleizen en clous die deze exposities hadden achtergelaten en die nog altijd de locaties domineerden. Op het Champs Élysées herinnerde het oude 'Palais de l'Industrie' aan de eerste Franse Wereldtentoonstelling van 1855; op de Trocadéroheuvel riep het gelijknamige paleis de tentoonstelling van 1878 in herinnering, terwijl op het Champ de Mars de paleizen voor schone kunsten en de clous - de reusachtige Machinehal en de 300 meter hoge Eiffeltoren - als imposante getuigen van '1889' het beeld domineerden. Relicten die het gevaar met zich droegen dat de bezoekers de tentoonstelling van 1900 als een magere heropvoering van die van 1889 zouden zien. Temeer daar Picard voorzag dat ook de hoefijzerachtige opzet van de tentoonstellingspaleizen op het Champ de Mars en het Trocadéro van 1889 herhaald zou moeten worden.¹²² Immers, alleen zo kon er een grote middenruimte vrijgehouden worden, nodig om de bezoekers à la het geheugentheater een overzicht te kunnen geven over de ordening van de expositie in de verschillende groepspaleizen en om deze te kunnen bereiken. Ook zouden hier de massaal bezochte nachtelijke feesten gehouden kunnen worden. Bovendien zouden de paleizen en evenementen zo in een monumentaal panorama kunnen worden samengesmeed dat het complex, de gebeurtenissen en de exponaten des te indrukwekkender, representatiever en feestelijker zou doen schijnen.

De organisatoren besloten dan ook in principe al deze gebouwen af te breken, in de hoop zo de herinneringen aan de voorgaande exposities uit te wissen: een 'table rasa' zoals zij het zelf ook omschreven.¹²³ Echter juist voor de clous van de voorgaande exposities was dit eigenlijk niet goed mogelijk. De Eiffeltoren was het eigendom van een private onderneming en zou alleen tegen enorme bedragen kunnen worden uitgekocht.¹²⁴ De Machinehal en het Trocadéro-paleis verkeerden in uitstekende staat, werden alom bewonderd en het was dan ook onwaarschijnlijk dat het parlement akkoord zou gaan met de afbraak er van. Dit lag anders in het geval van het oude 'Palais de l'Industrie' en de overige expositiepaleizen en -paviljoens. De eerste verkeerde in een deplorabele staat, en werd bovendien unaniem verafschuwd als een wangedrocht. De laatsten waren te onbetekenend om de publieke opinie of het parlement te mobiliseren.¹²⁵

Vervolgens zouden de architecten, die de expositie zouden ordenen en vormgeven, haar vooral een nooit eerder gezien, feestelijk en waardig aanzien moeten geven. Een kader dat het hart van de oude stad niet alleen zou vervangen voor een nieuwe wereld maar ook de herinnering aan de voorgaande exposities uit zou wissen. Op het Champ de Mars en het Trocadéro, waar dat het moeilijkst zou zijn, door de clous van 1889 te overtreffen met nog schitterendere clous die de oude naar de achtergrond zouden doen verdwijnen.¹²⁶ Elders, door de traditionele hoofdas van het Champ de Mars en het Trocadéro te vervangen door een nieuwe hoofdas langs de Seine.¹²⁷ Vermoedelijk geïnspireerd door het voorbeeld van Burnham's 'White City', waar grote wateroppervlakten, verlevendigd door Venetiaanse gondola's, panoramische stadsgezichten biedend op een monumentale witte Beaux-Arts-architectuur, de sleutel van haar succes hadden gevormd, voorzag Picard nu voor de rivier een soortgelijke rol. Een verschuiving die bovendien als voordeel had dat de hoofdingang tot de expositie nu van het Champ de Mars zou kunnen worden verplaatst naar de Place de la Concorde. Een locatie die net als ten tijde van de nationale industrietentoonstellingen, nog steeds een grote symbolische waarde had voor de overheid en de Parijse bevolking. Ze was omringd door de volksvertegenwoordiging en het presidentieel paleis, en vormde bovendien in de mentale voorstelling van Parijs het hart van de stad. Voor Picard c.s. waren de Place de la Concorde en de Champs Élysées echter boven alles het uitgaanscentrum voor het mondaine Parijs. Door hier de hoofdentree te situeren hoopten zij 's avonds met hun elektrische feesten veel meer nachtbrakers dan in 1889 het expositie terrein op te lokken om hen daarna haast onbewust, terwijl zij genieten van al dat schoons, het hele eind naar het Champ de Mars te laten afleggen.¹²⁸

5.2.4 Didactisch tableau, representatief stadsgezicht en nieuwe clou

De maatregelen waarmee de organisatoren al bij voorbaat de bezwaren tegen de locatiekeuze hadden proberen te ondervangen vormden natuurlijk ook evenzovele randvoorwaarden voor de ontwerpers van het ruimtelijk plan voor de exposities. Het 'comité des directeurs' besloot dit ontwerp niet direct zelf ter hand te nemen maar, net als in 1851, zich te laten inspireren door de beste trouvailles uit een ideeënprijsvraag.¹²⁹ Hoofdmotief hiervoor was dat zij bevreesd waren, dat wanneer Bouvard bijvoorbeeld onmiddellijk zelf het ontwerp ter hand zou nemen, de enorme expositie te veel het signatuur van één architect zou krijgen, daarmee te weinig diversiteit of afwisseling zou kennen en zodoende het publiek eerder zou afschrikken dan aantrekken.¹³⁰

Ditmaal zou het echter geen internationale ideeënprijsvraag zijn maar stond de deelname slechts open voor Franse architecten en ingenieurs.¹³¹ De waardigheid van het kader zou nu in de ogen van Picard c.s. synoniem moeten zijn met een architectonische en zelfs stedelijke esthetiek die de superioriteit van de Franse smaakzin, creativiteit en genialiteit ondubbelzinnig zou bewijzen. Het ruimtelijk plan zou dus niet alleen de tentoonstellingsdidactiek zo goed mogelijk moeten realiseren op de versnipperde locaties, of een feestelijk en nooit eerder gezien decor voor de inzendingen moeten vormen, maar het plan zou ook zelf exponaat moeten zijn: een monumentaal specimen van Franse smaakzin en in die zin zelf de belangrijkste clou van de expositie.¹³²

Door middel van een hulpwetje reserveerde de Minister van Handel een budget voor de prijsvraag zodat deze op 13 augustus 1894 van start kon gaan.¹³³ Behoudens de voorgaande aanbevelingen diende het reglement (met name de classificatie en de artikelen gewijd aan de presentatiewijzen), de schattingen van het benodigde tentoonstellingsoppervlakte per groep of paleis, en een aantal kaarten met de precieze afbakening van de locaties, de ontwerpers tot richtlijn. Voor het ontwerp kregen zij slechts vier maanden. Op 12 december leverden van de 664 deelnemers die zich aanvankelijk hadden ingeschreven voor de prijsvraag er dan ook slechts 108 een plan in; het één nog meer megalomaan, bizar of exotisch dan het andere.¹³⁴ Deze plannen werden tentoongesteld in het oude 'Palais de l'Industrie', waar het publiek ze kon bekijken en een 31-koppige jury (waarin ook de deelnemende architecten vertegenwoordigd waren) de beste ideeën eruit kon selecteren. Overeenkomstig het karakter van de ideeënprijsvraag wees de jury ook niet één winnaar aan maar honoreerde zij diverse plannen met naar hun oordeel de meest vruchtbare ideeën. Deze werden door Paul Guadet, hoogleraar architectuurtheorie aan de École des Beaux-arts, samengevat in een verslag, op basis waarvan vervolgens Bouvard's architectuurdienst het eigenlijke plan zou opstellen.¹³⁵

De meeste genomineerden zouden in een volgend stadium de opdracht krijgen om één of meerdere groepspaleizen te ontwerpen en te realiseren.¹³⁶ Vooralsnog was echter de gemeente-architect Eugène Hénard (1849-1923) de enige winnaar, die als 'architecte adjoint au Directeur des services d'architecture' - de rechterhand van Bouvard - een officiële aanstelling kreeg.¹³⁷ Vrijwel zeker was het plan dat deze dienst presenteerde in grote lijnen van zijn hand. En hoewel het gebaseerd was op de richtlijnen die Guadet in zijn juryrapport had aangegeven, was hij er toch min of meer de geestelijk vader van, daar een groot deel van deze richtlijnen weer stamden uit zijn eigen door hen zo hoog gehonoreerde prijsvraagplan.¹³⁸ Als gemeente-architect had Hénard zich tot nu toe voornamelijk beziggehouden met de scholenbouw. De expositie stelde hem nu in staat een nieuwe carrière te beginnen en zijn tot dan toe verborgen kwaliteiten als stedenbouwer te laten zien.

Een ruimtelijke didaxis met stedelijke proporties en allures

De uitgestrektheid en geringe samenhang tussen de locaties maakte het Hénard onmogelijk om de expositie à la het geheugentheater in één ruimtelijk tableau van tentoonstellingsklassen te ordenen. In plaats daarvan bracht hij binnen Picard's classificatie nog een vierdeling aan die, overeenstemde met de vier ruimtelijke eenheden waarin de beschikbare locatie uiteenviel, om vervolgens pas binnen ieder van deze eenheden - conform Picard's tentoonstellingsklassen - een geheugentheater te creëren zodat de cognitieve en ideologische ordening van de klassen het publiek behulpzaam zou zijn bij de vergelijkende studie van de exponaten.¹³⁹

Bij de hoofdingang op de Champs Élysées plaatste hij de drie paleizen voor onderwijs, voor de retrospectieve tentoonstelling van Franse schone kunsten en kunstnijverheid, en voor de contemporaine schone kunsten bij elkaar. Aan de overzijde van de Seine bracht hij op de Esplanade des Invalides in één reusachtig paleis alle kunstnijverheid onder. Op deze manier schiep hij hier over de Seine heen een acropolis van de smaak, de luxe en de mode van de hele wereldindustrie, waarin Frankrijk echter traditioneel uitblonk. Het publiek van het laatste doordringen was de taak van het eeuwmuseum, gewijd aan de eeuwige schoonheid van uitsluitend de Franse schone kunsten en kunstnijverheid; het zou zich dan ook bij wijze van uitzondering niet tot de negentiende eeuw beperken maar zich tot aan de tijd van de eerste Galliërs uitstrekken. Deze 'exposition rétrospective d'art français' zou ook niet worden opgenomen in de contemporaine tentoonstellingspaleizen, zoals de overige 'musées' maar een eigen monumentaal paleis krijgen. In de woorden van de organisatoren zouden zo de bezoekers direct bij de entree al overdonderd worden door de superioriteit van het Franse genie.¹⁴⁰

Op het Champ de Mars bracht Hénard in een hoefijzerachtig ensemble van paleizen alle overige vormen van nijverheid uit de deelnemende landen onder, met aan het hoofd het elektriciteitspaleis. Een symbolische uitdrukking van het sociaal-economisch belang dat de organisatoren hechtten aan de elektriciteit, dat in hun ogen nu na het stoomtijdperk een nieuwe gouden eeuw zou doen aanbreken waarin alle overige vormen van nijverheid diepgaand vernieuwd zouden worden. Langs de Seine-oever plaatste hij hier de handelsvaart en het paviljoen voor land- en zeestrijdkrachten. Aan de overzijde van de Seine, op de Trocadéroheuvel, verstrooide hij tenslotte op een schilderachtige wijze de koloniale paviljoens. Zo vormden ook deze twee locaties tesamen over de Seine heen een betekenisvolle eenheid. De koloniën, nieuwe leveranciers van grondstoffen en afzetgebieden voor de industrieën uit het moederland, met daartussen de partijen die de uitwisseling van goederen verzorgden - de handelsvaart - en beschermden tegen mogelijke agressors: de land- en zeestrijdkrachten. Ook stonden zo de twee voornaamste garanties voor verdere vooruitgang van 's lands nijverheid - en dus 's lands toekomst - frontaal tegenover elkaar: koloniale imperia én de scientistische fee van de elektriciteit.¹⁴¹

De resterende Seine-oevers tussen de Esplanade des Invalides en het Champ de Mars vormden de derde ruimtelijke eenheid, één die dé verrassende publiekstrekker van de tentoonstelling zou moeten worden. Hier waren langs de linkeroever de reconstructies van de nationale paviljoens verzameld in de 'Rue des Nations', en op de rechteroever de theaters en concertzalen die later de 'Rue de Paris' zouden worden gedoopt.¹⁴² In zekere zin vormden ook zij zo tesamen met de koloniale reconstructies op de Trocadéroheuvel een eenheid. Zou het publiek op de twee andere locaties in kosmopolitische tableaux de vertrauwde 'technologische cursus' krijgen over de bijdragen uit ieder land sinds 1889 aan de vooruitgang van de hele mensheid in termen van arbeid, productietechnologie, wetenschap en producten, hier langs de Seine-oevers zou het publiek juist kennis kunnen maken met de etnografische specificiteit van de arbeid in ieder deelnemend land en in haar koloniën. In de ateliers, restaurants en tentoonstellingszalen van het nationale paviljoen aan de Rue des Nations zou men onder meer de nationale keuken kunnen proeven en 's lands ambachtelijke vaardigheden kunnen bewonderen. In de theaters en zalen aan de Rue de Paris zou men zich kunnen verdiepen in de dichtkunst, toneel en muziek van de verschillende culturen. Op het Trocadéro zou men zich tenslotte kunnen wijden aan een studie van de zeden, gewoonten, levens- en werkomstandigheden van de koloniale volkeren alsmede van enkele zelfstandige Aziatische landen, die om redenen van culturele gelijkens ook hier waren ondergebracht in plaats van aan de Rue des Nations. Dit etnografische, sociale en culturele programma werd verder à la LcPlay aangevuld met een paleis voor sociale-economie en met een apart expositiepaviljoen, gewijd aan de stad Parijs langs de Seine.

De diverse concoursen en congressen, parallel aan de eigenlijke expositie te houden, stelden tenslotte speciale ruimtelijke eisen die om bijzondere oplossingen vroegen. Voor de wetenschappelijke congressen waren een aantal speciaal toegeruste zalen in het paleis voor de sociale-economie voorzien. De muziek- en theateruitvoeringen zouden voor een deel in etablissementen in de Rue de Paris en voor het overige in de grote concertzalen van het reeds bestaande Palais du Trocadéro plaatsvinden. De concoursen voor de tuinbouw, proefopstellingen van bomen, boschages en bloemenperken die relatief veel ruimte vroegen, zouden over de beide Seine-oevers worden uitgesmeerd zodat zij en passant de reconstructies ook nog van een aantrekkelijk decor zouden voorzien.¹⁴³ Soortgelijke landbouwconcourse zouden vermoedelijk in de voormalige Machinehal plaatsvinden, zodat de machineshows van 1889 nu plaats zouden maken voor shows van stamboekvee!¹⁴⁴ Verder voorzag Hénard hier midden in de Machinehal in een enorme 'Salle de Fête', waar maar liefst 20.000 mensen getuige zouden kunnen zijn van de officiële ceremoniën en andere feestelijkheden.¹⁴⁵ De installaties voor de sportconcourse tenslotte vroegen zoveel ruimte dat men hiervoor uitweek naar een aparte locatie: de vierde ruimtelijke eenheid in het Bois de Vincennes.

Voor de schematische indeling van de Paleizen volgde Hénard daarentegen nauwgezet de aanbevelingen van Picard c.s. voor de tentoonstellingsdidaktiek. Iedere groep zou duidelijk ruimtelijk van de andere worden afgegrensd door haar in een eigen paleis onder te brengen. De 'musées' zouden als inleidingen in de entreegebieden van de paleizen worden gesitueerd en de contemporaine inzendingen die volgden zouden naar land worden ingedeeld. Daarbij stonden in ieder geval op het Champ de Mars langs de buitenomtrek de machine- en productieprocesdemonstraties, en aan de binnenzijde langs het middenhof, de eindproducten. Verder zouden de Franse inzendingen telkens tegenover de buitenlandse worden geplaatst.¹⁴⁶ Echter, binnen deze nationale groepssecties lijkt Hénard nu niet meer de producten ruimtelijk naar klassen te willen onderscheiden. Waar LePlay nog met een combinatie van habitat-presentatie en het 'huis-aan-straat-principe' de expositie geleedde met de klasse als kleinste cognitieve en ruimtelijke eenheid, leek Hénard genoeg te nemen met de nationale afdelingen. Dit zou ongetwijfeld de vergelijkende studie van klassen of vakgebieden bemoeilijken ten gunste van een show van nationale prestaties.¹⁴⁷ Dit overigens conform de verschuiving van kosmopolitische vergelijking naar een nationalistische propagandashow. De ruimtelijke ordening van de groepen over de locaties zou de Franse inzendingen bevoordelen, de inleidende 'musées' zouden aan de hand van Franse ijkpunten feitelijk slechts de Franse vooruitgang schetsen, en tenslotte zouden in de nationale inzendingen de Franse inzendingen alleen al door hun numerieke overwicht de groepen domineren.

De drie centraal gelegen ruimtelijke eenheden werden vervolgens niet door een narratieve routing maar door middel van drie zichtlijnen en drie clous met elkaar verbonden. Eigenlijk ongeveer net zo waren de paleizen naar het voorbeeld van het Crystal Palace ruimtelijk geleed met behulp van lichthoven, naven, transepten en trofeeën. Net als op de eerste wereldexposities zou een stelsel van zichtlijnen - ingekaderd door monumentale vlakken - en blikvangers - grootse clous of trofeeën - de bezoeker in staat stellen om zich te oriënteren.¹⁴⁸ Door het oude 'Palais de l'Industrie' af te breken en te vervangen voor twee kleinere creëerde Hénard een nieuwe as, die de Champs Élysées met het Esplanade des Invalides visueel zou samenbinden, met als clou de koepel van Mansart die het Hôtel des Invalides bekroonde.¹⁴⁹ Een tweede zichtas over het water van de Seine zou deze locaties visueel verbinden met de tentoonstellingsterreinen op het Champ de Mars en het Trocadéro. Dit vergezicht werd bijeengehouden door de Seine, die naar het voorbeeld van het 'Grand Canal de Venise' de paviljoens aanéén zou rijgen. Hier konden het Trocadéropaleis en met name de bonte pracht van de koloniale reconstructies als blikvanger dienen.¹⁵⁰ Tenslotte liet de hoefijzerachtige opzet van zowel het ensemble op het Champ de Mars als dat van het Trocadéropaleis letterlijk ruimte om ook hier een derde visuele as te laten ontstaan, die beide locaties over de Seine heen in één monumentaal gebaar samensmeedde.¹⁵¹ Brandpunt van deze zichtlijn zou het elektriciteitspaleis zijn.

Een ruimtelijke didaxis Frankrijk en de Republiek waardig

De ruimtelijke ordening van de expositie zoals Hénard die voorstelde liet zich echter niet louter als de meest functionele verwezenlijking van de tentoonstellingsdidaktiek begrijpen. Zij was evenzeer het product van de (ook door Hénard onderschreven) wens van de organisatie om haar tot een specimen van de Franse smaak en vaardigheden van de Franse architecten, kunstenaars en ambachtsslui te maken: zowel decor van de expositie alsook zelf exponaat. Een passend decor voor de exponaten, dat het Franse genie weerspiegelde, het nationale belang van de gelegenheid uitdrukte, de grootsheid van het republikeinse staatsbestel en de vooruitgangs- en toekomstsymboliek van de datum waardig zou zijn.¹⁵²

Opgeleid aan de École des Beaux-Arts en al vroeg gefascineerd door techniek verenigde Hénard in zich de eclectische ontwerphouding van de toenmalige architecten en een groot enthousiasme voor de nieuwste technieken. Hénard greep niet klakkeloos terug op één van de neo-stijlen, zoals het eclecticisme van de Beaux-Arts dat voorschreef, maar ging op zoek naar

een moderne architectonische en stedenbouwkundige esthetiek. Hij leek zich hierbij te laten leiden door het representativiteitsprobleem: een tentoonstelling rond de eeuwwende vroeg om een moderne architectuur, een Franse expositie vereiste een nationale architectuur, en het feestelijke populaire karakter van de gelegenheid vroeg om een waardige architectuur met een vrolijke noot, die niet alleen voor een elite maar ook door het grote publiek te waarderen en te begrijpen viel.¹⁵³ Het resultaat was een hybride esthetiek of zo men wil een nieuwe 'moderne' stijl, waarin de nieuwste toekomstgerichte constructie-, transport- en verlichtingstechnieken gecombineerd werden met neo-barokke vormelementen als uitdrukking van het Franse karakter én tenslotte met meer exuberante soms vagelijk moorse of exotische vormelementen, die tesamen met de verlichtingstechnieken het geheel een feestelijk en populair cachet zouden geven. Met de neo-barokke elementen trachtte Hénard ook recht te doen aan het barokke karakter van de stad Parijs: de expositie als een harmonieuze nieuwe variatie op de bestaande stad en met name op de tuinen en paleizen van de Tuillerieën, het Luxembourg en Versailles.¹⁵⁴ Dit streven verklaart tevens waarom hij niet voor een radicale moderne stijl koos zoals bijvoorbeeld de populaire 'art nouveau' die de expositie tot een wezensvreemd element in de stad gemaakt zou hebben. Een stijlkeuze die vanuit zijn optiek vermoedelijk ook nog om andere redenen te verwerpen was. Ze onderscheidde zich onvoldoende van buitenlandse evenknieën zoals de 'Jugendstil' om voor een nationale Franse stijl te kunnen doorgaan. Bovendien was ze eerder anti-monumentaal en leende zij zich minder voor het uitbundig decoreren met allegorieën, inscripties en andere symbolen waarmee men het grote publiek op een indrukwekkende wijze enkele eenvoudige boodschappen kon inprenten.

Zo waren de nieuwe doorbraak op de Champs Élysées en de Esplanade des Invalides en de opbouw van het paleizen-ensemble op het Champ de Mars tegelijkertijd pogingen om tot een nieuwe stedelijke esthetiek te komen én uiterst ingenieuze verkeersoplossingen. Aan de basis hiervan stond een neo-barokke esthetica, zoals duidelijk bewezen wordt door het idee om de drie ruimtelijke eenheden waarin de expositie uiteengevallen was bijeen te houden middels een stelsel van zichtlijnen of panorama's. Perspectieven werden opgebouwd volgens de regels van het panorama, met voor- en achtergrond, kaders en focuspunten, een zekere mate van verscheidenheid zorgde hierbinnen voor een aangename diversiteit terwijl een geraffineerde symmetrie het geheel toch de vereiste eenheid verschafte.¹⁵⁵

Zo bouwde Hénard het nieuwe panorama op de koepel van Mansart op door met een zorgvuldige compositie van verticale accenten in de twee nieuwe paleizen, de pylonen van de nieuwe brug, en de torens van het tijdelijke Paleis op de Esplanade, de blik in te kaderen en de zichtlijnen aan te zetten die de koepel als brandpunt hadden. Een panorama dat de nodige eenheid zou krijgen door een aantal vormelementen uit het Hôtel des Invalides, zoals de koepel en de hoge boogvormige entreepoort, te laten terugkomen in de nieuwe paleizen. Verkeerstechnisch kon de nieuwe as door middel van een nieuwe brug over de Seine de wijken achter het Hôtel des Invalides met het centrum verbinden, en dus de overbelaste 'Pont de la Concorde' ontlasten. Bovendien kon men het nieuwe station op de Esplanade des Invalides toegankelijk maken vanuit de wijken achter de Champs Élysées. Verkeerstechnische voorzieningen die alleen met het panorama verzoend konden worden door de nieuwste technieken toe te passen. Zo zou, om het zicht vrij te houden, het nieuwe station grotendeels ondergronds worden aangelegd en de nieuwe brug in het nieuwe gietstaal worden uitgevoerd. Hierdoor kon de brug zo vlak mogelijk blijven, terwijl het scheepvaartverkeer op de Seine toch niet gehinderd werd door pylonen of een lage doorgang. Aldus probeerde Hénard de groepen, gewijd aan de Franse smaakzin, ook van een passend decor te voorzien dat een moderne Franse stadsesthetiek zou propageren.¹⁵⁶

Het complex op het Champ de Mars was veeleer een poging tot een moderne architectonische esthetiek, waarin neo-barokke ordeningsprincipes, nieuwe technieken en verkeersoplossin-

gen, die een massale toestroom van het publiek nu eenmaal vereisten, geïntegreerd waren. De hoofdropzet was gebaseerd op de barokke paleizen en Franse tuinkunst zoals te bewonderen in Versailles of dichterbij in het Luxembourg. Net als in 1889 gebruikte Hénard de poten van de Eiffelpoort als een moderne triomfpoort om er een panorama in te kaderen, waarvan de vluchtlijnen werden aangezet door de kroonlijsten van de groepspaleizen en de diepte gedramatiseerd werd door het perspectief naar achteren toe te knijpen, en de paleizen naar voren te laten verspringen (dezelfde sprongen dienden gecombineerd met verticale accenten overigens ook om het publiek in staat te stellen de individuele groepspaleizen uit elkaar te houden).¹⁵⁷ Zo zou een groots en monumentaal perspectief ontstaan met als hoogtepunt het in de barok gebruikelijke 'Chateau d'eau', compleet met bijbehorende grotti en bekroond door het belangrijkste gedeelte van het paleis: het 'Palais d'Électricité'.¹⁵⁸ Was dit echter in de barok een groots monumentaal stenen bouwwerk, bekroond door een grote koepel, nu zou het een glazen efemere lichtarchitectuur worden. In Picards bewoordingen: een reusachtige vuurtoren.¹⁵⁹ Hénard zocht hier als passend decor voor de fee van de elektriciteit - de motor van de toekomst - misschien nog wel het duidelijkst naar een nieuwe architectuur. Een dergelijke architectuur van de toekomst zou ook het gewone volk kunnen beroeren: als kruising van de smaakzin van de elite en die van de massa. De oplossing meende Hénard gevonden te hebben in een samengaan van het elitaire barok-paleis en de theatrale shows, waarvoor het elektriciteitspaleis het decor vormde en die rechtstreeks ontleend lijken aan de volksfeesten. Feesten waarvoor de gemeentelijke architectuurdienst van Bouvard en Hénard traditioneel de decors, 'tableaux vivants' en decoraties ontwierpen.¹⁶⁰

De monumentale opgangen naar het 'Chateau d'eau' en het elektriciteitspaleis vormden in combinatie met de nieuwe elektrische roltrappen in de paleizen, de opgetilde ringspoorbaan en het zogenaamde 'trottoir roulant' die de paleizen op het Esplanade des Invalides, linker Seine-oever en Champ de Mars met elkaar door de lucht verbonden, echter ook ingenieuze oplossingen voor een typisch grootsteeds verkeersprobleem; schijnbaar moeiteloos vervoerden zij het publiek en masse van de begane grond naar de eerste verdiepingen van de paleizen.¹⁶¹

De miljoenen bezoekers die de expositie moest aantrekken dwongen Hénard meer in het algemeen tot het formuleren van stedenbouwkundige oplossingen waarin de verkeerstechnische problematiek een hoofdrol speelde. Zo diende een ingewikkeld stelsel van viaducten en passerels het mogelijk te maken dat het Parijse verkeer enerzijds en de bezoekersstromen van de expositie anderzijds elkaar gedurende al die jaren dat de expositie het hart van de stad bezette, moeiteloos konden kruisen.¹⁶² Verder richtte Hénard het plan nu zo in, dat de stromen bezoekers zoveel mogelijk over het terrein zouden worden verspreid. In 1889 waren er niet alleen bij de aan- en afvoer van bezoekers opstoppen ontstaan, maar ook op het terrein zelf. Met name op de smalle Seine-oever tussen de Esplanade en het Champ de Mars had het publiek vaak hopeloos vast gestaan.¹⁶³ Hénard liet nu voor het eerst statistische studies verrichten naar de te verwachten bezoekersstromen.¹⁶⁴ Op basis hiervan distribueerde hij de ingangen en zodoende de instroom. Een optimale spreiding trachtte hij nu te bereiken door de Seine-oevers zo evenredig mogelijk te belasten door middel van voetgangersbruggen over de Seine én mechanisch transport langs beide oevers.¹⁶⁵ Op de rechter Seine-oever zou men een spoorlijn, op het Trocadéro een tandradbaan en kabelbaan, en op de linker oever het luchtspoor en het nieuwe rollend trottoir aanleggen.¹⁶⁶ Dit laatste was het meest futuristische verkeersmiddel dat Hénard introduceerde. Het idee voerde terug op plannen die hijzelf en een zekere A. Blot, geïnspireerd door de lopende-bandsystemen uit de Amerikaanse industrie, reeds voor de tenoonstelling van 1889 ontwikkeld hadden, maar die toen niet gerealiseerd waren, met de opstoppen op de rechter Seine-oever als gevolg. Belangrijkste verschil tussen beide plannen was dat Blots systeem 'opgetild' was, met als consequentie trappen en stations, terwijl Hénards systeem gelijkvloers opereerde zodat opstoppen bij trappen en dergelijk konden worden voorkomen; men kon overal en altijd op- en afstappen.

Al in zijn prijsvraagplan had Hénard een rollend trottoir of 'train continu' op de Seine-oeveren voorzien. Uiteindelijk werd echter het trottoir van Blot gerealiseerd, juist omdat het omhoog was getild en zodoende geen belemmering vormde voor kruisend verkeer op de begane grond.¹⁶⁷

Een ruimtelijke didaxis die 1889 in de schaduw stelt

Toch laat Hénards plan zich ook door deze didactische interpretaties nog niet helemaal verklaren. Behalve als functioneel didactisch apparaat of instructief tentoonstellingsobject diende het uitdrukkelijk ook als een feestelijk en nooit eerder gezien kader voor de inzendingen. Een decor, dat de herinnering aan 1889, en zelfs aan de bestaande stad, moest verdringen; en bovendien de dreigende monotonie van deze reusachtige tentoonstelling moest doorbreken met een zekere verscheidenheid.¹⁶⁸ Het vormde in ieder geval een extra reden voor Picard c.s. om de expositiepaleizen en hun inhoud nu niet zoals in 1889 tot een monument voor de ingenieurskunde te maken. In plaats van de ijzerarchitectuur en ingenieursrepresentativiteit diende men nu een specimen van Franse smaakzin en mode ontwerpen.

Zo bezien begrijpt men ook dat Hénard met het Elektriciteitspaleis en de erachter gelegen 'Salle de Fête' in één klap de beide clous van 1889 - de Machinehal en de Eiffeltoren - trachtte te neutraliseren. De eerste door die letterlijk af te schermen en onherkenbaar te veranderen, de tweede door hem in te passen in een encensering waarvan het Elektriciteitspaleis het hoogtepunt vormde en niet de toren. Het pièce de résistance van de nieuwe clou werd overdag gevormd door een op de barokke spiegelzalen geïnspireerde 'Salle d'Illusions', die net als in de barokpaleizen het hart vormde van het Elektriciteitspaleis. Een instructieve clou, waarmee Hénard het grote publiek - en niet de specialisten - op een speelse, volkse wijze vertrouwd wilde maken met de mogelijkheden van de elektrische verlichting. Bij officiële gelegenheden zou deze tevens als 'Salle d'honneur' kunnen dienen vanwaaruit hoge gasten een dramatisch entree zouden kunnen maken in de erachter gelegen 'Salle de Fête'.¹⁶⁹ Op dezelfde manier diende de bonte verscheidenheid aan koloniale reconstructies op de Trocadéro-heuvel om de clou van de tentoonstelling van 1878 naar de achtergrond te verdringen en moesten de reconstructies langs de Seine-oeveren de bestaande stadsgezichten vervangen door een nieuwe sprookjesstad.¹⁷⁰ Nu begrijpt men ook dat de verscheidenheid tussen de drie stadsgezichten waarin de centrumlocatie uiteenvalt bewust door Hénard werd nagestreefd.¹⁷¹ De nieuwe as over de Esplanade des Invalides als een specimen van een andere 'moderne' stadsaesthetiek; de encensering op het Champ de Mars als een volksfeest met een suggestie van de toekomst; en tenslotte het panorama over het water van de Seine als een illusoire wereld van historische en exotische reconstructies. Een onwerkelijkheid die vergroot zou worden door de golvende spiegelingen van deze reconstructies van verre werkelijkheden in het kabbelende water van de Seine.¹⁷²

Vanuit deze optiek begrijpt men nu ook dat deze reconstructies op de Seine-oeveren eigenlijk het enige programmatische en functionele element vormen dat de expositie werkelijk over de drie locaties heen zou samenbinden. Overdag al zouden de historische reconstructies en koloniale 'tableaux vivants', de muziek- en toneeluitvoeringen, de demonstraties van etnografische ambachten, de nationale restaurants met hun exotische geuren en vreemde muziek, de bezoekers op een speelse en instructieve manier de toch grote afstand van de Esplanades naar het Champ de Mars laten overbruggen. Nog sterker gold dit 's avonds. Dan diende deze aaneenschakeling van instructief vermaak de bezoekers vanuit het Parijse uitgaanscentrum op de Champs Élysées haast ongemerkt naar het Champ de Mars te voeren.¹⁷³ Om dit te vergemakkelijken zou men bovendien tegen het decor van het 'Canal de Venise' een programma van waterspektakels - zogenaamde 'fêtes vénétiennes' - op de Seine organiseren, die uitmondten in de patriottische 'elektriciteitsvieringen' op het Champ de Mars. Nu blijkt de hoefijzerachtige opzet en de middenruimte die hierdoor werd vrijgehouden niet alleen te moeten functioneren als een monumentaal decor voor de inzendingen of als circulatieruimte voor de honderdduizenden bezoekers, maar ook als decor

voor lichtfeesten en filmdemonstraties. Vanaf dit 'siège des fêtes', de terrassen en balkons van de restaurants die de buitengevels van de paleizen vormden en het natuurlijke amfiteater van het Trocadéro zou het publiek een schitterend uitzicht hebben op de climax van de avondfeesten: een spectaculaire licht- en watershow waarin het 'Chateau d'eau' en het 'Palais d'Électricité' de hoofdrol zouden spelen, gevolgd door een 'king-size' filmvoorstelling van de gebroeders Lumière op een reusachtig doek, opgehangen tussen de benen van de Eiffeltoren. Door het doek te bevochtigen zou het publiek zowel vanaf het Champ de Mars als vanaf het Trocadéro in het holst van de nacht reusachtige bewegende portretten en landschappen van heinde en ver hebben kunnen bewonderen als ware het klaarlichte dag.¹⁷⁴

Dit betekende dus dat de samenhang ditmaal, anders dan in 1867 niet verzorgd zou worden door een abstract didactisch tableau of één narratieve routing, maar door een reeks van vermakelijk-instructieve etnografische belevenissen, bekroond met ideologische evenementen in de vorm van elektriciteits- en filmdemonstraties, die het publiek zowel een sciëntistisch vooruitgangs- en toekomstgeloof als patriottistische gevoelens dienden in te prenten.

5.2.5 De expositie bij voorbaat een succes dankzij de financiering met de 'bons-tickets'

Hénards plan impliceerde ook een belangrijke uitbreiding van de invloed van de stad Parijs op de planvorming. Hénard leek de expositie nu niet alleen te willen gebruiken om metro en spoorlijnen aan te leggen, maar ook om allerlei andere openbare werken die op het verlanglijstje van de gemeente stonden te realiseren. De aanleg van de Rue des Nations en de Rue de Paris gebruikte hij om de Seine eindelijk eens te voorzien van stenen kades. De afbraak van het oude Palais de l'Industrie en de doorbraak naar de Esplanade des Invalides benutte hij niet alleen om de verkeersverbindingen te verbeteren en de Champs Élysées te verfraaien met een nieuw panorama, maar tevens om de stad te verrijken met twee nieuwe permanente musea. Het kleinste zou de stad Parijs eindelijk een gemeentelijk museum voor schone kunsten schenken, het grootste zou het bouwvallige en lelijke Palais de l'Industrie vervangen.¹⁷⁵ Dit laatste zou weliswaar net als zijn voorganger eigendom van de Franse staat zijn maar vormde als multifunctionele evenementenhal - van de jaarlijkse salons voor schone kunsten tot hippische concoursen - ook voor de stad Parijs een uiterst waardevolle openbare voorziening. Dit plaatst de prijsvraaguitkomst in een ander daglicht en ook Hénards aanstelling als ontwerper van het ruimtelijk plan voor de expositie. Hénard dankte vermoedelijk zijn aanstelling niet alleen aan de kwaliteiten van zijn prijsvraagplan, maar ook aan het feit dat hij als gemeente-ambtenaar een gewillig uitvoerder zou zijn van de wensen van het gemeentebestuur. In ieder geval verklaart dit programma van openbare werken waarom de gemeente Parijs nu een veel grotere rol in het financieringsplan en de toetsing van de plannen zou gaan spelen dan in de voorgaande exposities.

De schaa sprong die de exposities tussen 1867 en 1889 hadden doorgemaakt noopte uiteraard tot een substantiële verhoging van de financiële begroting. Deze tendens zou nu nog versterkt worden door het voornemen om een aantal voorzieningen niet als tijdelijke maar als permanente constructies uit te voeren, die nu eenmaal in de regel ook duurder waren. Picard c.s. begrootte de expositie nu dan ook op liefst 100 miljoen franc, het vijfvoudige van LePlays eerste begroting. Vijftien miljoen hiervan zou aan de voorbereidingen worden uitgegeven, 17 miljoen aan de exploitatie van de expositie en maar liefst 68 miljoen zou gaan naar de bouw ervan.¹⁷⁶

Deze stijging van de onkosten dwong Picard c.s. er natuurlijk ook toe om de inkomsten tenminste evenredig op te schroeven. Dit leidde niet zozeer tot het aanboren van nieuwe inkomstenbronnen, maar wel tot het maximaal uitbaten er van.¹⁷⁷ Door nu niet alleen publieksvoorzieningen maar ook instructief vermaak als 'spectacle' of 'exposition payante' per opbod te verkopen, wist men de inkomsten uit concessies ten opzichte van 1867 substantieel te vergroten, zodat zij uiteindelijk ongeveer een tiende van de begroting financierden.¹⁷⁸ De inkomsten uit overheidssubsidies

werden nu ten opzichte van de tussenliggende exposities vergroot door vooral de stad Parijs te laten meebetalen aan de openbare werken en voorzieningen die zij eraan zou overhouden. Had de Franse staat in 1889 al 20 miljoen bijgedragen maar had de stad toen kunnen volstaan met 8 miljoen, nu zouden beide in de tussenliggende begrotingsjaren 20 miljoen franc subsidiëren.¹⁷⁹ Om dit leed voor de stad Parijs te verzachten werden haar behalve het pakket aan stadsverbeteringen ook de helft van de belastinginkomsten uit de expositie en de recettes beloofd.

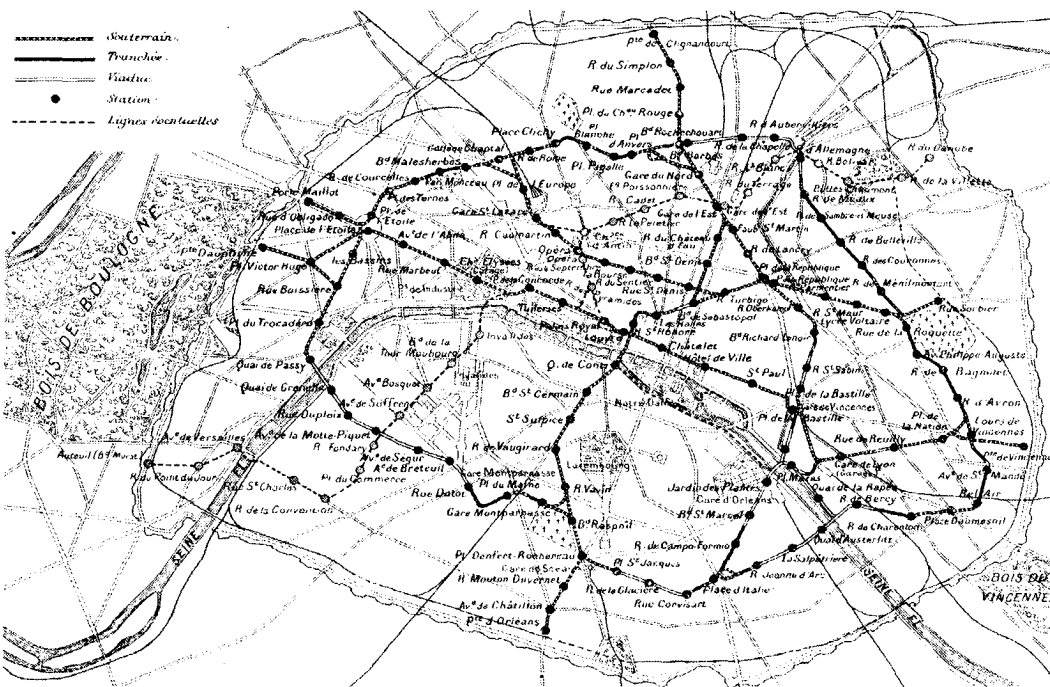
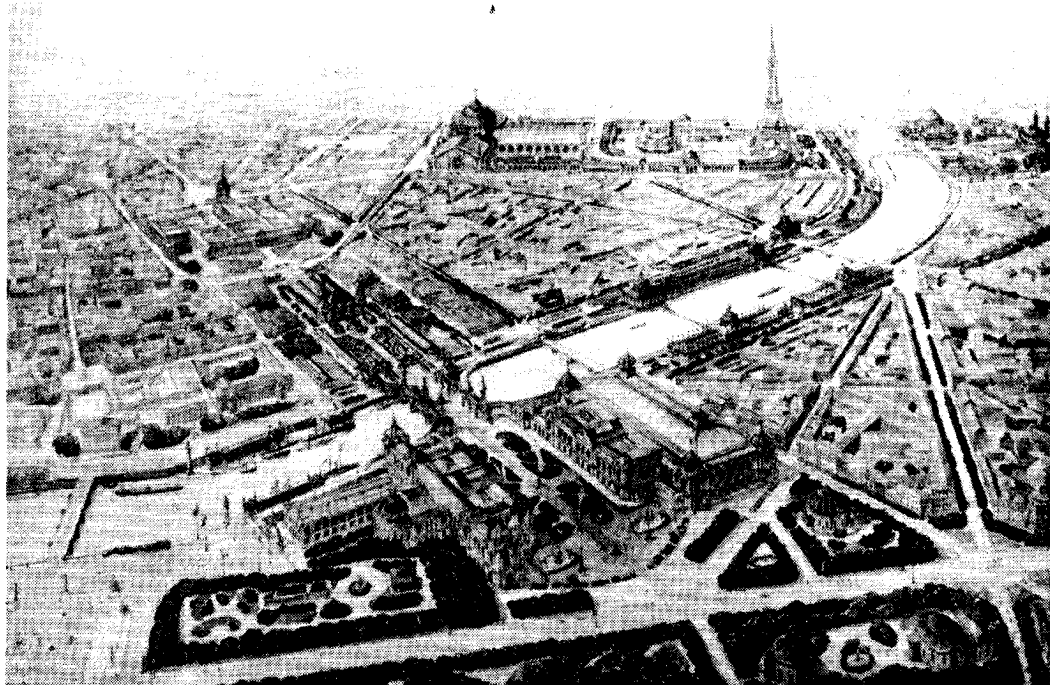
Zoals gebruikelijk zouden echter de inkomsten uit de entrees de belangrijkste financieringsbron vormen. Het was dan ook zaak om deze maximaal uit te baten. Wilde men de expositie toegankelijk houden voor de kleine burgerij en de arbeidersklassen, dan kon dit niet door de toegangsprijzen te verhogen maar diende men de bezoekersaantallen zo hoog mogelijk op te schroeven. Een bijkomend probleem was dat de 40 miljoen aan subsidies ook nu niet voldoende zouden zijn om de bouw - begroot op bijna 70 miljoen - te financieren. Een oplossing voor beide problemen hadden de organisatoren van 1889 al gevonden in de vorm van de zogenaamde 'bons-tickets'. Deze bestonden uit een soort waardepapier en toegangkaartje in één; iedere 'bon' bestond uit 20 'tickets'. Ze werden uitgegeven in eenheden van 1000 door de banken die in de Commission Supérieure zitting hadden. Winst zou men nu niet pas na afloop van de expositie maken, wanneer zoals in 1867 de inleg met rente zou worden terugbetaald, maar reeds tijdens de tentoonstelling: de waardepapieren zouden als toegangkaartjes verhandeld worden en naarmate deze schaarser werden zou hun waarde stijgen. Om de verkoop van de 'bons-tickets' verder te stimuleren gaven zij ook nog recht op reductie van de treinreis voor niet-Parijzenaars, en op reductie van de entreprijzen voor de spektakels voor de Parijzenaars. Tenslotte zou er ook nog een loterij met maar liefst 81 trekkingen aan verbonden zijn. Ondanks de kwalijke reuk die sinds het Panamakanaal rond dit soort financieringsconstructies hing was de inschrijving op de waardepapieren een doorslaand succes; liefst tweemaal zoveel mensen schreven zich in zodat de benodigde 65 miljoen aan bankgaranties verzekerd was. Op deze manier waren de organisatoren dus verzekerd van voldoende kapitaal om de opbouw te financieren én hadden zij bovendien al 65 miljoen entrees binnen!¹⁸⁰

5.3 Hoe het republikeins 'Fête de travail' toch meer een populistisch 'Fête de consommation et de plaisir' werd

5.3.1 Breed maatschappelijk verzet tegen plannen en expositie

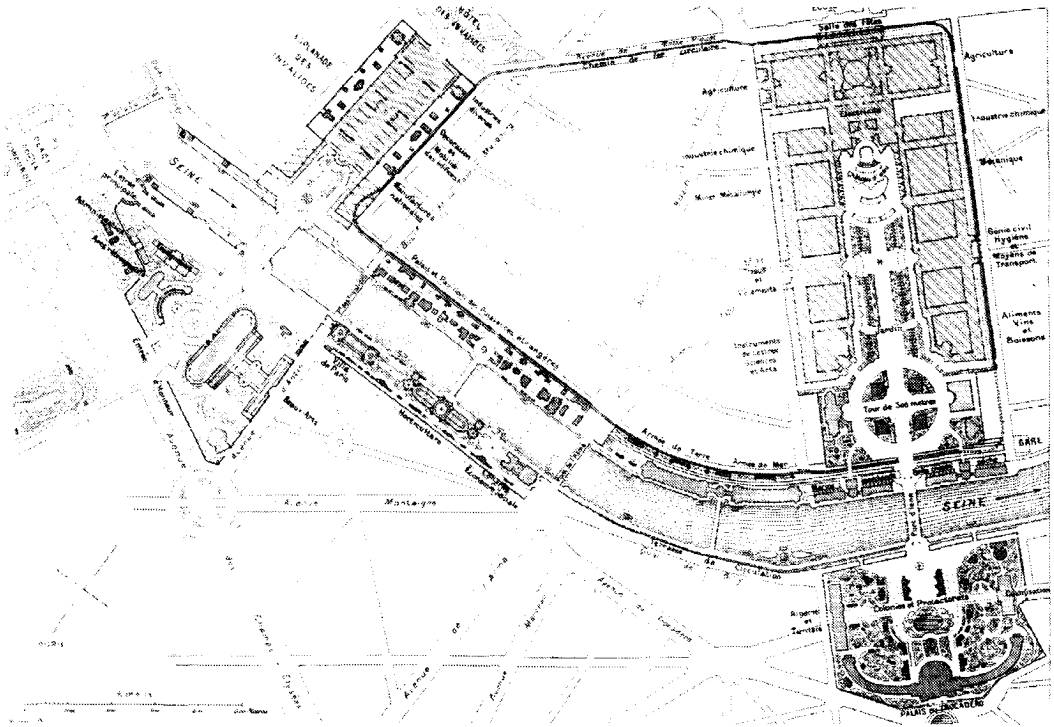
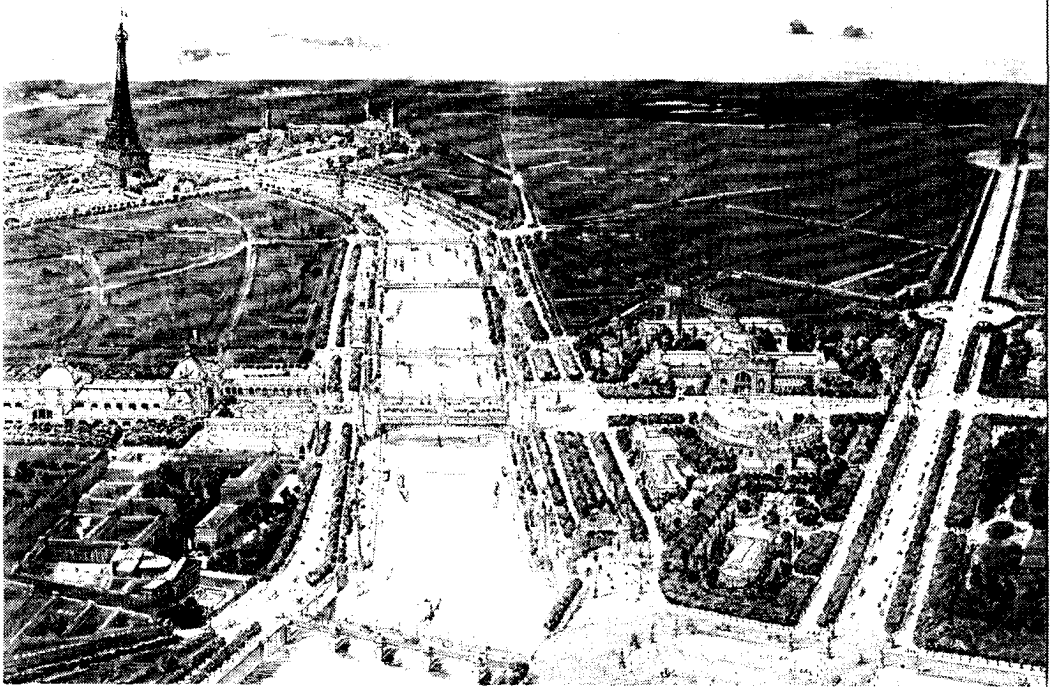
Binnen de democratische machtsverhoudingen van de Derde Republiek verliep de goedkeuring van de plannen en de comittering van de bestuurslagen en volksvertegenwoordigingen eraan moeizamer dan in 1865 onder het autoritaire Keizerrijk het geval was geweest.

Het reglement was al voordat de prijsvraag werd uitgeschreven medio 1894 door de Commission Supérieure en de Minister van Handel, Industrie, Post en Telegrafie ongewijzigd goedgekeurd. Ook het ruimtelijk plan dat Hénard daarna opstelde passeerde krap een jaar later zonder noemenswaardige problemen deze partijen.¹⁸¹ Echter, daarna raakte de vaart eruit. Het financieringsplan, waarover de organisatoren het niet alleen onderling eens moesten worden, maar dat bovendien de goedkeuring moest krijgen van het Parijse gemeentebestuur en de Franse regering, vormde het eerste probleem. Een half jaar ging verloren voordat Picard c.s., de banken en de politici het eens waren over de bijdrage van de verschillende partijen en de verdeling van de eventuele opbrengsten uit de expositie. Pas op 18 november 1895 keurde de Commission Supérieure het financieringsplan goed en kon de Staat convenanten sluiten met respectievelijk de stad Parijs en het consortium van banken.¹⁸² Dit was nog maar het begin van de vertragingen. Hoewel de Minister van Handel, Industrie, Post en Telegrafie al drie dagen later de plannen in de

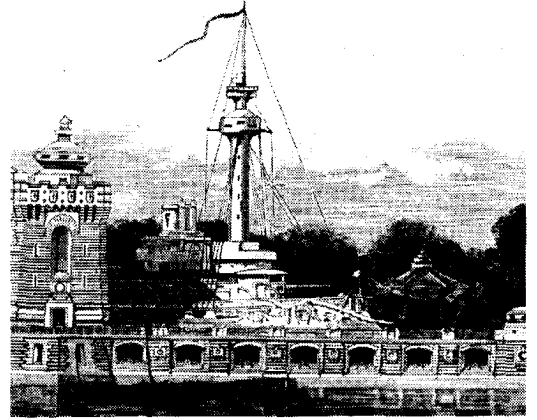
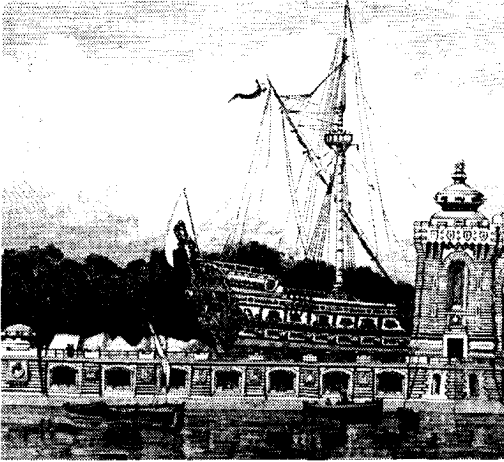
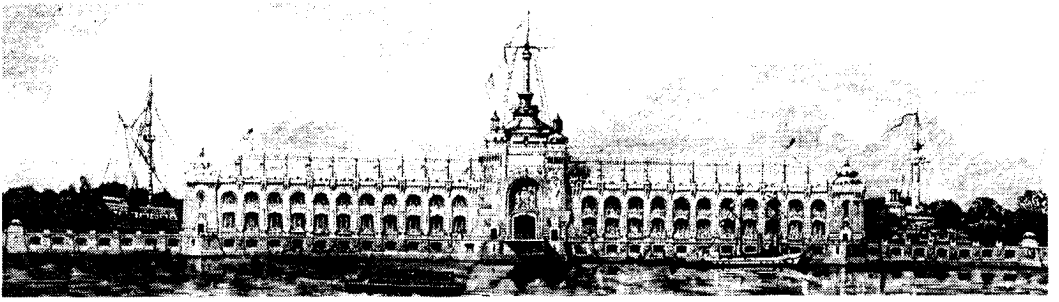


116. Hénard's inzending aan de prijsvraag voor het 'plan général' - het stedenbouwkundige plan - voor de wereldexpositie van 1900 uitgeschreven onder uitsluitend Franse architecten. Crux is zijn voorstel het oude Palais de l'industrie uit 1855 af te breken en een doorbraak uit te voeren vanaf de Avenue des Champs-Élysées, over een nieuw aan te leggen brug over de Seine, de Esplanade des Invalides tot aan het Hôtel des Invalides, geflankeerd door twee nieuwe permanente musea - één voor moderne kunsten en één voor wisselende exposities en beurzen - ten behoeve van de stad Parijs. Echter ook een aantal andere elementen uit het latere plan - zoals de Grand Salle de Fête in de oude Machinehal van 1889, het Palais d'Électricité (met de Salle d'Illusions) dat dit dient af te schermen, de hoefijzerachtige opzet van de paleizencomplexen én het trottoir roulant - komen al in dit plan voor.

117. Het plan voor de aan te leggen Métropolitain: een dicht netwerk van metrolijnen, dat de verbinding tussen de grote stations van de nationale spoorlijnen, de stations aan de ringspoorbaan én de Parijse wijken onderling sterk diende te verbeteren.

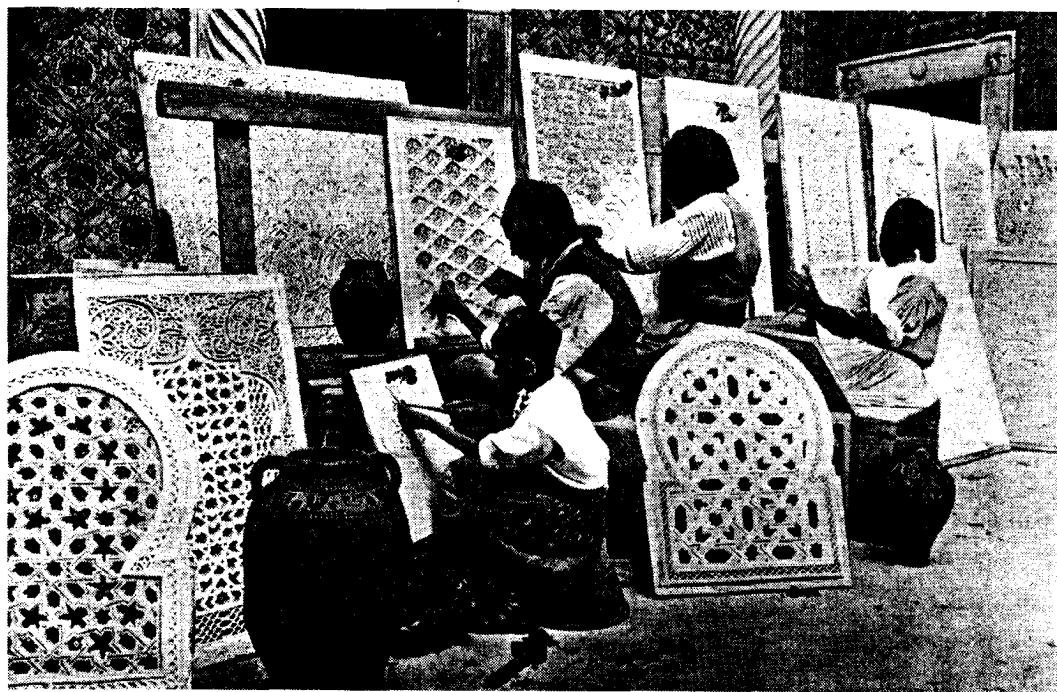


In het eerste Plan général voor de wereldtentoonstelling van 1900 zijn duidelijk de hoofdelementen uit het prijsvraagplan van Hénard overgenomen. Bij de verdeling van het programma over het terrein is grofweg de volgorde van de classificatie aangehouden. Wel is deze afgestemd op de ruimtelijke geleding van de centrum-locatie door ze te concentreren in drie à vier groepen op evenvele deel-locaties. In het (niet afgebeelde) Bois de Vincennes zouden de feesten en Olympische Spelen plaats vinden. Om het doorgaande Parijse verkeer niet te hinderen én het publiek zoveel mogelijk over het terrein te verspreiden zou men een complex stelsel van bruggen en viaducten slaan over de belangrijkste doorgaande Parijse boulevards en over de Seine. 118. Vogelvluchtperspectief van de centrumlocatie. 119. Plattegrond van de centrumlocatie.



120. Ontwerp van de architecten Auburtin en Umbdenstock voor het Palais des Armées de Terre et de Mer. Duidelijk zichtbaar zijn de attributen op het middenpaviljoen en de beide zijpaviljoens, die het grote publiek in één klap de onderwerp van het paleis moeten duidelijk maken: masten, ra's en vlaggen voor de marine én geschutskoepels, vestingtorens en kantelen voor de landmacht. De steven van het antieke zeilschip én de boeg van de hypermoderne stoomkruiser moesten bovendien het publiek in één oogopslag de vooruitgang op het gebied van de oorlogsindustrie aanschouwelijk maken.

121. Een impressie van de sprookjesachtige atmosfeer die Hénard cs. in gedachte hadden voor de Rue des Nations langs de Seine-oever. Een bont etnografisch decor, verdubbeld in het water, moest de oude vertrouwde Seine voor de duur van de expositie een geheel nieuw aanzien geven; een Canal de Venise als publiekstrekker en passend decor voor de avondfeesten - de Fêtes vénétiens.



122. De wens van de organisatoren om met de tentoonstellingsarchitectuur het publiek bewust te maken van de verschillen in nationale smaakzin en vakmanschap impliceerde zoveel extra (hand-)werk dat bij de opening nog vrijwel geen enkel van deze exemplarische gebouwen geheel gereed was.

123. Inheemse ambachtslieden vervaardigden de decoraties van de respectievelijke nationale paviljoens en afdelingen teneinde deze tot zo'n authentiek mogelijke exempels van de lokale cultuur en vakmanschap te maken.

vorm van een wetsvoorstel ter goedkeuring aan het parlement voorlegde, zou het liefst tot medio 1896 duren voordat dit gremium de wet aanvaardde. Zo unaniem als het parlement onder de dreiging van een Duitse wereldtentoonstelling in 1892 de regeringsplannen voor een Franse wereldtentoonstelling gesteund had, zo fel was nu hun verzet ertegen.¹⁸³ Picard c.s. onderkennen dat dit verzet van de Kamer, net als de aanvankelijke steun, niet meer was dan een reactie op de sentimenten die onder het publiek leefden. Hij lanceerde dan ook een publiciteitscampagne, waarin men alle kritiek systematisch trachtte te weerleggen.¹⁸⁴

Hierbij maakte hij onderscheid tussen het verzet tegen het houden van een expositie überhaupt en de kritiek op de door hen ontwikkelde plannen.¹⁸⁵ Het principiële verzet tegen de expositie werd vanuit tenminste een drietal bronnen gevoed. Om te beginnen waren er de economen die tamelijk eensgezind, beweerden dat bij de toenmalige stand van infrastructuur en communicatie de exposities anachronistische verschijnselen waren geworden. Door de opkomst van internationale tijdschriften en andere media voor specialisten hadden de exposities hun voorlichtingsfunctie verloren.¹⁸⁶ Daarnaast hadden zij in de loop van de tijd hun traditionele educatieve functie als 'fête de travail', dat het arbeidsethos van het volk versterkte, vervuild voor het vermaak van de kermis die juist de zeden verwilderde en het arbeidsethos aantastte. Een zedenverval dat nog eens versterkt werd door de kosmopolitische inslag van de expositie en de toevloed van buitenlandse bezoekers met verderfelijke ideeën en gebruiken.¹⁸⁷ Niet alleen in moreel maar ook in economisch opzicht zou de tentoonstelling Frankrijk alleen maar schaden. Ze bood de buitenlandse concurrentie een uitgelezen mogelijkheid om de nieuwste Franse vindingen en producten te kopiëren en zo haar voorsprong teniet te doen: de expositie zou in een 'Sedan industriële' ontfaan.¹⁸⁸ Ook op de Parijse economie zou zij een verwoestende uitwerking hebben. In eerste instantie door schaarste en prijsverhogingen te veroorzaken en later door na afloop een enorm overschot aan arbeidskrachten achter te laten.¹⁸⁹

Nationalisten verzetten zich tegen de expositie omdat die naar hun mening de Franse politiek jarenlang zou verlammen. De angst dat buitenlandse regimes van deelname zouden afzien zou de manoeuvreerruimte voor de Franse regering op het gebied van de buitenlandse politiek en van de zo belangrijke koloniale imperiumvorming ernstig beperken. Zo zou Frankrijk zijn nationale belangen als grootmacht niet kunnen verdedigen, terwijl de geschiedenis in 1870 toch duidelijk bewezen had dat de vriendschaps- of alliantiepolitiek die het Keizerrijk met de expositie dacht te stimuleren een hersenschim was.¹⁹⁰

De krachtigste oppositie kwam echter uit het kamp van de zogenaamde decentralisten, verenigd in de 'Ligue Lorraine'. Dezen ijverden voor de decentralisatie van het openbaar bestuur en vooral van de financiën naar de departementen toe. Zij zagen in de expositie niets anders dan een instrument van de centrale overheid om haar eigen macht en financiële positie alsmede die van de hoofdstad te versterken ten koste van de provinciën, die dit - aangezien hier de meeste Franse belastingbetalers woonden - nota bene zelf zouden moeten subsidiëren.¹⁹¹

Uiteraard weerlegden Picard c.s. geduldig al deze argumenten door, met de resultaten van 1889 in de hand te 'bewijzen' dat de tentoonstelling allesbehalve een kermis voor consumenten was maar nog steeds een belangrijk instructief publiciteitsmiddel, dat gevestigde én nieuwe fabrikanten, kunstenaars en wetenschappers de gelegenheid bood om hun ideeën, vindingen en werken aan de man te brengen voor een miljoenenpubliek van over de hele wereld. Iets dat met tijdschriften, handelsprospectussen of winketalages toch onmogelijk was!¹⁹² Langs deze weg versterkten de exposities niet alleen de positie van de 'industries parisiennes' op de binnen- en buitenlandse markten, maar ook die van de overige Franse industrieën.¹⁹³ Zij had in de buitenlandse politiek misschien geen nieuwe allianties opgeleverd maar wel het internationale aanzien van Frankrijk en de Derde Republiek aanmerkelijk vergroot. Een nieuwe expositie zou Frankrijk weer zijn rechtmatige plaats in het Europese concert terug bezorgen.¹⁹⁴

De kritiek op de plannen concentreerde zich op een drietal punten. Net als in 1851 was men, en gezien de oppervlakte van de expositie met meer recht, bezorgd dat ter wille van de tentoonstelling een groot deel van het stadsgroen zou moeten sneuvelen.¹⁹⁵ Dit was niet alleen vanuit recreatief en hygiënisch oogpunt te betreuren maar zou ook de schoonheid van de Champs Élysées en daarmee haar aantrekkelijkheid als uitgaans- en flaneergelegenheid tenietdoen. Om dezelfde reden was men überhaupt tegen het gebruik van de rechteroever, daar dit de Champs Élysées voor jaren in één grote rommelige bouwput dreigde te veranderen. Een situatie die bovendien dit verkeerstechnisch gezien zo belangrijke deel van het centrum al die tijd zou veranderen in één grote verkeersopstopping.¹⁹⁶ De heftigste kritiek ontlokte echter Hénards geesteskind: een nieuwe doorbraak in de trant van Hausmann. Tegenstanders betwistten niet zozeer de verkeerstechnische waarde er van alswel de vermeende bijdrage aan de verfraaiing van de Champs Élysées. Met theoretische verhandelingen over het perspectief trachtten zij aan te tonen dat zij juist de stad zou ontsieren. Vanaf de Champs Élysées zou men, omdat het Esplanade des Invalides sterk afliep naar het Hôtel des Invalides, niet een waardig nationaal monument zien oprijzen; het zou eerder lijken alsof het langzamerhand in drijfzand wegzakte. Een tragedie die passend gekleurd zou worden door het ontbreken van zonlicht op deze noordgevel, zodat het wegzakkende monument bovendien een somber en grauw aanzicht zou bieden.¹⁹⁷

Picard rekende deze critici voor dat er voor de aanleg van de tentoonstellingspaleizen slechts 53 bomen zouden hoeven te wijken. Een verlies dat echter rijkelijk gecompenseerd zou worden door de aanplant van een veel groter bomenbestand in de nieuwe parkzone langs de Seine. Hij legde verder geduldig uit dat de bouw het centrum niet zou ontsieren, doordat het hele terrein afgeschermd zou worden met schuttingen, en dat het bouwverkeer door middel van tunnels onder de kades door de bouwterreinen direct vanaf de Seine zou kunnen bereiken. Dezelfde tunnels konden, aangevuld met een stelsel van viaducten, ervoor zorgen dat het gewone verkeer niet voor, noch tijdens of na afloop van de expositie gehinderd zou worden.¹⁹⁸ Tenslotte weerlegde Hénard de kritiek op de schoonheid van zijn doorbraak-voorstel door te wijzen op de talloze voorbeelden van breed gewaardeerde Parijse stadsgezichten die werden afgesloten met monumentale noordgevels. De schoonheid en monumentale proporties van dit decor zouden bovendien nauwelijks worden aangetast door het aflopende terrein; slechts een minimale strook van 1,5 meter zou vanaf het Champs Élysées niet meer te zien zijn. Hieraan had Hénard natuurlijk nog kunnen toevoegen dat de proporties van deze gevel met haar sterke verticale lijnen natuurlijk al van oorsprong zo geconcipeerd was dat zij visueel het hoogteverschil teniet zou doen.¹⁹⁹

Uiteindelijk had de publiciteitscampagne van de organisatoren het beoogde effect. In juni 1896 passeerde de wet zowel de Senaat als de Kamer van Afgevaardigden. Hiermee waren zeven kostbare maanden verloren gegaan, oordeelde Picard boos. Nu pas beschikte hij over de benodigde budgetten voor het aantrekken van personeel dat de uitwerking en uitvoering van de plannen ter hand zouden nemen en werd hij gemachtigd hiervoor contracten af te sluiten met private partijen. Bij het aanstellen van personeel toonden Picard c.s. zoals te verwachten viel een sterke voorkeur voor ambtenaren. Van hen kon immers verwacht worden dat zij, loyaal aan vaderland en Republiek, de plannen nauwgezet zouden uitvoeren.²⁰⁰

5.3.2 Exponenten en concessiehouders veranderen de expositie in een populistisch 'Fête de consommation et de plaisir'

Natuurlijk waren de organisatoren ook ditmaal voor de opbouw van de expositie afhankelijk van de medewerking van een groot aantal partijen, die elk op hun beurt in de tentoonstelling een gelegenheid zagen voor de realisering van eigen ambities, die lang niet altijd strookten met de intenties van de organisatoren en die dikwijls tot bijstelling van de eerste plannen leidden.

Direct op de selectie van exponenten voor de verschillende programma-onderdelen verloor de organisatie al gauw haar greep. Zoals gebruikelijk was dit ten dele terug te voeren op het verlies

aan controle waarmee het delegeren van werk nu eenmaal per definitie gepaard gaat. Maar evenzeer was dit nu te wijten aan een gebrekkig inzicht van de organisatoren in de economische realiteit, hetgeen resulteerde in misplaatste en uiterst magere richtlijnen voor de selectieprocedures en -criteria, waarin bovendien politieke wensen vaak prevaleerden boven economische of professionele belangen.

Sinds 1867 had de organisatie van de inzendingen zich meer en meer geïstitutionaliseerd. Routinematig werden in september 1895 de landen waarmee Frankrijk diplomatieke banden onderhield via hun Parijse ambassadeurs uitgenodigd om deel te nemen. Van de 53 uitgenodigde naties besloot uiteindelijk een veertigtal deel te nemen.²⁰¹ Zeker wanneer men de koloniale win- gewesten van deze landen meerekende zou de expositie hiermee inderdaad een groot deel van de wereld representeren.²⁰² De meeste landen benoemden nog datzelfde jaar een gedelegeerde in Parijs, die als gevolmachtigde met Picard kon overleggen over ruimtebehoefte en toelatingscrite- ria.²⁰³ Voor de organisatie van hun nationale inzending volgden zelfs de Britten inmiddels het Franse model van een nationale commissie, belast met het beleid, en een algemeen commissaris die dit uitvoerde. De binnenlandse organisatie van de inzendingen was al evenzeer routine gewor- den. Zoals gebruikelijk werden departementale comités belast met het opstellen van lijsten met de namen van de belangrijkste fabrikanten uit de nijverheidstakken waarin een regio uitblonk.²⁰⁴ Een nationale commissie in Parijs stelde op basis hiervan vervolgens per klasse de definitieve inzen- ding samen.²⁰⁵ Om er zeker van te zijn dat de Franse inzendingen binnen de kolossale classifica- tie in de juiste klasse tentoongesteld zouden worden voorzag Picard c.s. deze toelatingscomités per klasse (naar het voorbeeld van de internationale jury) van 'comités de groupe' en een 'comité supérieure de révision'. De laatste bood aspirant-exposanten voor het eerst de mogelijkheid om in beroep te gaan tegen een afwijzende beslissing van de toelatingscomités.²⁰⁶ Ook de samenstelling van deze commissies was vergaand geformaliseerd. Naast representanten van de beroepsverenig- ingen hadden nu ook parlementsleden uit de respectievelijke regio's en vertegenwoordigers van de arbeidersorganisaties automatisch recht op zitting in de departementale commissies.²⁰⁷ Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de selectieprocedures nu zowel op nationaal nivo als op departementaal nivo sterker door politieke motieven dan door economische of professionele kwalitei- ten werden bepaald. Dit werd in de hand gewerkt doordat de organisatoren zich in hun richtlijnen nu vrijwel geheel beperkten tot het voorschrijven van de samenstelling van de commissies en nauwelijks meer aandacht besteedden aan selectiecriteria of doelstellingen.²⁰⁸ Dit was op zich niet zo verwonderlijk. Immers, nu de expositie niet langer als een sociaal-etnografische en economi- sche maatschappij-analyse à la LePlay diende, was het overbodig dat commissies bijvoorbeeld surveys aanleverden voor de nationale commissies of studiedelegaties naar de expositie zouden afvaardigen om deze kennis terug te koppelen naar de basis.²⁰⁹ De deelname van land- en tuin- bouwers was inmiddels de normaalste zaak van de wereld geworden, zodat de commissies hen niet extra hoefden te stimuleren. De bedoelingen van de sociaal-economische sectie waren ook genoegzaam bekend. Restte de noodzaak om de omvang van de expositie zoveel mogelijk te beperken en de expositie toch zo instructief mogelijk te houden. Daarom zouden de commissies zoals LePlay ook in 1867 al aanbevolen had alleen de beste en nieuwste ontwikkelingen uit de nationale sleutelindustrieën moeten selecteren, om deze uiteindelijk mogelijk onder te brengen in collectieve exposities; doublures en middelmatigheid konden dan worden voorkomen.²¹⁰

Zowel de binnen- als de buitenlandse commissies hadden echter weinig boodschap aan de zorgen van Picard c.s. In het buitenland zag men de expositie vooral als een mogelijkheid om het handelsaandeel van de eigen nationale industrie in de wereldhandel te vergroten, zij het dan niet op de Franse markt. Onder invloed van nationalistische sentimenten hadden de republikeinen de vrijhandelsspolitiek van het Keizerrijk verlaten en het traditionele protectionisme weer omarmd.²¹¹ De niet-Franse nationale commissies probeerden dan ook hun industrieën zo breed en massaal

mogelijk te representeren in hun inzendingen. Dientengevolge werd het organisatiecomité geconfronteerd met aanzienlijk omvangrijkere buitenlandse inzendingen - meer dan 83.000 exposanten en een veelvoud aan exponaten - dan waar op zij oorspronkelijk gerekend had.²¹² Ook de Franse departementale commissies waren sterker dan voorheen speelbal van beroepsverenigingen en politieke krachten, meer geïnteresseerd in een zo breed mogelijke representatie. Dit wist Picard echter nog tamelijk effectief te ondervangen door de nationale commissies te dwingen bij het samenstellen van de Franse inzendingen voor iedere klasse zeer selectief te werk te gaan: van de 42.000 aanvragen van aspirant-exposanten honoreerden zij er slechts zo'n 27.000. Dat het aantal Franse exposanten desalniettemin uiteindelijk toch ook onverwacht groot was kwam omdat de exposanten massaal het idee van een collectieve presentatie afwezen; in een individuele expositie zouden de kwaliteiten van hun producten beter tot hun recht komen dan in een collectieve meenden zij.²¹³

Gevolg van dit alles was dat het buitenlandse aandeel in het 'fête de travail' plotsklaps die van de Franse industrie dreigde te overvleugelen. Niet alleen zouden vreemdelingen nu voor het eerst in de geschiedenis van de wereldtentoonstelling de meerderheid vormen, maar bovendien was de Franse inzending verzwakt door doublures en middelmatigheid.²¹⁴ Des te belangrijker werd het nu dat de 'musées' de Franse suprematie zouden tonen. Niet voor niets werd er voor de organisatie ervan ditmaal geen echt beroep gedaan op de buitenlandse commissies, maar uitsluitend op de Franse. Ieder nationaal toelatingscomité belastte een subcomité met de taak om voor de respectievelijke klasse een historische thema-expositie in te richten, bestaande uit Franse specimina. Het merendeel slaagde hier uiteindelijk in, zodat binnen- en buitenlandse inzendingen zouden worden ingeleid door een lofzang op de vooruitgang die te danken was aan de arbeid en genialiteit van drie generaties Fransen.²¹⁵

Tamelijk desastreus voor Picards tentoonstellingsdidaktiek was dat met de selectie niet alleen meer maar vooral ook andersoortige exposanten tot de tentoonstelling werden toegelaten. Om te verhinderen dat de expositie zou ontfaan in een markt verbod Picard zoals gebruikelijk het toelaten van handelaars tot de expositie. Alleen diegenen die ter plekke producten maakten zouden hun arbeidsprestaties mogen verkopen.²¹⁶ Toch kon dit niet verhinderen dat de expositie nu minder een 'fête de travail' en meer een 'fête de consommation' werd. Gedeeltelijk droegen de organisatoren daar zelf toe bij doordat zij het marktleiderschap van de Franse industrie in de productie van luxe, mode en kunstnijverheid sterker wensten te articuleren dan vroeger.²¹⁷ Hiertoe bepaalde Picard dat behalve fabrikanten, wetenschappers en landbouwers nu ook de kunstensector uitgebreid vertegenwoordigd zouden zijn in de departementale commissies. Bovendien zouden meewerkende kunstenaars en ambachtslieden vermeld mogen worden bij de producten van fabrikanten en als zodanig ook aan de wedstrijd mogen deelnemen.²¹⁸ De organisatoren hoopten zo het aandeel van de kunstnijverheid in de expositie te vergroten, zodat deze branche haar handelsaandeel op de wereldmarkt kon uitbreiden én er bovendien een kwaliteitsverbeterend, innovierend effect van de specimina kon uitgaan op de bedrijfstakken.

Deze bevoordeling van de zogenaamde 'lichte' industrie ten koste van de 'zware' industrie werd onbedoeld versterkt door de internationale economische situatie. Aan het einde van de negentiende eeuw was de opbouw van een industriële infrastructuur in de meeste westerse landen voltooid; het economisch zwaartepunt verschoof van de productie van machines en transportmiddelen naar gebruiksgoederen. Deze tendens werd versterkt doordat de omschakeling, zoals de 'industrialistes' voorspeld hadden, gepaard was gegaan met een welvaartsstijging waarin ook de lagere klassen gedeeld hadden; er was nu een grotere middenklasse ontstaan die zich de aanschaf van deze industriële producten kon veroorloven. Om deze consumenten adequater te kunnen bedienen had er bovendien schaalvergroting plaatsgevonden - de lokaal opererende familiebedrij-

ven werden één voor één opgeslokt door nationale concerns - en profileerde men zich herkenbaarder dan voorheen. Familienamen werden vervangen voor eenvoudig te onthouden merknamen en emblemen.²¹⁹ Het aandeel van deze 'lichte' industrieën in de inzendingen was dan ook spectaculair gestegen. Vanzelfsprekend zagen deze fabrikanten de tentoonstelling niet meer als een gelegenheid om collega-fabrikanten of arbeiders, deskundigen, groothandelaren en een enkele zeer welgestelde cliënt te overtuigen van de kwaliteiten van hun producten. Net zoals Picard c.s. zagen zij de expositie als een gelegenheid om het grote publiek te bereiken, nu echter niet als stemvolk of beroepsbeoefenaars maar als verbruikers van hun producten. Zij beoogden niet zozeer een 'fête de travail' als wel een 'fête de consommation'; geen stimulering van het arbeids-ethos of scholing van de arbeid maar verleiding en stimulering van de koopzucht; geen didactische tentoonstelling maar commerciële show.²²⁰

Deze verplating van Picards instructieve intenties werd nog eens versterkt door het onvermogen van de organisatie om de uitgifte van concessies te beperken tot instructieve attracties. De permanente afdeling van de Commission Supérieure was bij haar jacht op instructieve clous aanvankelijk nog tamelijk principieel. Uit de stortvloed van plannen, het ene nog bizarder en fantastischer dan het andere - van kunstmatige vulkanen, de verkiezing van de mooiste vrouwen van alle rassen, tot een reis naar de maan -, die speculanten en kermisbazen bij hen indienden selecteerde zij attracties die nog een zekere instructieve lading hadden.²²¹ Zo werden er een groot aantal concessies vergeven aan attracties, waarin met nieuwe mediatechnieken, zoals filmprojecties en geluidsplaten of toepassingen van elektrisch licht, nieuwe vormen van vermaak werden gecreëerd. Andere concessies werden vergeven aan shows waarin het publiek vertrouwd werd gemaakt met (nieuwe) wetenschappelijke inzichten zoals couveuses, de x-ray en het planetarium. De meeste concessies werden echter vergeven voor historische en etnografische reconstructies en tableaux vivants, waarin het publiek een idee zou kunnen krijgen van de locale zeden en gewoonten. Het meest ambitieuze plan in dit genre was van de sciencefiction-schrijver Albert Robida. Aanvankelijk had hij voorgesteld de hele expositie onder te brengen in reconstructies van fabrieken, mijnschachten etcetera. Uiteindelijk beperkte hij zich tot de reconstructie van de ontstaansgeschiedenis van de stad Parijs in een sequentie van tableaux, die de bezoekers in een reis door de tijd zouden voeren.²²² Andere instructieve clous waren zo megalomaan dat de commissie zich genoodzaakt zag de aanvraag ervan af te wijzen. Zo was er het plan om een enorm wassenbeeldenmuseum in te richten waarin alle genieën van de negentiende eeuw in 'levenden' lijve te zien zouden zijn, een expositie van het vrouwelijk schoon bij alle volkeren, opgeluisterd met grootse poëtische feesten; of een ander voor een 'Colosse de Paris', waarin de bezoeker door een enorm menselijk lichaam zou kunnen dwalen en vertrouwd zou raken met zijn anatomie.²²³ De commissie verleende in uitzonderingsgevallen een concessie aan exposanten. Sommige van hen, zoals reisagentschappen en mijnbouwexploitanten, zagen namelijk wel wat in een spectaculaire demonstratie van hun bedrijvigheid maar zouden normaliter zijn teruggeschrokken voor de investeringen. Door hun de status te geven van 'exposition payante' verzekerde de organisatie zich van instructieve clous en de exposanten van voldoende inkomsten.²²⁴

Waren dit allemaal nog min of meer instructieve vormen van vermaak, uiteindelijk ontspoorde de jacht op instructieve clous toch in een overgave aan plat kermisvertier. Ten dele werd dit veroorzaakt doordat Picard er niet in slaagde om de muziek- en theateruitvoeringen te organiseren. De Parijse theaterwereld had uit angst voor concurrentie iedere medewerking geweigerd, en onder de deelnemende landen was onvoldoende belangstelling. Uit vrees dat de 'Rue de Paris' zonder theater en muziek 's avonds onvoldoende aantrekkingskracht zou uitoefenen op het uitgaanspubliek zag Picard zich gedwongen om concessies te verstrekken aan uitbaters van volkse cabarets en theaters. Om de zeden te beschermen behield hij zich het recht voor om de voorstel-

lingen te censureren.²²⁵ Een andere oorzaak school in de toenemende geldtekorten waarmee de organisatoren zich - niet anders dan bij vroegere exposities - geconfronteerd zagen naarmate de opbouw van de expositie vorderde. Dit noopte hen uiteindelijk tot de verkoop van aanzienlijk meer concessies dan in 1889 - in plaats van 37 toen stonden er nu 207 restaurants en ook nog 59 'grandes attractions' - waarbij men bovendien steeds minder selectief te werk kon gaan.²²⁶

5.3.3 Organisatoren en private partijen versterken echter tegelijk ook haar instructieve functie

Naarmate de opening dichterbij kwam werden echter niet alleen commerciële shows en kermisacties aan de expositie toegevoegd, maar kwam toch ook haar traditionele instructieve functie meer uit de verf. Zoals gebruikelijk trachtten Picard c.s. de organisatie van de evenementen uit te besteden aan private partijen buiten de eigenlijke expositie en dit lukte - met uitzondering van de muziek- en theateruitvoeringen - heel goed. De Olympische Spelen, de land- en tuinbouwcongressen en de congressen werden ter hand genomen door nationale verenigingen en instituten.²²⁷ Dit betekende natuurlijk wel dat het programma hiervan grotendeels bepaald werd door deze partijen. Wel behield Picard zich ook hier het recht voor censuur te kunnen uitoefenen. Zo werden alle plannen voor religieus of politiek getinte congressen naar de prullenmand verwezen.²²⁸

Een onverwachte aanwinst was het initiatief van de Schotse sociaal wetenschapper Patric Geddes (1854-1931)²²⁹ om, parallel aan de expositie, een 'École internationale' te organiseren.²³⁰ Geddes, een leerling van LePlay en bewonderaar van het fenomeen wereldexposities, nam een aantal initiatieven waarmee hij van de expositie van 1900 weer een LePlay-achtig wereldmuseum trachtte te maken:²³¹ een encyclopedische synthese van alle menselijke kennis, een sociaal-etnografische analyse van de menselijke leefwereld en een vingerwijzing voor noodzakelijke en mogelijke economische, technische en sociale hervormingen.²³² Kern van de plannen was een reuzenreplica van de aardbol, waarvoor zijn vriend de geograaf Ély Récluse de plannen ontwikkeld had. Deze zou op het hoogste punt van de expositie, het plein voor het Trocadéro-paleis, prijken. Hier zou het publiek zoals in LePlay's 'Histoire de la Terre' vertrouwd worden gemaakt met de natuurlijke habitat van de mens. Bovendien zou zij ditmaal worden aangevuld met een planetarium en met een fotografische weergave van de historische evolutie der mensheid van de hand van de beroemde Franse hoogleraar fysiologie en expert in bewegingsfotografie Marey. Vanaf de omloop boven op de reusachtige globe zou het publiek dan een panoramisch overzicht gegeven worden van de intellectuele en fysieke prestaties die de diverse beschavingen hadden voortgebracht.²³³ Naar het voorbeeld van de didactiek die Geddes voor zijn eigen sociaal-etnografisch museum in Edinburgh - de 'Outlook Tower' - ontwikkeld had, zouden de bezoekers hier een korte wetenschappelijke introductie krijgen die hen beter in staat zou stellen om het tentoongestelde te begrijpen. Vervolgens kreeg het publiek een rondleiding over het expositie terrein.²³⁴ Om de expositie ook als wetenschappelijk studie-object beter te kunnen benutten had hij ook besloten om de zomeruniversiteit die hij jaarlijks in Edinburgh organiseerde naar Parijs te verplaatsen.²³⁵ In één klap zou hij dan ook over de meest deskundige gidsen en redenaars voor zijn lezingen beschikken. Om dit alles te organiseren benaderde Geddes niet alleen Picard, wiens toestemming hij natuurlijk nodig had, maar zette hij ook een internationale associatie op voor de bevordering van wetenschap, kunst en onderwijs; daarbij maakte hij handig gebruik van de nationale verenigingen voor de bevordering der wetenschappen zoals die al in diverse landen bestonden.²³⁶ Hieruit zou uiteindelijk de 'École internationale des expositions' ontstaan die zich ten doel stelde om in 1900 en in toekomstige exposities (zogenaamde 'visites-lectures') voor de bezoekers, en speciale congressen voor de wetenschappers te organiseren. De school had aparte afdelingen in Amerika, Engeland, Duitsland, Rusland, een groot aantal kleinere landen en natuurlijk in Frankrijk zelf.²³⁷ Helaas verliep Geddes' poging om de reusachtige aardglobe van Récluse te bouwen minder succesvol.²³⁸

De 'École internationale' was echter niet alleen de verdienste van Geddes. De medewerking van Picard en de steun van het Franse Ministerie van Onderwijs bij de oprichting van de Franse afdeling dankte hij ook aan een wijziging in de Franse politieke verhoudingen.²³⁹ Met de benoeming van Millerand in 1898 tot Minister van Handel werd niet alleen voor het eerst een socialist in de Franse regering opgenomen, maar werd deze daarmee ook verantwoordelijk voor de expositie.²⁴⁰ Vanwege het vergevorderde stadium waarin de opbouw van de tentoonstelling reeds verkeerde had dit voor deze niet veel gevolgen meer, maar voor de evenementen er omheen wel. Het was aan deze machtswisseling te danken, dat Picard c.s. in dit late stadium alsnog meer aandacht besteedden aan de stichtende en scholende functie van de tentoonstelling. Ondanks de Franse bijdrage aan de 'École internationale' trok Picard c.s. nu op bevel van Millerand ook zelf gidsen en tolken aan; men stimuleerde exposities door arbeidersconsumptie- en productiecollectieven door de inrichting ervan te betalen; men verplichtte de departementale comités alsnog om bezoek van arbeidersdelegaties uit hun streek te bevorderen; het congressenprogramma werd uitgebreid met een groot aantal sociaal-economische onderwerpen; en het Franse Ministerie van Onderwijs organiseerde nu in het kader van de Olympische Spelen sportwedstrijden voor lagere scholen, iets waarvan vooral de arbeidersjeugd genoten zal hebben.²⁴¹

5.3.4 Het instructieve tableau verstoord en voorzien van een attractief, representatief en bovenal nieuw schilderachtig decor

De kritiek van de volksvertegenwoordigers en de wijzigingen in het tentoonstellingsprogramma leidden tot wezenlijke aanpassingen van de geplande ruimtelijke ordening en architectuur van de expositie.

Het verzet van de volksvertegenwoordiging leidde tot de eerste nog tamelijk kleine bijstellingen. Zo resulteerde de bezorgdheid om het verloren gaan van veel stadsgroen erin dat het onderwijspaleis en de burelen van het algemeen commissariaat van de Champs Élysées naar andere locaties verhuisden.²⁴² Om de reserves jegens de esthetiek van de nieuwe doorbraak voor eens en altijd het zwijgen op te leggen, besloten de organisatoren vervolgens om de kunstnijverheid op het Esplanade des Invalides niet in één paleis te concentreren. In plaats daarvan creëerde men, net zoals op het Champ de Mars, een barok ensemble van tijdelijke paleizen die de as op het Hôtel des Invalides vrij hielden, zodat deze als monumentale clou van de compositie reeds gedurende de expositie haar schoonheid kon bewijzen.²⁴³

Tot aanzienlijk ingrijpendere aanpassingen dwong de onverwacht grote toevloed van exposanten. De koloniale afdeling dijde almaar uit, zodat men een ogenblik overwoog om haar van de centrumlocatie te verhuizen naar een aparte locatie buiten de stadsmuren. In Picards ogen zou zij zo van één van de belangrijkste publiekstrekkingen veranderen in een belangrijke concurrent. Daarom wilde hij dit koste wat kost voorkomen. Uiteindelijk kreeg hij toestemming van de gemeente Parijs om de Trocadéro-locatie uit te breiden over de omringende straten en het plein voor het paleis.²⁴⁴ De onverwachte oververtegenwoordiging onder de inzenders van de 'lichte' industrie leidde ertoe dat op het Champ de Mars groepen van het ene paleis naar het andere verhuisden en bovendien niet zelden uitdijden buiten de grenzen van hun eigen paleis. Zo verhuisde de voedselgroep naar de grote Machinehal en nam de textielgroep uiteindelijk meerdere paleizen in beslag.²⁴⁵ Uiteindelijk dwong het nijpend tekort aan tentoonstellingsruimte de organisatoren er toch toe om substantiële delen van de eigenlijke tentoonstelling naar het Bois de Vincennes te verhuizen. Men waakte er echter wel voor om alleen die onderdelen, die erg veel ruimte vergden en waarschijnlijk slechts een relatief kleine specifieke doelgroep zouden trekken, naar het Bois de Vincennes te verplaatsen. Zo zouden daar nu behalve de Olympische Spelen ook de concoursen voor land- en tuinbouw plaats vinden, de expositie van grote transportmiddelen zoals treinen of een demonstratiebaan van de 'Schwebbahn' uit het Duitse Wuppertal, en de modelwoningen voor de arbeidersklasse.²⁴⁶

Ook de toename van het aantal meer gemakkelijke concessies bleef natuurlijk niet zonder ruimtelijke consequenties. De vermaakszone dijde nu zo ver uit dat zij zich van de Champs Élysées tot voorbij de voet van de Trocadéro-heuvel uitstrekte. Zelfs de laatste vrije ruimte onder de Eiffeltoren werd volgebouwd met attracties. Tenslotte trok men zelfs een aantal braakliggende terreinen aan de andere zijde van de Avenue Suffren bij de expositie.²⁴⁷

Zoals gebruikelijk hielden de organisatoren het ontwerp van de collectieve tentoonstellingspaleizen in eigen hand en delegerden zij het ontwerp van de diverse nationale-, koloniale- en bedrijfspaviljoens naar de respectievelijke organisatiecomités of exposanten. Deze kozen een eigen architect die geheel onafhankelijk een ontwerp maakte dat formeel gesproken alleen door de architectuurdienst getoetst werd op veiligheidsaspecten.²⁴⁸ Anders dan LePlay trachtten de organisatoren deze ontwerpen ook niet op een meer informele wijze te beïnvloeden met richtlijnen over de verhouding tussen presentatiewijze en huisvesting. De organisatoren waren nu niet meer geïnteresseerd in een waardige of functionele huisvesting of een sociaal-etnografische representatie van cultuurhabitats. De enige keer dat men een uitspraak deed over de architectuur van de (nationale) paviljoens, benadrukte men dat het er uiteindelijk vooral om ging dat het ensemble - de Rue des Nations - een gevarieerde interessante aanblik zou opleveren.²⁴⁹ Men mag aannemen dat dit wat Hénard betrof voor het hele Seine-panorama gold: nationale, koloniale, en historische reconstructies en de bedrijfspaviljoen werden aan geen enkele regel onderworpen om een zo schilderachtig en nieuw mogelijk beeld te kunnen krijgen.²⁵⁰ Zo waren de landen, bedrijven en in mindere mate de koloniën vrij om met de paviljoenvormgeving hun eigen doeleinden na te streven. Menig land besloot om in navolging van de Franse organisatoren hun paviljoen te gebruiken als trotse getuigenis van een moderne nationale identiteit en als specimen van de nationale smaakzin. Anderen gebruikten het juist als getuigenis van de ouderdom en superioriteit van hun nationale cultuur. Een enkel land trachtte allegorisch de wezenlijke karakteristieken van natie en volk uit te beelden. Koloniale reconstructies wendden de kolonisatoren meestal aan om - zij het verhuld als sociaal-etnografische les over het dagelijks leven van deze vreemde nieuwe rijksgenoten - de eigen koloniale politiek te propageren. Soms gebeurde dit om de oude, inmiddels dode cultuur van een kolonie als toeristische bestemming aan te prijzen. De bedrijven tenslotte lijken zich bij hun keuze vooral te hebben laten leiden door de noodzaak om te midden van de onmetelijke expositie zich te onderscheiden, onmiddellijk hun identiteit kenbaar te maken, publiek te lokken en een onuitwisbare indruk achter te laten. Doordat de exposerende landen en bedrijven nu niet langer, zoals in 1867, gebruik maakten van Franse architecten maar van toonaangevende architecten uit eigen land, functioneerde de tentoonstelling nu voor het eerst ook als een panorama van contemporaine architectuuropvattingen of een internationale genieëngalerie van beroemde architecten.²⁵¹

De uitwerking van de collectieve paleizen langs de twee resterende perspectieven vertoonde hetzelfde streven naar diversiteit én nieuws. Zij het dan dat men hier ook een zeker evenwicht zocht door het totaal volgens de regels van symmetrie en harmonie op te zetten, opdat het geheel toch de benodigde monumentale representativiteit zou uitstralen. De regie, die Hénard en zijn architectuurdienst op de ontwerpen van deze paleizen voerden, was dan ook afgestemd op het bereiken van dit evenwicht.²⁵² Verscheidenheid bereikte men door de ensembles niet in handen van één architect te geven maar ieder groepspaleis aan een eigen architect toe te delen. Men selecteerde deze architecten uit de prijswinnaars van de ideeënwedstrijd voor de inrichting van de locaties.²⁵³ De regie over deze architecten werd vergemakkelijkt doordat zij in plaats van buiten de architectuurdienst om te werken er binnen opereerden in een soort 'bouw bureaus-per-paleis'.²⁵⁴ Eenheid bracht Hénard erin door de paleizen die aan het einde of het begin van het perspectief als het ware het kader van het panorama vormden, aan dezelfde architect uit te besteden. De eenheid werd in ieder geval op de Esplanade versterkt door de karakteristieke verticale en gebogen

vormelementen uit het Hôtel des Invalides terug te laten keren in de gevels van de paleizen, die hier het kader vormden. Een ander belangrijk harmoniserend instrument was de stijlkeuze. Ondanks alle variëteit is er toch sprake van één neo-barokke stijl. Gezien de stilistische continuïteit tussen Hénards stedenbouwplan en de architectonische uitwerkingen van de paleizen, mag worden aangenomen dat Hénard ook hierin een grote inbreng had. De overvloed aan allegorische decoraties die deze stijlkeuze impliceerde leidde nu tot een innige samenwerking tussen architecten en een hele schare aan beroemde Franse kunstenaars, die ontwerpen maakten voor de standbeelden, muurreliëfs en -schilderingen, inscripties en andere picturale en plastische symbolen.²⁵⁵ Daardoor hadden de paleizen, hoewel er ook in 1900 nieuwe bouwtechnieken - zoals gewapend beton in het Elektriciteitspaleis - werden toegepast, ditmaal voor de bouwwereld als bouwtechnisch specimen veel minder betekenis. Zij fungeerden nu op de eerste plaats als een gelegenheid voor stilistische experimenten. Een zoektocht van architecten naar een architectonische taal, die het grote publiek onmiddellijk zou aanspreken en betoveren: architectuur speciaal voor tentoonstellingen, nieuw, feestelijk en in staat enkele eenvoudige boodschappen begrijpelijk te verbeelden. Behendig anticipeerden de architecten hierbij op de populariteit van het panorama en de exotische kunst bij het grote publiek, gebruik makend van hun ervaringen met decors in theaters en volksfeesten. Richtinggevend bij hun door Hénard zorgvuldig geregisseerde inspanningen was de versterking van de eigen identiteit van de drie hoofdassen, die de expositie organiseerden. Op het Esplanade des Invalides manifesteerde zich over de blijvende as de nieuwe stadsaesthetiek; in het panorama op de tijdelijke bouwsels langs de Seine en op het Trocadéro lag het accent op het sprookjesachtige en exotische, terwijl op het Champ de Mars het theatrale overheerste. Dit hoefijzerachtige ensemble, dat vagelijk herinnerde aan de barok-paleizen à la Versailles, was gecombineerd met werkelijk theatrale decorstukken: het 'Chateau d'eau' en het 'Palais de l'Électricité'.

Overigens dit representatieve kader van de gevels had niet meer dikte dan een toneeldecor. Een dunne gevel van latten en een recent ontwikkeld weersbestendig zogenaamd 'Parijs pleisterwerk' schermde de traditionele ijzeren expositiehallen af.²⁵⁶ Juist aan deze nieuwe 'tijdelijke decorbouwtechniek' was het te danken, dat voor het eerst sinds de nationale industrie-exposities de organisatoren zich überhaupt konden veroorloven om in plaats van een ingenieursmonument een architectonisch en kunstzinnig meesterwerk na te streven zonder dat dit tot onoverkomelijke financiële- en tijdsproblemen zou leiden. Zonder de bezwaren van een stenen architectuur - zoals materiaalkosten, bouwtijd, tijd die het kost om het bouwvocht eruit te laten trekken en de extra moeite die het kost om het te slopen - kon men nu toch de illusie er van creëren.

's Nachts konden Hénards panorama's hun schoonheid en monumentaliteit natuurlijk niet ontleenen aan architectonische middelen zoals de perspectiefwerking van kroonlijsten en verticale accenten. Hiervoor ontwierp hij dan ook een uitgekiend lichtplan, waarin zachtere en hellere tinten, warmer en koeler licht, witte lijnen en kleuraccenten de vluchtlijnen van het perspectief tekenden en het een dramatische dieptewerking zouden geven, uitmondend in een spectaculaire climax: de koepel van Mansard op de Esplanade, het Trocadéropaleis over de Seine en het Elektriciteitspaleis op het Champ de Mars.²⁵⁷

Voor de uitwerking van de permanente onderdelen van de expositie, zoals de nieuwe Seinebrug en de beide kunstpaleizen, organiseerde Picard nog diverse aparte concoursen.²⁵⁸ Ook hierbij regisseerde Hénard in het geval van het grote kunstpaleis al bij voorbaat een zekere diversiteit door de drie bouwlichamen vast te stellen waarin deze uiteen zou moeten vallen.²⁵⁹

Net zoals voorheen was de vormgeving van de buitenlandse presentaties in handen van de verschillende nationale commissies, en die van de Franse presentaties bij zogenaamde comités d'installation.²⁶⁰ Het was hun taak om de belangen van individuele exposanten en die van het land of bedrijfstak met elkaar te verzoenen in een collectief gefinancierd en geaccordeerd plan; de medewerking van de exposanten eraan werd gegarandeerd door hun pas na betaling van de ermee

gemoede onkosten een definitief toelatingsbewijs tot de expositie te verstrekken.²⁶¹ De bemoeienis van het comité met de vormgeving van de presentaties beperkte zich hoofdzakelijk tot toetsing van de voorstellen met het oog op een zekere esthetische harmonie van het geheel. Net als bij de architectonische uitwerking ontbrak het Picard ook hier aan een duidelijk idee over de beste presentatiewijze. Ook hier benadrukte hij de waarde van diversiteit, schoonheid en nieuwigheid van de presentatie.²⁶² In dit geval verkozen de meeste deelnemende landen een stijl waarmee zij zouden opvallen en die bovendien getuigde van de smaakzin en vaardigheden van de nationale kunstnijverheidsindustrie; representatief zijn voor de nationale habitat of cultuur werd minder belangrijk geacht. Vanzelfsprekend hadden de exposanten afkomstig uit de 'lichte' industrie, geen boodschap aan Picards wens om met demonstraties van productiewijzen en vaardigheden de expositie tot een democratisch 'fête de travail' te maken. Zij werden net als bij de vormgeving van hun bedrijfspaviljoens eerder gedreven door de zorg zich te midden van de zee van producten te onderscheiden van hun concurrenten, hun identiteit en de aard van hun product onmiddellijk kenbaar te maken, bezoekers te lokken en een onuitwisbare indruk bij hen achter te laten.

5.3.5 Werving van bezoekers onder de republikeinse machtsbasis

Dankzij de 'bons-tickets' hadden de organisatoren ditmaal weliswaar de inkomsten uit entrees reeds bij voorbaat verzilverd, maar dat betekende niet dat zij zich nu niet meer hoefden in te spannen om bezoekers naar de expositie te trekken. Lage bezoekersaantallen zouden tot ontevredenheid onder de eigenaars van de 'bons-tickets' leiden, de expositie in de ogen van het publiek tot een mislukking maken, én in beide gevallen het aanzien van de staat ernstig schaden. Net als voorheen trachtten de organisatoren de toestroom van bezoekers te stimuleren en te reguleren met behulp van een uitgekiend beleid van openingstijden, tarieven en publiciteit.²⁶³

De tentoonstelling zou op Tweede Paasdag (15 april) haar poorten voor het publiek openen, in de hoop dat de feestdag de mensen zou aanzetten om reeds op de eerste dag in groten getale toe te stromen.²⁶⁴ Net als in 1867 zou ze alle dagen van de week, inclusief de traditioneel zo populaire zondagen, geopend zijn. Pas op Allerheiligen (1 november), wanneer het weer in Parijs normaliter te onbestendig werd om hele dagen buiten door te brengen, zouden de poorten sluiten. Ook nu zette de organisatie de entreetarieven in combinatie met de dagelijkse openingstijden in om de toestroom tot de expositie te reguleren. Zij het wel minder rigide dan voorheen; veiligheidsoverwegingen speelden een minder grote rol. Om een maximaal aantal bezoekers te garanderen zag men ditmaal af van een aanloopperiode waarin de expositie door hoge entreprijzen alleen voor de welgestelden toegankelijk zou zijn, en zo kon men tegelijk proefdraaien. Slechts tussen 8 en 10 uur 's ochtends en op doordeweekse avonden verhoogde men de entreprijzen. 's Ochtends diende dit zoals vroeger om de jury en andere geïnteresseerden in de gelegenheid te stellen het tentoongestelde rustig te bestuderen.²⁶⁵ Met de verhoging van de avondtarieven poogde men ditmaal niet arbeiders structureel buiten te sluiten maar alleen wanneer er de volgende dag nog gewerkt moest worden. Zo onstond er een duurdere vrijdagavond met feesten voor de burgerij, en een goedkopere zaterdagavond met feesten voor de arbeiders. Om dezelfde reden sloot het Bois de Vincennes, gelegen in de nabijheid van de arbeiderswijken, 's avonds eerder dan de centrumlocatie.²⁶⁶

Nu de organisatoren ook de arbeidersklassen en kleine burgerij massaal naar de expositie wilden krijgen spreekt het vanzelf dat een uitzonderingsbeleid niet volstond. De tarieven moesten laag zijn en niet slechts middels subsidies gereduceerd worden voor verhoudingsgewijs nog steeds kleine groepen. Reducties op de treinreis zouden voor iedereen gelden, ook voor individueel reizende arbeiders; de entreprijs zou zo laag zijn dat ook de kleine beurs dit zou kunnen betalen, en er zouden voldoende betaalbare eet- en drinkgelegenheden zijn.²⁶⁷ Speciale tarieven of gratis entree gebruikten de organisatoren nu vooral om maatschappelijke, professionele of bestuurlijke groeperingen aan de Staat te committeren.²⁶⁸ Zo zouden leden van de departementale

en nationale toelatingscomités en volksvertegenwoordigers in aanmerking komen voor spotgoedkope abonnementen en zouden behalve de pers, exposanten, hun attendants en juryleden ook studenten en scholieren, militairen en officiële delegaties van fabrieken, arbeidersverenigingen en werkgeversorganisaties gratis toegang krijgen. In plaats van speciale nationale en departementale arbeidersdelegaties te organiseren als semi-officiële representatie van de arbeidersbeweging, zoals LePlay in 1867 had gedaan, beperkte de organisatoren zich nu tot het verplichten van de departementale comités om in het belang van de 'instruction publique' gereduceerde reizen voor alle arbeiders te organiseren. Ook in het buitenland werden weer de gebruikelijke voorbereidingen getroffen om arbeidersdelegaties naar de expositie te sturen.²⁶⁹

Het entreebeleid werd echter niet alleen bepaald door sociale motieven de organisatie waakte er ook voor om met haar beleid niet de speculatie in 'bons-tickets' te schaden. Juist om de handel hierin zoveel mogelijk te stimuleren waren de abonnementen afgeschaft, zodat men iedere dag een nieuwe kaartje moest kopen; de duurdere tarieven werden geïnd door voor een enkele entree meerdere kaartjes te vragen. Wel droeg dit systeem het gevaar in zich dat er zo'n grote schaarste aan kaartjes zou ontstaan dat de prijs onbetaalbaar werd voor de arbeiders en de kleine burgerij. Daarom had Picard een paar miljoen kaartjes extra laten drukken waarmee hij desgewenst de koers van de kaartjes zou kunnen beïnvloeden!²⁷⁰

Om het publiek in 1900 op te warmen voor alweer de vierde Franse wereldtentoonstelling voerden Picard c.s. ditmaal niet een grote publiciteitscampagne maar betrachtten zij juist de grootst mogelijke geheimhouding. In kranten en tijdschriften werd net genoeg aandacht aan de plannen en de bouw van de tentoonstelling besteed om de nieuwsgierigheid en verbeelding van het publiek te prikkelen. Tegelijkertijd werden de clous zoveel mogelijk buiten de publiciteit gehouden. Met opzet was het hele tentoonstellingssterrein ook met hoge schuttingen aan het oog onttrokken: een strategie, erop gericht om de nieuwsaarde van de tentoonstelling en haar clous op het moment van de opening nog maximaal te laten zijn.²⁷¹ Echter, vanaf de opening zou men een tegengesteld beleid voeren. Om zich juist van zoveel mogelijk publiciteit in de binnen- en buitenlandse pers te verzekeren plande Picard tegenover zijn eigen burelen aan de Quai d'Orsay een speciaal perspaviljoen en beschikte hij over een eigen persdienst met een ruim budget.²⁷²

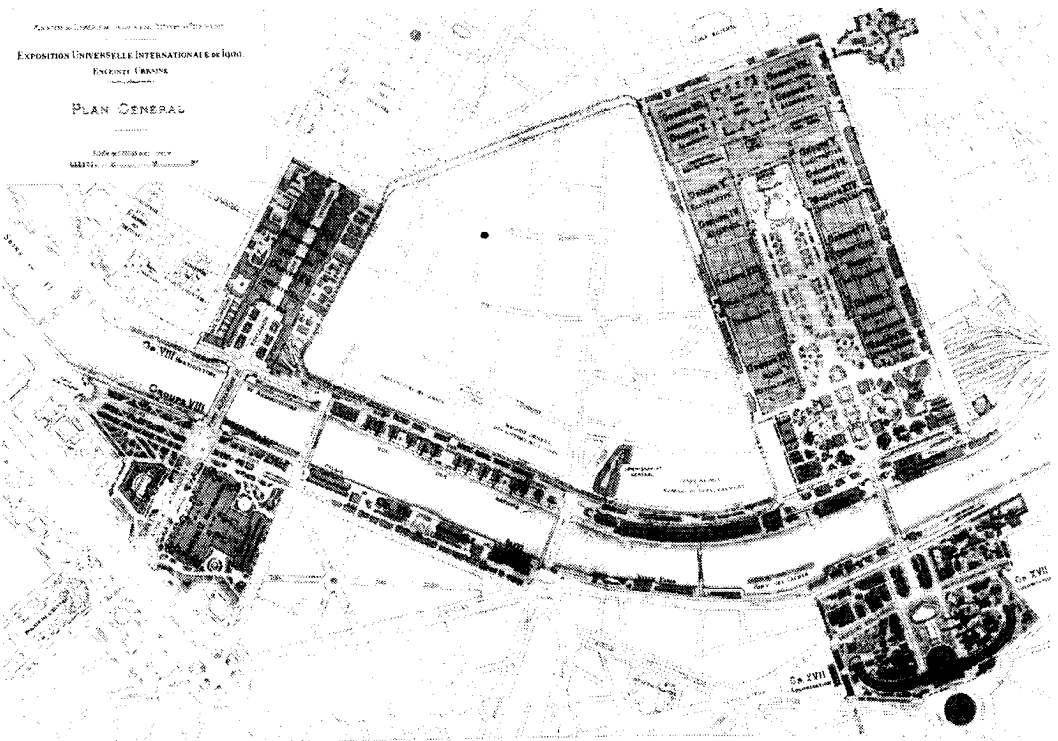
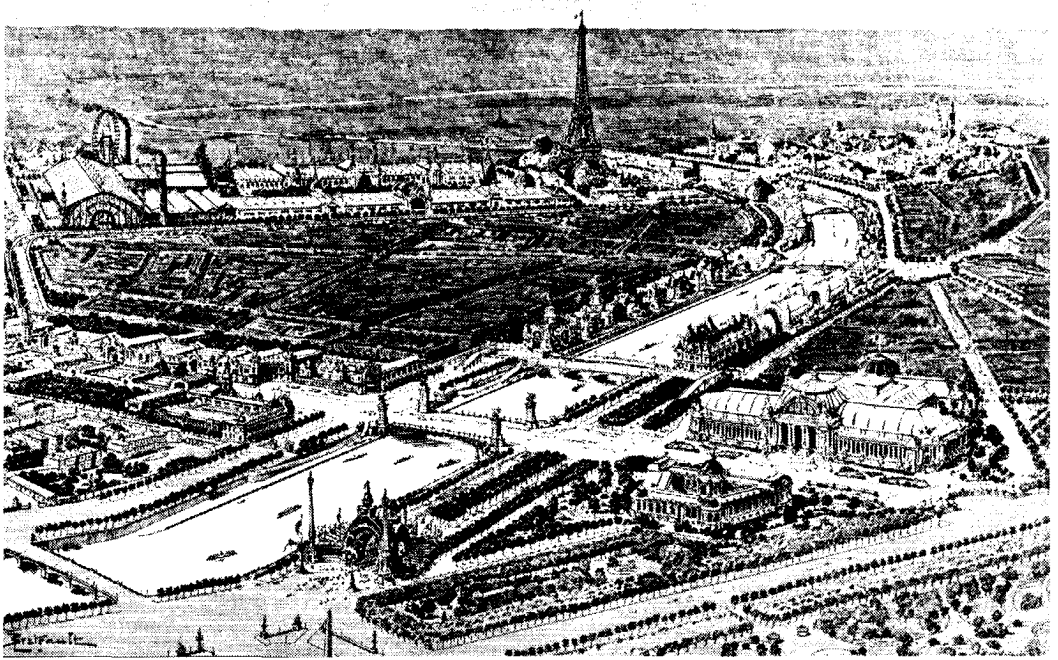
5.3.6 Veel voorbereidingstijd en toch nijpend tijdgebrek

Bij de bouw van deze enorme tentoonstellingsstad waren nu meer bouwondernemingen dan ooit tevoren betrokken. Zoals gebruikelijk trachtten de organisatoren het werk zo goedkoop mogelijk te laten uitvoeren door het aan de laagst biedende onderneming uit te besteden.²⁷³ Als politiek gebaar naar de arbeidersbeweging toe werden nu echter de zogenaamde 'Associations Ouvrières de Production' bevoorreed ten opzichte van hun kapitalistische concurrenten. In aanmerking genomen dat er slechts een relatief klein aantal van deze associaties bestond wisten deze een aanzienlijk deel van het werk in de wacht te slepen. Vermoedelijk hoopte de commissie zich zo ook te verzekeren van de loyale medewerking van de arbeiders bij de opbouw van de expositie. Om de arbeiders verder te stimuleren voerde de socialist Millerand later ook nog een medaille-systeem in, bestemd voor al degenen, die hun vaderlandsliefde demonstreerden door ijverig en vakkundig mee te werken aan dit nationale oeuvre, en bovendien voor al diegenen die hierbij het leven lieten.²⁷⁴

Deze motiverende maatregelen waren ook hard nodig. Want hoewel men al begin 1898 klaar was met de sloop van de oude paleizen en het bouwrijp maken van de locaties, realiseerden de organisatoren zich al medio 1899 dat de tentoonstelling onmogelijk op de geplande openingsdatum gereed kon zijn.²⁷⁵ De oorzaken hiervoor waren legio. Om te beginnen betekende de expansieve groei van de inzendingen meer werk. Ook de beslissing om van de paleizen een specimen van het vakmanschap en de smaakzin van Franse architecten, kunstenaars en handwerkslieden te

maken was in dit opzicht desastreus. Immers, in vergelijking met traditionele productie en simpele assemblage van gietijzeren gestandaardiseerde bouwelementen, impliceerde de opbouw van de gepleisterde gevels, en met name het uithouwen van de decoraties, aanzienlijk meer arbeid.²⁷⁶ Verdere vertraging liep de bouw ook nu weer op als gevolg van slecht weer - de strenge winter van 1899 - en stakingen.²⁷⁷ Bij het inzenden en inrichten van de buitenlandse inzendingen ontstond ditmaal veel vertraging door de Dreyfus-affaire. Op het hoogtepunt van de affaire ontstond in een aantal landen een beweging die ijverde voor de boycot van de Franse wereldtentoonstelling.²⁷⁸ Maar ook de Franse exposanten zelf waren traag met het verzenden en installeren van hun producten. Zij richtten hun presentaties zo laat mogelijk in, uit angst dat zij beschadigd zouden worden door bouwstof of door de concurrentie overtroffen. Anderen aarzelden om hun product überhaupt in te zenden, uit vrees voor brand, diefstal of industriële spionage.²⁷⁹ De vrees voor plagiaat werd nu bovendien gevoed door de opkomst van een nieuw fenomeen: de amateurfotografie. De Amerikaanse firma Kodak had net haar goedkope en eenvoudig te bedienen 'kiekjeskast' op de markt gebracht; de populariteit daarvan was zo groot dat de organisatoren zich gedwongen zagen om op de valreep nog een aparte verordening uit te vaardigen om het fotograferen op de expositie aan banden te leggen.²⁸⁰ De inrichting van de expositie zelf liep de nodige vertraging op door eindeloze disputen over van alles en nog wat: of er genoeg ruimte was; omdat men de plek niet kon vinden waar de expositie ingericht moest worden; of omdat men de eigen inzendingen tussen de duizenden dozen en kratten niet meer terug kon vinden. Om dit te onderwerpen had men alle kisten voorzien van etiketten in de nationale kleuren en had een inventieve Amerikaan al zijn kisten van top tot teen karmijnrood geschilderd.²⁸¹ Tenslotte vormde de onbekendheid met de elektrificatie van een complete stad een belangrijke vertragende factor. De Franse elektriciteitsindustrie bleek nog niet op deze taak berekend te zijn en eventjes zag het er zelfs naar uit dat uitgerekend de Duitse concurrenten de elektrificatie van de gehele expositie in haar eentje voor haar rekening zou gaan nemen.²⁸²

Picard nam zijn toevlucht tot het bekende repertoire aan restrictieve en stimulerende maatregelen. Zo werden de decors van de nationale inzendingen weer zoveel mogelijk in het desbetreffende land geprefabriceerd, en voor de assemblage en afwerking schakelde men inheemse ambachtslui uit de respectievelijke landen in. Nog tot vlak voor de opening gebruikte Picard het 'siège de fête' als een enorm rangeerterrein, zodat treinen vanuit heel Europa de inzendingen direct in het hart van de expositie konden afleveren. Bouvard trachtte met wekelijkse inspecties van de bouwplaatsen het tempo op te schroeven en tot op de dag van de opening werd er dankzij de nieuwe elektrische verlichting ook 's nachts doorgewerkt. Uiteindelijk verordonneerden Picard c.s. in een laatste wanhopige poging de exposanten en aannemers de duimschroeven aan te draaien, dat alle steigers voor 5 april van het expositieterrein verwijderd zouden moeten zijn.²⁸³ Ondanks deze laatste krachtsinspanning - en de jarenlange voorbereidingstijd - waren slechts de gedeelten die absoluut nodig waren voor de openingsceremonie op tijd gereed: het 'Siège de Fête', de 'Salle d'Illusions' annex 'Salle d'Honneur' en de 'Salle de Fêtes' op het Champ de Mars.²⁸⁴ Tot woede en teleurstelling van velen zou het voor meer dan de helft van de expositie zelfs nog tot medio juni duren voordat ook dit opengesteld kon worden voor het publiek. Tot die tijd bood de tentoonstelling de aanblik van een reusachtig bouwterrein: modder, steigers, werkluik en afgesloten paleizen met opschriften in de trant van 'gesloten wegens werkzaamheden'. In een poging de schade van de negatieve publiciteit en publieke onvrede - flink aangewakkerd door nationalistische kringen - te beperken, toverden de organisatoren de opening van ieder te laat opgeleverd paleis of paviljoen om in een publieksspektakel door hen officieel te laten openen door President Loubet. Een schrale troost voor de eerste bezoekers die, daar ook de elektriciteitsvoorzieningen pas eind juli naar behoren functioneerden, zelfs niet van een onvergetelijk nachtelijk feestsppektakel konden genieten.²⁸⁵



De gerealiseerde Wereldtentoonstelling van 1900. In het ooglopende veranderingen zijn ondermeer de vervanging van het paleis op de Esplanade des Invalides voor een straat met aan weerszijden groeps-paleizen, de verhuizing van het Commissariat général en het Palais d'Enseignement van de Champs Élysées naar respectievelijk de Seine-oeveren en het Champ de Mars, de herschikking van de tentoonstellingsgroepen en -klassen over het terrein waardoor de volgorde en helderheid van de classificatie niet langer ook in de ruimtelijke distributie van de inzendingen over de paleizen is terug te vinden, de toegevoegde vermaakattracties langs de Seine en ten zuidwesten van het Champ de Mars en het verhuizen van een groot aantal meer specialistische tentoonstellingsklassen naar het (niet afgebeelde) Bois de Vincennes.

124. Vogelvluchtperspectief van de wereldtentoonstelling in situ. 125. Plattegrond.

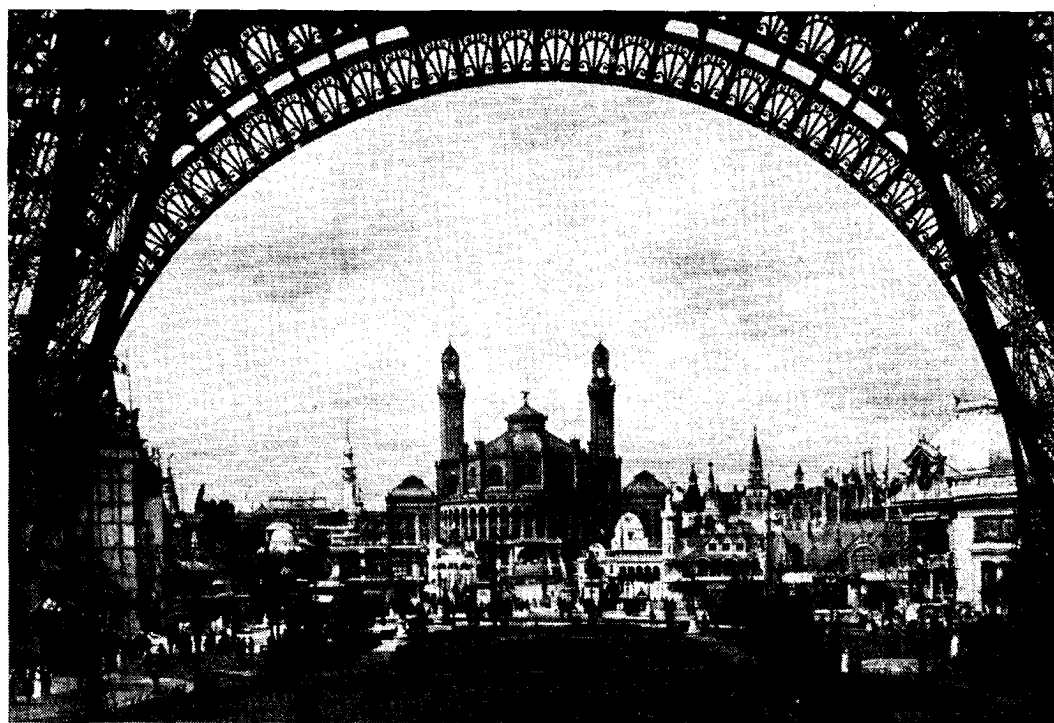
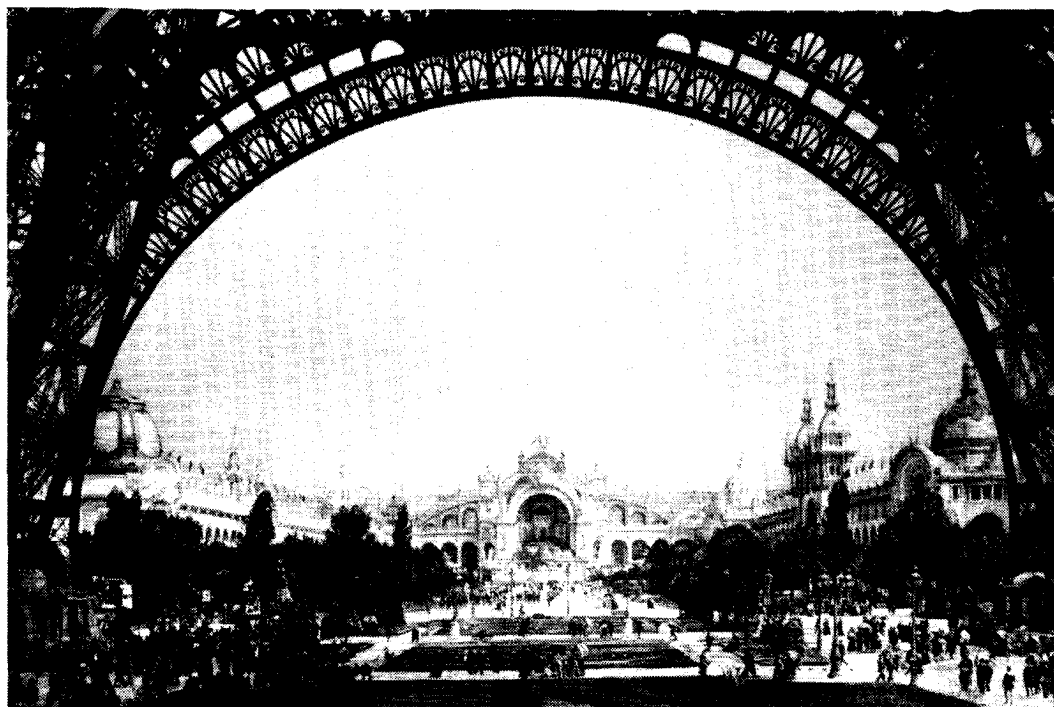


De Musée centennaux waren de opvolgers van de door LePlay geïntroduceerde Histoires du Travail, zij het dat ze niet langer diende om de etnografische karakteristieken van producten, zeden en gewoonten bloot te leggen maar om de geboekte vooruitgang in de negentiende eeuw te propageren. Een vooruitgang die door vrijwel uitsluitend Franse bijdragen te tonen op het conto van het Franse volk werd geschreven ten einde onder de hoofdzakelijk Franse bezoekers de gevoelens van patriotisme en nationalisme te voeden. 126. Het Musée centennal des moyens de transport. 127. Het Musée centennal des instruments et procédés généraux des lettres, sciences et arts.



128. Het panorama vanaf de nieuwe Pont Alexandre III over de Seine - het Grand Canal de Venise - met rechts nog net zichtbaar de gereconstrueerde historische monumenten van het Paviljoen van de Stad Parijs en Vieux Paris, links de etnografische of historische reconstructies van de landenvijloens in de Rue des Nations, met daarboven uit de Eiffeltoren die de overige exposities op het Champs-de-Mars aankondigde, aan de achterzijde begrensd door het decor van het Trocadéro vol kleurige exotische bouwsels en bekroond door het enorme hoogoprijzende Palais du Trocadéro.

129. Het panorama van de nieuwe doorbraak over de nieuwe Pont Alexandre III en de Esplanade des Invalides op de Dôme des Invalides. Dit panorama wordt zorgvuldig ingekaderd door de pylonen en torens van de nieuwe brug en de paleizen, en krijgt een zekere eenheid door karakteristieke elementen uit het middenpaviljoen van het Hôtel des Invalides op de achtergrond te herhalen in de tijdelijke paleizen op de voorgrond als ook door de symmetrische uitwerking van deze paleizen op de voorgrond, terwijl de diepte van het perspectief versterkt wordt door juist de paleizen daarachter verschillend uit te werken.



130. Het panorama op het Champ-de-Mars ingekaderd door de 'arc de triomphe' - de benen - van de Eiffeltoren. Ook hier wordt de hoefijzerachtige opzet van de ruimte zo uitgewerkt dat de perspectiefwerking en monumentale grandeur van het complex optimaal tot uitdrukking komen. Een olopend grondvlak, begeleid door de naar voren springende vleugels van de groepspaleizen, stuk voor stuk in een andere stijl uitgewerkt én bekroond met het hoger gelegen Palais d'Électricité en het daarvoor gelegen Chateau d'eau moeten de dieptewerking van het panorama versterken.

131. Het panorama op het Trocadéro ingekaderd door de 'arc de triomphe' - de benen - van de Eiffeltoren. De natuurlijke accidentatie en vegetatie zorgden voor een passend decor voor de exotische bouwsels, terwijl de armen van het Trocadéro-paleis en de torens die deze aan begin en einde afsloten het geheel van een kader voorzagen.

132. Analyse van de ruimtelijke didaxis zoals die oorspronkelijk gepland was: drie acropoli bijeengehouden door een stelsel van panoramische zichtlijnen en clou's waarvan bovendien tenminste een deel ook diende als exempel van een eigentijds Franse stadsethiek die voortbouwde op de nationale Franse stijl: de Barok.

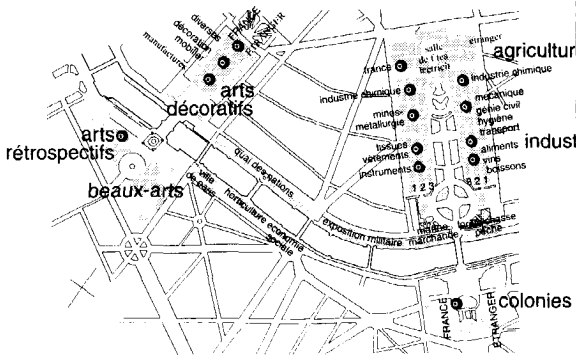
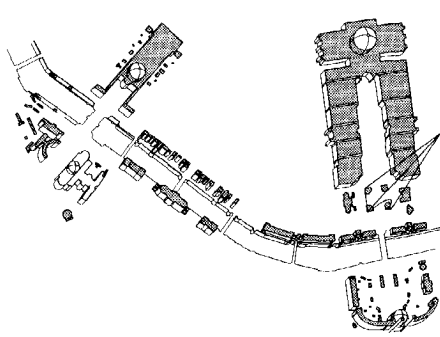
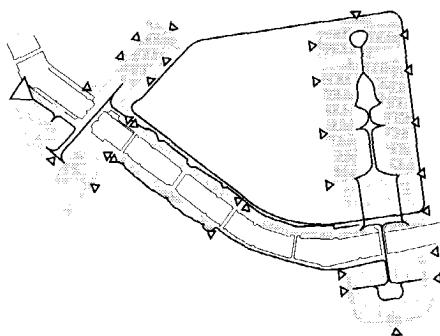
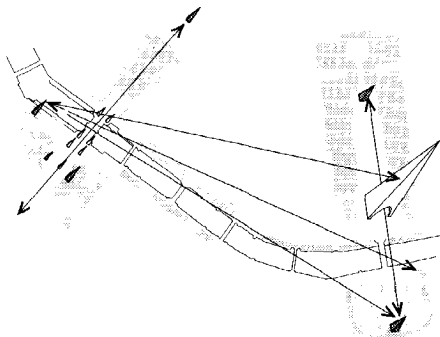
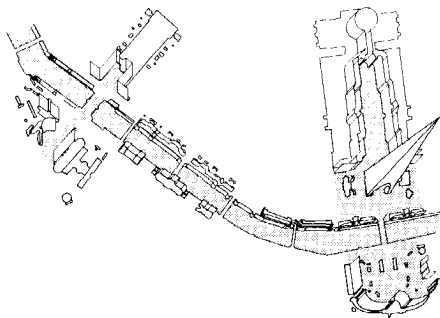
a. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van de stedelijke ruimten, gebaseerd op het model van het Canal de Vénise (Seine-oevers), de Parijse Baroktuinen en paleizen (Esplanade des Invalides en Champ de Mars) én de gotische kathedraal (Champ de Mars). Met name de composities langs de nieuwe doorbraak en op het Champ-de-Mars waren ook bedoeld als voorbeelden van de eigentijdse maar ook typisch Franse (stads-)esthetiek.

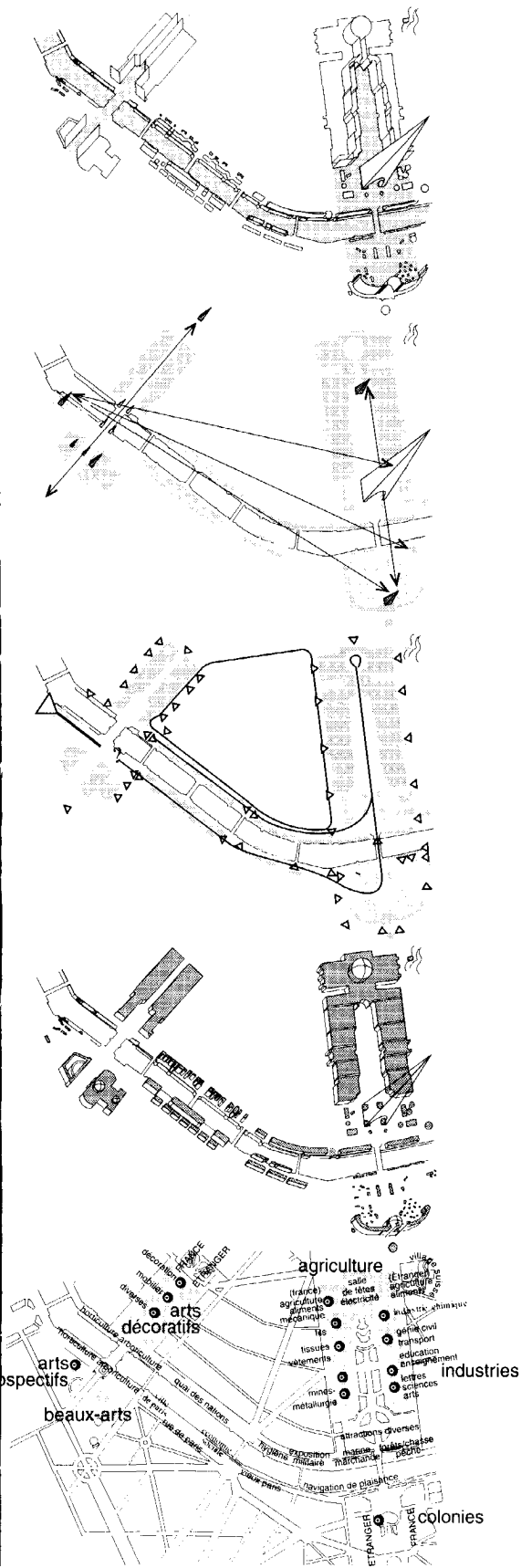
b. De drie belangrijkste zichtlijnen vormden evenvele panorama's die de drie acropoli formeel inkaderden, van een focuspunt voorzagen en de drie locaties met elkaar verbonden. De clou's - de toegangspoort, de torens en koepels langs de nieuwe doorbraak en de torens op het Champ de Mars - fungeerden nu niet langer zoals de oude trofeeën als een visuele index van de classificatie maar nog slechts ter oriëntatie en als foci van esthetische stadspanorama's.

c. Narratieve route door de expositie: *min of meer à la LePlay* van hoofd- naar handenarbeid.

d. Uitstalling van de exponaten in groepspaleizen waarvan met name de decoratie - een heel iconografisch repertoire van inscripties, allegoriën, muurschilderingen en -reliëfs, vlaggen en emblemen - het publiek onmiddellijk het onderwerp van ieder paleis aanschouwelijk zou moeten maken.

e. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma conform de al enigzins warrige volgorde van de classificatie. Er laten zich drie acropoli onderscheiden: één op de Champs-Élysées en de Esplanade des Invalides gewijd aan de *schone* en toegepaste kunsten waarin de Franse nijverheid traditiegetrouw excelleerde; één op de Champ de Mars en het Trocadéro gewijd aan de zware industrie, de koloniën die hiervoor de grondstoffen leverden en daartussen in hun rol als *intermediair* en bewaker de handelsvaart en het leger; en één langs de Seine uitmondend op het Trocadéro waar met name de *etnografische* en culturele dimensie van de deelnemende landen en volkeren tot hun recht zou kunnen komen in theatervoorstellingen, historische monumenten of etnografische habitat-reconstructies. Voor zover mogelijk zijn de Franse en buitenlandse inzendingen tegenover elkaar gezet om de vergelijkende studie te vergemakkelijken. Op het Champ de Mars is de gehele tentoonstelling bovendien opgebouwd volgens het productieproces zodat het publiek met eigen ogen het fabricageproces kon volgen: aan de buitenzijde de grondstoffen (1), in het midden de productieprocessen en machineparken in bedrijf (2) én langs de binnenzijde de eindproducten (3). In de entree tot ieder groepspaleis was tenslotte een Musée centennial ingericht om het publiek dramatisch de gemaakte vooruitgang op dit gebied in de negentiende eeuw voor ogen te voeren.





133. Analyse van de gerealiseerde ruimtelijke didaxis.

a. Onverkort gerealiseerd was de ruimtelijke articulatie of monumentalisering van de stedelijke ruimten gebaseerd op het model van het Canal de Venise (Seine-oevers) en de gotische kathedraal (Champ de Mars). De composities langs de nieuwe doorbraak en op het Champ de Mars fungeerden metterdaad als voorbeelden van een eigentijdse en typisch Franse (stads-)esthetiek.

b. Niet een narratieve route maar de drie belangrijkste zichtlijnen, met bijbehorende kaders en focuspunten zorgden er nu voor dat er een soort van 'visuele route' ontstond die de bezoekers op een natuurlijke wijze over de drie acropoli voerden.

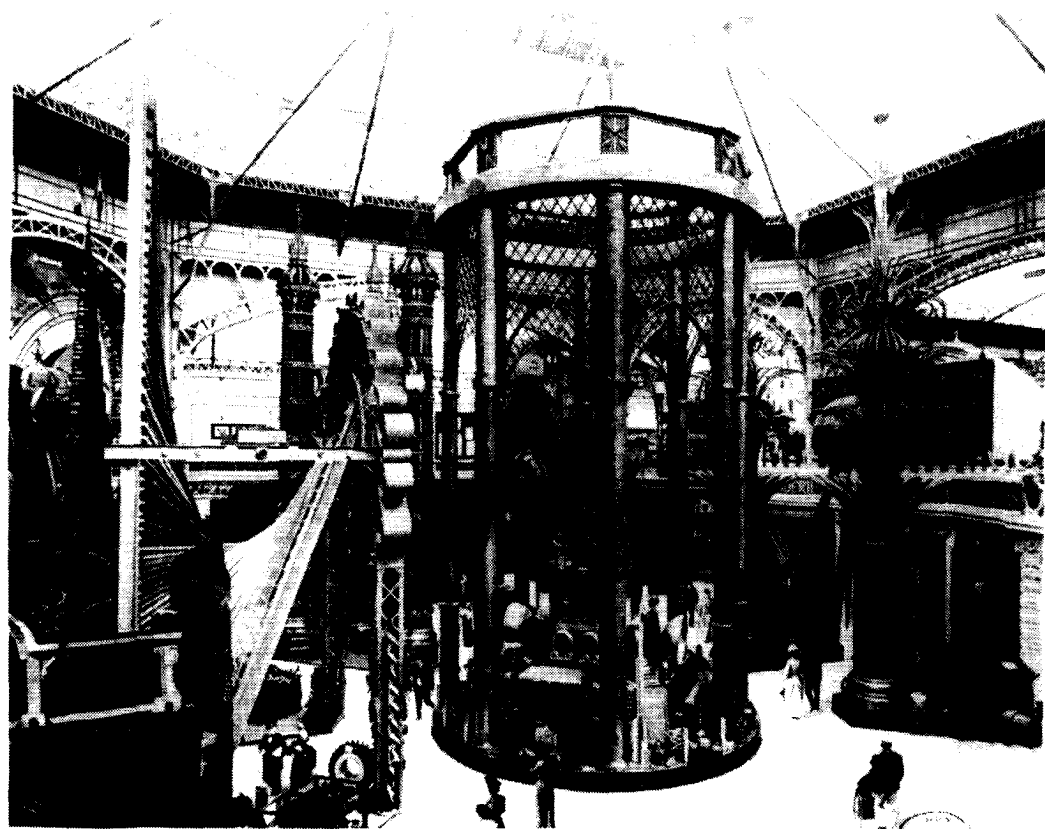
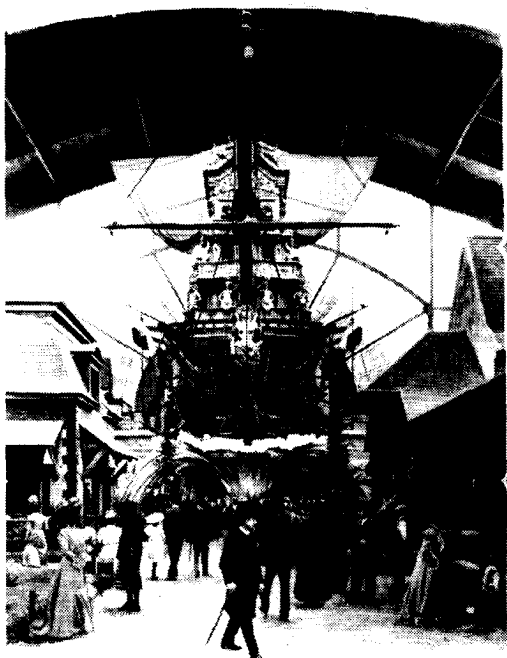
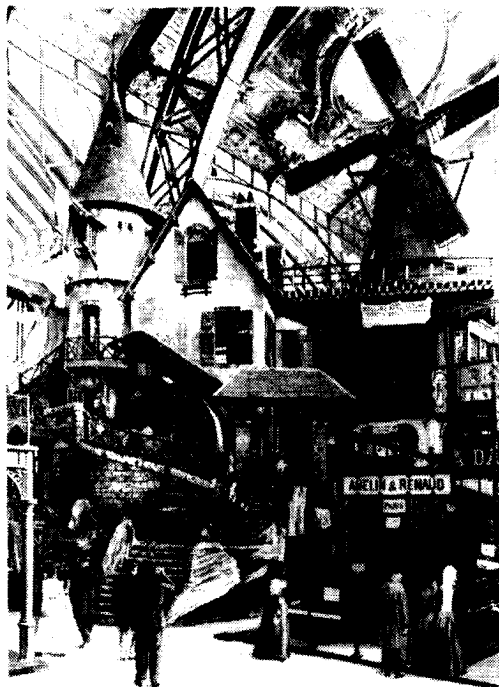
c. Van een narratieve route door de expositie van hoofd- naar handenarbeid is niet langer sprake.

d. Doordat de groepen nu soms in meerdere paleizen waren ondergebracht stemde de allegorische decoratie lang niet altijd overeen met de inhoud en kon het publiek niet langer blindvaren op deze beeldende vingerwijzingen.

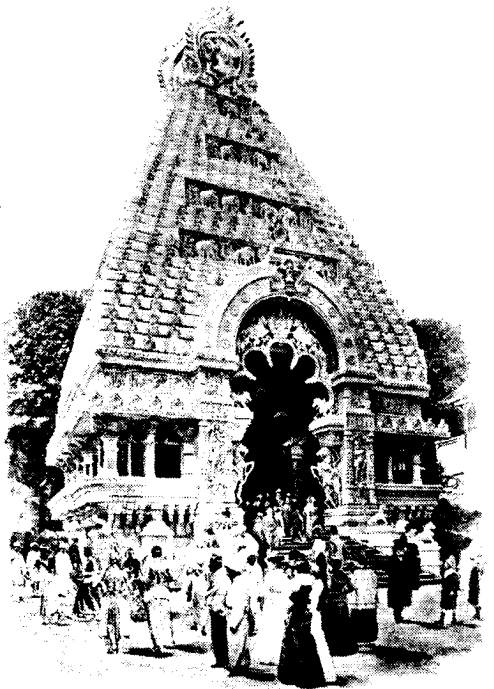
e. De ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma volgt niet langer de volgorde van de classificatie. Wel laten er zich nog steeds min of meer drie acropoli onderscheiden: het duidelijkst op de Champs-Élysées en de Esplanade des Invalides waar nog steeds de schone en toegepaste kunsten als propaganda van de traditionele excellence van de Franse kunstnijverheid waren gehuisvest; weliswaar was de oppositie 'zware industrie van het moederland' versus de 'koloniën als grondstofleveranciers en afzetmarkten', met daartussen als intermediair 'de transporterende handelsvaart en beschermende legermachten', in grote lijnen gerealiseerd echter deze werd wel verstoord doordat programmaonderdelen als bijvoorbeeld onderwijs en vooral vermaak hier lukraak doorheen stonden; dit gold nog sterker voor de etnografische cultuurexposities langs de Seine uitmondend op het Trocadéro: uitgegeven als vermaakscconcessie waren sommigen uit commerciële motieven toch wel erg vrij omgegaan met de (historische) werkelijkheid. De vergelijkende studie werd bemoeilijkt doordat men in grote delen van de expositie het principe van Franse tegenover buitenlandse inzendingen had laten varen. Sowieso werd de studie van de exponaten voor leken bemoeilijkt doordat men ook het idee van het presenteren volgens het productieproces had losgelaten. De Musée centennaux hadden vooral een heel andere ideologische lading gekregen; door ze te verplaatsen van de entree tot ieder groepspaleis naar de respectievelijke Franse afdeling hierbinnen en ze bovendien vrijwel uitsluitend te vullen met Franse specimina zongen ze minder lof op de intelligentie, inventiviteit en vakmanschap van de mensheid als wel op die van het Franse ras.



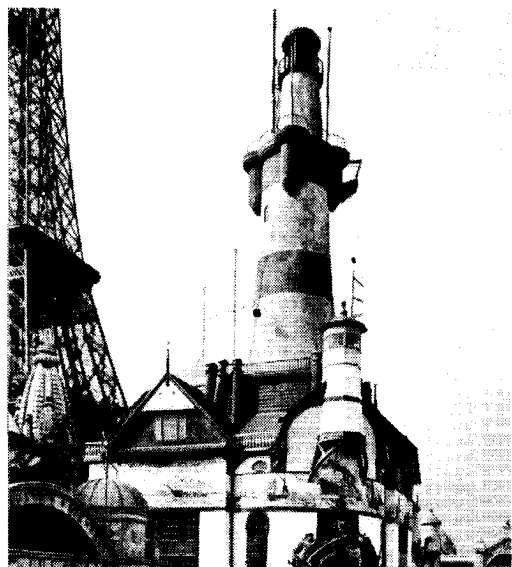
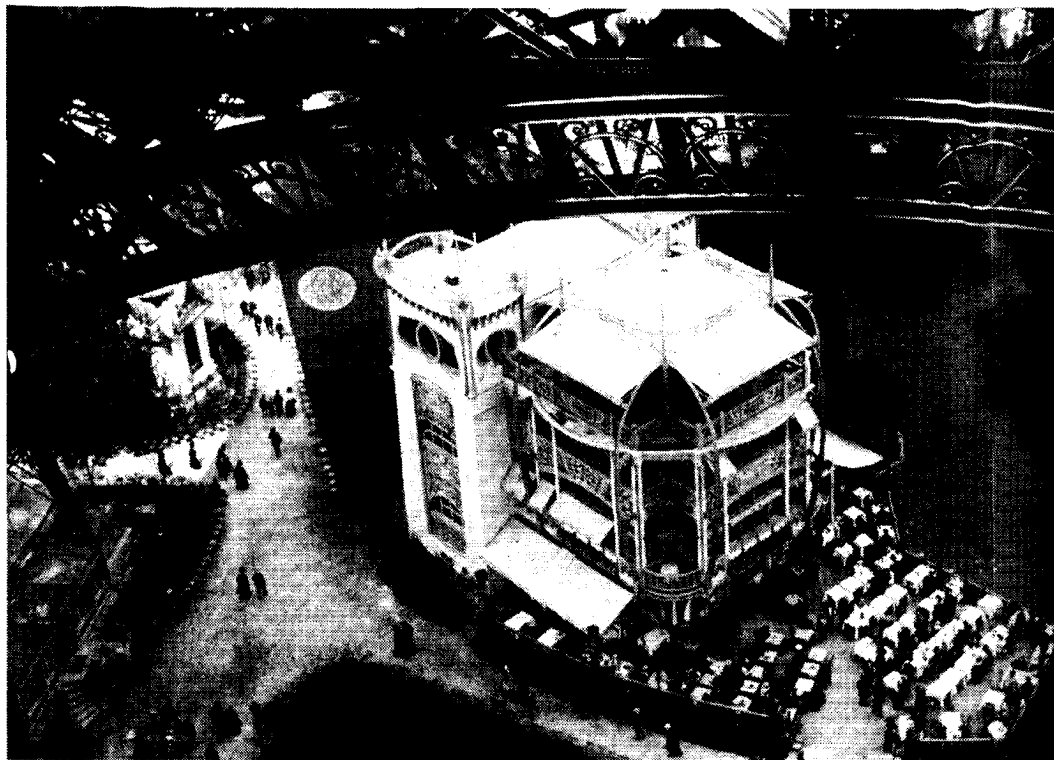
Met name in de koloniale tentoonstellingskabinetten had men de door LePlay geïntroduceerde etnografische habitat-presentatie nog veelvuldig toegepast. Een goed voorbeeld hiervan is de Siberische afdeling in de expositie van Aziatisch Rusland (134). De meeste westerse landen waren echter op zoek gegaan naar een eigentijdse nationale stijl, waarbij nieuwszucht getuige het eindresultaat het dikwijls had gewonnen van de behoefte aan een eigen nationale identiteit. Veel van de tentoonstellingskabinetten zoals de Fransen in het Palais de Vêtements (135) of de Hongaarse in het Palais de Décoration (136) waren vormgegeven in een of andere variant op de Art Nouveau.



In nog weer andere tentoonstellingsafdelingen waren LePlay's habitat-installaties in een poging publiek te trekken en te verbazen teneinde het getoonde stevig in het geheugen te verankeren uitgegroeid tot sprookjesachtige bizarreriën. Zo waren de trofeeënpoorten uit 1867 in de metaalsectie uitgegroeid tot complete trofeeënlandschappen (139) en waren LePlay's etnografische reconstructies in de voedingsmiddelen afdeling nostalgische en feeëricke landschappen geworden (137). Een fraai voorbeeld van een regelrechte bizarrerie was de reconstructie van het schip de Aurora dat bevoren op de top van een golf eindelijk dreigend op het publiek leek af te stormen (138).

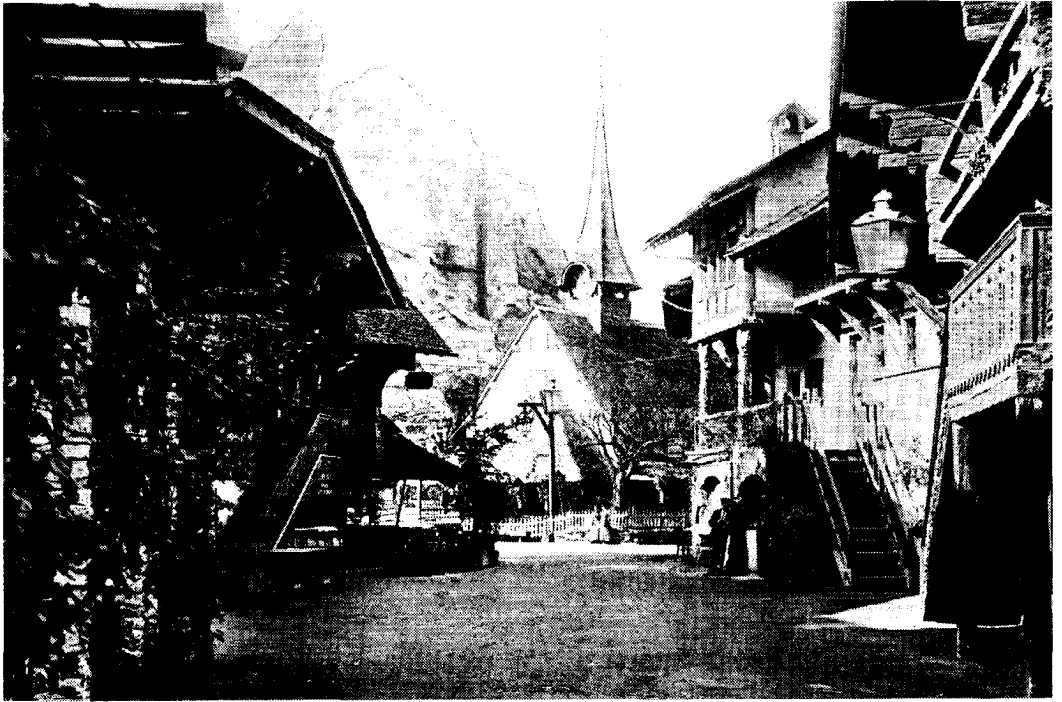


Voor de tentoonstellingspaviljoens gold dat niet alleen de kolonien maar ook de meeste westerse staten voor hun landpaviljoen een historische of etnografische reconstructie van een monument of habitat verkozen hadden die de etnografische eigenaardigheid van ieder volk accentueerde. 140. De Rue des Nations. 141. De Rue d'Alger. 142. De Cambodjaanse tempel.

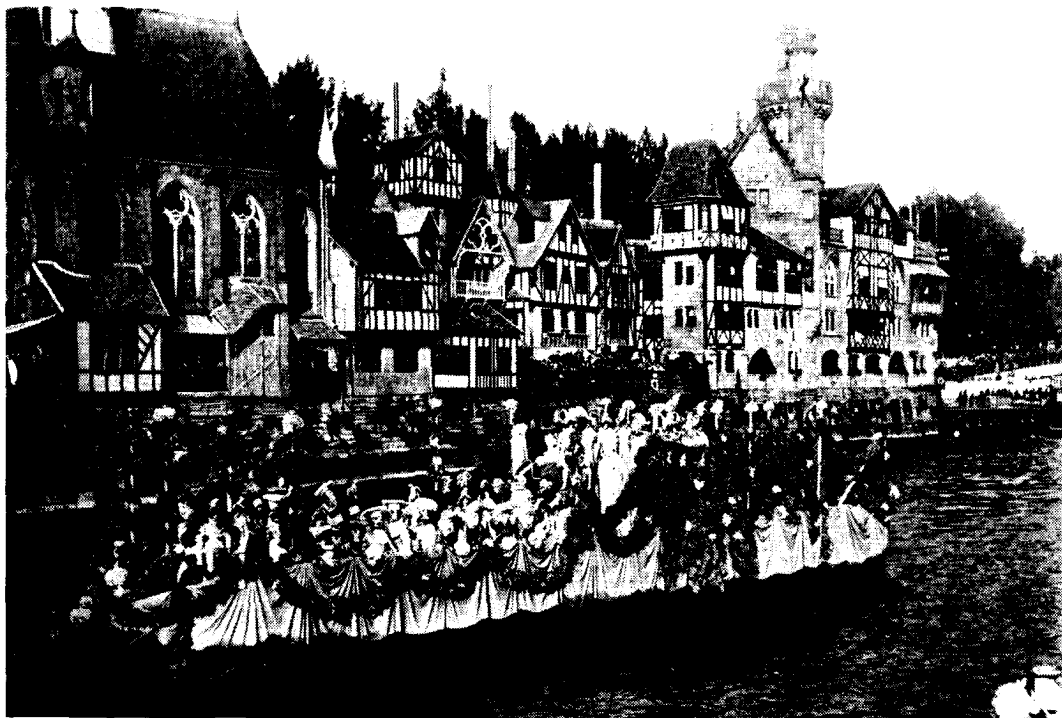


143. Zo veelvuldig als de art nouveau werd toegepast bij de vormgeving van de tentoonstellingsafdelingen, zo weinig gebeurde dat bij de paviljoens. Géén van de landenpaviljoens - die immers de nationale identiteit monumentaal moesten verbeelden - maar ook heel weinig bedrijven - met uitzondering van de Firma Bing die de art nouveau-kunstnijverheid gelanceerd had - bediende zich van deze cosmopolitische stijl. Eigenlijk waren het voornamelijk de vermaakvoorzieningen die zich van deze flamboyante mondaine stijl bediende. Fraaie voorbeelden waren het restaurant Le Pavillon Bleu en het theater van de Amerikaanse danseres Loïs Fuller (zie afbeelding 163).

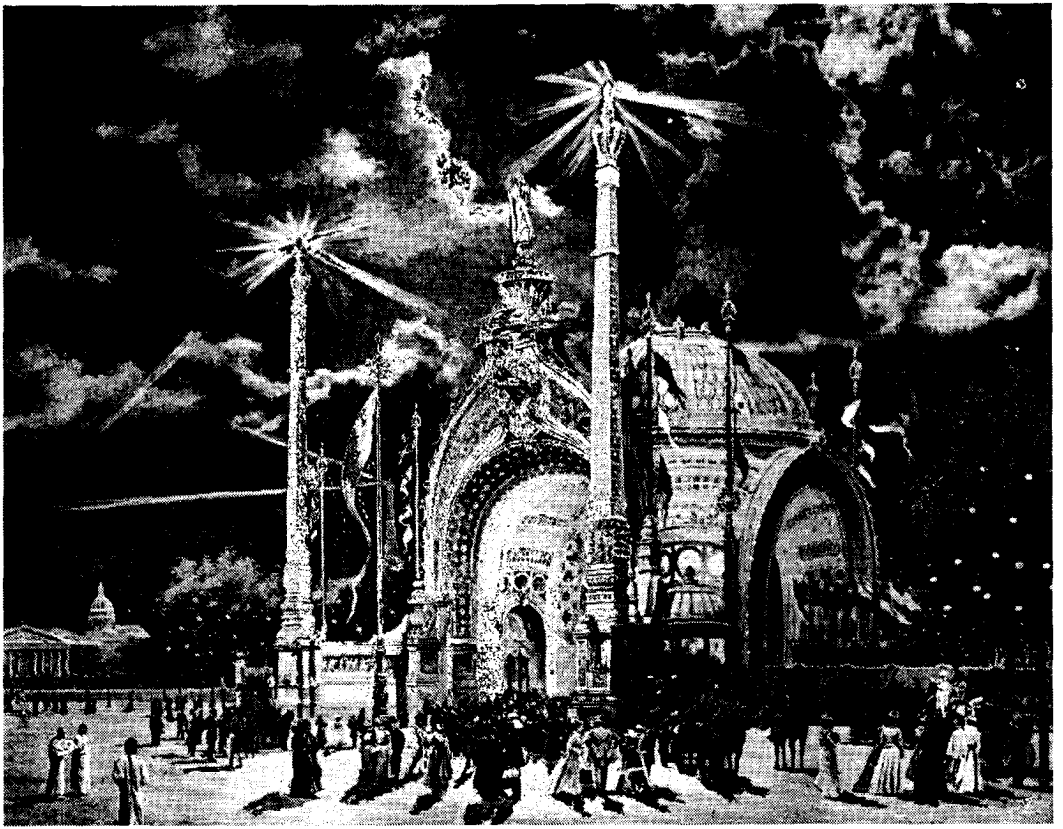
Met name de paviljoens van bedrijven of bedrijfstakken waren in een trofeestijl vormgegeven: allegorische stapelingen van producten en attributen die naar het bedrijf of de bedrijfstak verwezen. D.w.z. dat de trofeeën van 1851, en de trofeekamers van 1867 nu in 1900 waren uitgegroeid tot complete paviljoens. 144. Het paviljoen van de Duitse handelsvaart; een collage van de vuurtoren van Bremen, scheepselementen als boegen en symbolische wandschilderingen die tesamen de Duitse scheepsvaart verbeelden. 145. Het paviljoen van de Franse staalfabrikant Creusot: een stapeling van grotere en kleinere geschutskoepels, commandobruggen, schijnwerpers en stoompijpen die het geheel het aanzien gaven van een reusachtige stoomkruiser die, de wapens in de aanslag, de Seine opstoot.



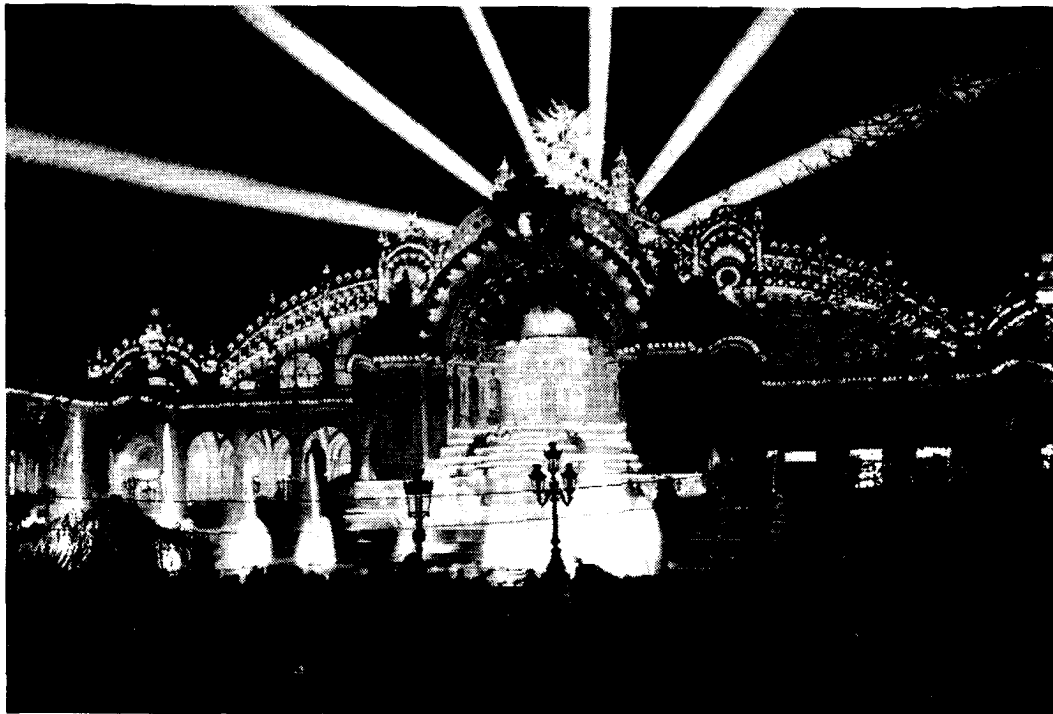
Etnografische habitat-presentatiewijzen werden zowel in de koloniale afdelingen als door concessiehouders van attracties gebruikt. In het eerste geval diende ze om het publiek op haar verantwoordelijkheden als kolonisator-civilisator te wijzen, in het tweede geval was het vooralles exotisch vermaak. 146. Het Laotiaanse dorp. 147. Het Zwitserse dorp.



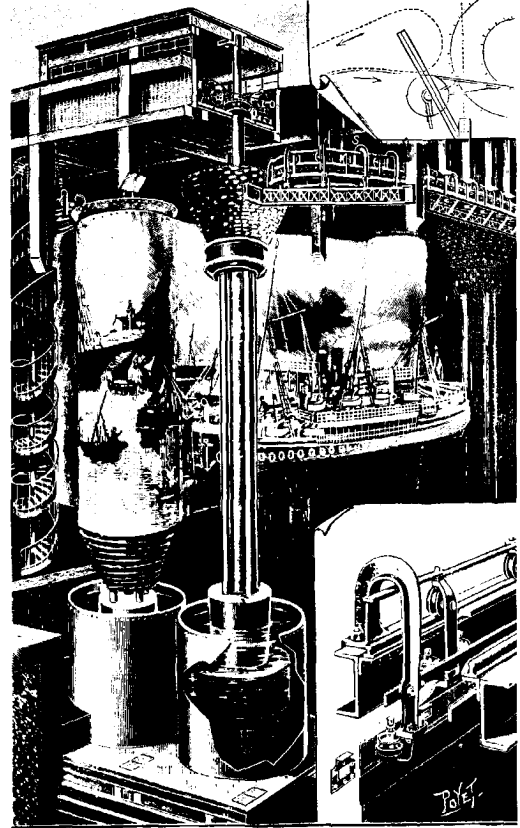
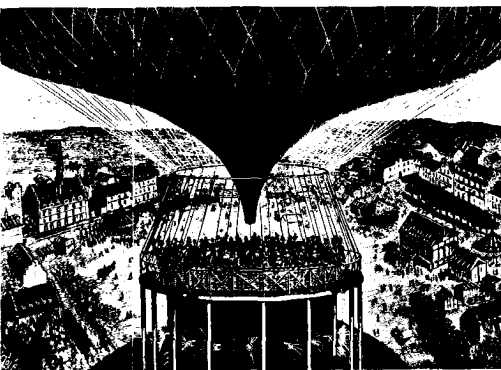
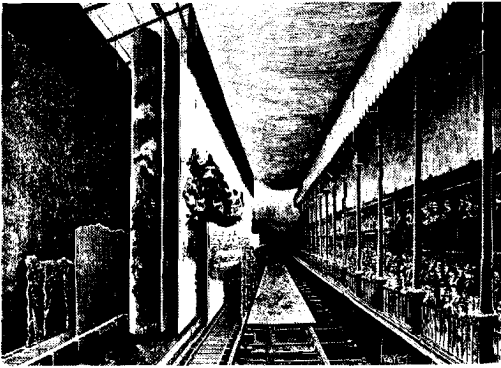
De historische habitat-presentatiewijzen bevonden zich op een soortgelijk hellend vlak. De reconstructie van historisch Parijs (148) bevolkt door gecostumeerde acteurs en verlevendigd met ambachtsdemonstraties, theatervoorstellingen, feesten, etcetera (149) vormde tot op zekere hoogte een waarheidsgetrouwe reconstructie van de geschiedenis van de stad Parijs en haar bevolking. De reconstructie van historisch Andalusië met dito tableaux-vivants was aanmerkelijk minder historisch verantwoord (150). Exotica - veel zigeuners en arabieren - en commercie - veel café's waaronder één van de Franse fabrikant van chocolademelk Menier - holden de instructieve waarde van deze attractie uit.



De electricificatie maakte de avondlijke verschijning van de expositie en de 'fêtes de nuit' tot een onvergetelijke gebeurtenis en een regelrechte cultuurschok voor het negentiende eeuwse publiek, dat overwegend nog slechts vertrouwd was met de spaarzame en flakkerende verlichting met gas of olie. De entreepoort veranderde s' avonds in een feeriek moors aandoend lichtkunstwerk van zwiepende vuurtorenlichten, overdekt met zachtjes gloeiende rode, groene, blauwe en gele edelstenen (gekleurd glas met lampjes erachter) (151). Een al even betoverende metamorfose ondergingen de Seine-oevers en de nationale paleizen; een vrolijke lichtarchitectuur als passend decor voor de nachtelijke Fêtes venétiennes met hun vuurwerk, lampions en optochten van bizarre en feestelijk versierde boten (152).

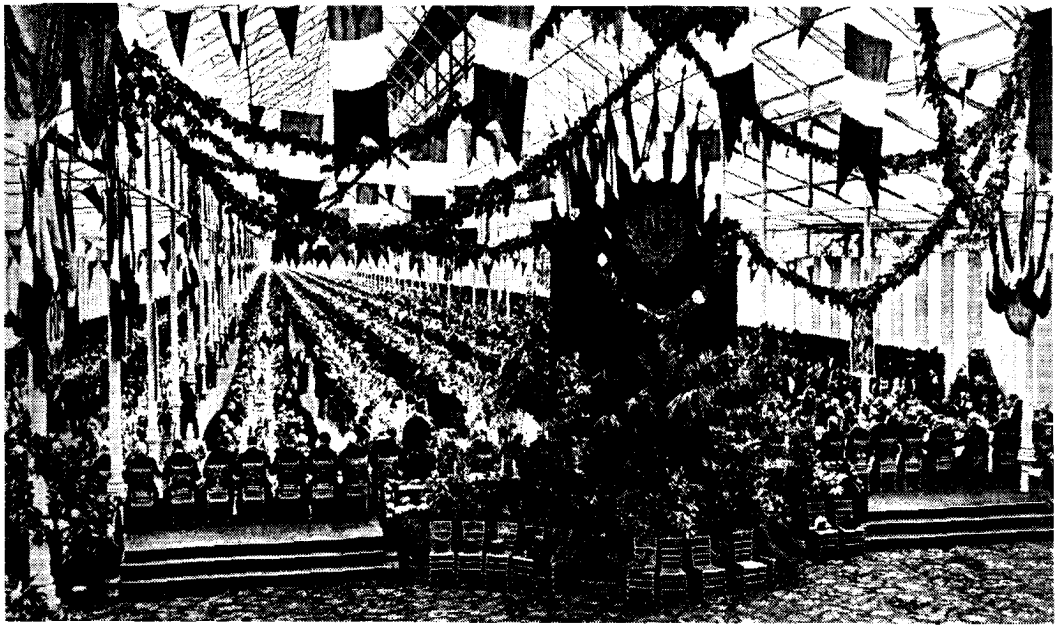


Zullen deze door het publiek niet als instructief maar als zuiver sprookjesachtig vermaak begrepen zijn, de shows rond het Palais de l'Électricité (153) en in de Salle d'Illusions (154) begrepen zij wel degenlijk als demonstraties van de aan het ongelooftelijke grenzende mogelijkheden van de nieuwe wetenschappelijke energiebron electriciteit. De spectaculaire licht, water en spiegelshows die hier werden gegeven waren niet alleen vermakelijk maar ook een erbetoon aan de wetenschap als motor van de vooruitgang en hoop op een betere toekomst.



Door de electricatie van de expositie konden nieuwe vormen van vervoer zoals het trottoir roulant (155) en nieuwe media geïntroduceerd worden. Bewegende panorama's zoals die van de Transiberische spoorwegen waarin het publiek, gezeten in spoorwagens, over de

Russische toendra's van Moskou naar Peking scheen te denderen (156), of het Mareorama waarin niet alleen visueel een reis werd gesimuleerd maar ook taktiel - het stampen van het schip op de golven -, auditief - behalve het scheepsoorkest dat de reis veraangenaamde ook een onweersstorm - en qua geur - de zilte zeelucht die aan de door gigantische ventilatoren voortgebrachte zeebries was toegevoegd (157) én experimenten met panoramische filmweergave in het Cyclorama waar een luchtballonreis van de Parijse Tuileriën over Europa werd nagebootst compleet met ballon, mand en kapitein (158). Het zal de meeste bezoekers overigens ontgaan zijn dat deze shows instructief bedoeld waren - het aanprijzen van respectievelijk een nieuwe vorm van stedelijk vervoer of de reisfaciliteiten van spoor- en stoomvaartmaatschappijen -, zij zagen ze voor alles als vermaak.



159. Het meest spectaculaire van de vele banketten en recepties die er in de schaduw van de wereldtentoonstelling werden gehouden: le Banquet des Maires. Een Republikeins propaganda-evenement, waarmee de Republikeinse regering via het fêteren van de gekozen burgemeesters - een belangrijke, tamelijk onafhankelijke peiler onder de Republiek - het lokale bestuursapparaat aan zich probeerde te committeren.

160. De openingsceremonie door President Loubet in de Salle des Fêtes. Goed zichtbaar is hoe de zaal met haar inscripties, emblemen en allegorische schilderijen die allen de Republiek, Frankrijk en de Arbeid bezingen als het ware een symbolisch universum vormt, dat de ideologische lading van de toespraken nog eens articuleerde.

5.4 De 'Exposition' als mondiale pronkrevue van de warenrijkdom

5.4.1 De opening: ideologisch-symbolische duiding van de expositie als een sciëntistisch en Republikeins 'Fête de travail'

Zoals gebruikelijk werd de expositie geopend met een staatsopening, die de regerende politici in de gelegenheid stelde om zich de tentoonstelling ritueel en verbaal toe te eigenen en voor hun eigen politieke karretje te spannen. Toch verschilde deze ouverture wezenlijk van haar voorgangers. Net als bij vroegere gelegenheden wilden de organisatoren haar benutten om een eerbetoon te brengen aan de arbeid van alle partijen die betrokken waren geweest bij de opbouw van de expositie. Een expositie die natuurlijk in laatste instantie de verdienste was van het wijze beleid van het regime. In die zin diende dit eerbetoon ook ditmaal weer om niet alleen de organisatoren en exposanten aan het regime te committeren maar ook de electorale machtsbasis van het regime. Dit nu plaatste de organisatoren echter voor een dilemma: om haar als propaganda-instrument optimaal te kunnen uitbuiten zou men behalve de organisatiecomités ook de kleine burgerij en de arbeiders massaal tot de openingsceremonie hebben moeten toelaten. Dit was echter in het toenmalige geweldadige politieke klimaat met alle risico's van aanslagen uit veiligheidsoverwegingen ondenkbaar. Als tussenoplossing koos men voor een symbolische representatie van al deze partijen bij de openingsplechtigheid, terwijl men tegelijkertijd door haar met een dag te vervroegen, het grote publiek buiten het tentoonstellingsterrein hield. Zo werd de expositie een dag eerder dan voorzien op de 14e april officieel geopend, zonder heroïsche intocht of inspectie van de expositie door het staatshoofd te midden van honderdduizenden burgers, maar in meer besloten kring.²⁸⁶

Ook ditmaal bestond de plechtigheid uit een reeks van rituelen, liederen en toespraken in een ruimte vol symbolen, die de toeschouwers twee centrale ideologische thema's moesten inprenten: een eerbetoon aan de Arbeid en aan de Derde Republiek. De plechtigheid begon met de entree van de president van de Republiek Loubet in de 'Salle de fête', terwijl het orkest de Marseillaise ten gehore bracht. Hiermee was de ceremonie ondubbelzinnig in het teken van de Republiek geplaatst.²⁸⁷ Op de eretribune hadden ditmaal, anders dan in 1867, naast representanten van alle geledingen van het Franse staats- en bestuursapparaat ook de leden van het buitenlandse 'corps diplomatique' plaats genomen, uitdrukking van de wens van de regering om de expositie ook te gebruiken om de internationale diplomatieke betrekkingen te verbeteren én het Franse publiek te bewijzen dat de internationale gemeenschap de Republiek als een toonaangevend lid beschouwde.²⁸⁸ De zaal en balkons waren als eerbetoon aan de Arbeid gevuld met al diegenen die de expositie geproduceerd hadden: anders dan in 1867 niet alleen leden van de diverse organisatiecomités en exposanten maar ook de aannemers en arbeiders.²⁸⁹ Zo representeerden de 14.000 toeschouwers behalve het Franse republikeinse bestuursapparaat en het 'corps diplomatique' ditmaal - zij het symbolisch - alle rangen van de 'armée industrielle'. Om deze gelegenheid, en de ceremoniën die nog zouden volgen, duidelijk in het teken van de twee ideologische thema's van de Republiek en de Arbeid te plaatsen was de ronde ruimte gedecoreerd met allegorische taferelen die de verschillende vormen van arbeid uit de classificatie verbeelden, bekroond met de insigna en de driekleur van de Franse Republiek.²⁹⁰

In de toespraken die de socialistische Minister van Handel Millerand en President Loubet vervolgens hielden richtten zij zich nu vooral tot de 'makers' van de expositie en daarmee over hun hoofden heen tot de republikeinse 'armée industrielle' van kleine burgerij en arbeiders. Zo begon de socialistische Minister Millerand zijn toespraak met een eerbetoon aan de arbeid van diegenen die de expositie opgebouwd hadden, maar uit de rest van zijn betoog bleek dat hij hiermee de expositie toch vooral als een 'fête de travail', als een eerbetoon aan de noeste dagelijkse arbeid van alle Fransen, wilde portretteren. Zijn betoog eindigde zelfs in een bijna religieuze geloofsbe-

leidenis aan de arbeid: 'O Arbeid, geheiligde en bevrijdende arbeid, het is gij die adelt en het is gij die troost! Onder uw voortgang vermindert de onwetendheid en vlucht het kwade. Door u wordt de Mensheid vrijgemaakt uit de slavernij van de duisternis en stijgt zij op naar de verlichte en serene regionen waar op een dag het ideale en volmaakte verbond tussen kracht, rechtvaardigheid en goedheid gerealiseerd zal worden.' Millerand zag dan ook de Rue des Nations - symbolische manifestatie van de vruchten die de arbeid van ieder volk bijdroeg aan het welzijn van de mensheid -, de 'Musées centenaux' - balans van de negentiende-eeuwse vooruitgang die de arbeid van drie generaties hadden voortgebracht -, én de elektriciteitsgroep - lofzang op de mechanisatie van de handarbeid, die de arbeider van slaaf van de arbeid tot machinist maakte - als de belangrijkste delen van de expositie. Met arbeid en inventiviteit had de mens in de negentiende eeuw de wereld ingrijpend veranderd: mechanisatie, de opbouw van een mondiaal netwerk van transport- en communicatiemiddelen en de voortschrijdende wetenschappen hadden een ongekende materiële vooruitgang voortgebracht. Deze materiële vooruitgang was in zijn ogen slechts te bestendigen wanneer zij gepaard ging met morele verheffing. Volgens de socialist Millerand leverde de sociale-economie het wetenschappelijk bewijs, dat een solidariteit tussen klassen en volkeren hiervoor noodzakelijk was. De arbeids- en levensomstandigheden van de zwakkere klassen moesten verbeterd worden door de sterkeren, nu niet vanuit gevoelens van patronaal klassegebonden verantwoordelijkheidsbesef zoals LePlay in 1867 had gepropageerd, maar vanuit een algemeen gedragen gevoel van solidariteit. In dezelfde geest dienden haat en vooroordelen tussen volkeren te worden weggenomen, zodat in plaats van naijver en oorlog, broederschap en wereldvrede eendrachtig samenwerken aan verdere vooruitgang mogelijk zouden maken.²⁹¹

Terwijl Millerand zijn toespraak in het teken van het ideologische thema van de arbeid plaatste, werkte president Loubet het thema van nationale en internationale solidariteit verder uit. Ook in zijn ogen vormde de sociaal-economische sectie de ideologische kern van de expositie:

'Het is zonder twijfel een aangenaam spektakel om te zien dat de intelligentie de natuurkrachten disciplineert en de natuur transformeert in voordien onvermoede vormen, waaraan wij een toename van welbevinden en esthetische geneugten ontlenden; maar hoezeer het genie ook de blinde materie zal regeren, toch blijft het minderwaardig aan de Rechtvaardigheid en de Goedheid. De meest verheven vorm van schoonheid is niet diegene die men met een nummer in de catalogus kan aangeven: slechts zichtbaar voor het morele geweten, wordt zij gerealiseerd door superieure en diverse intellecten, die hun krachten bundelen en in beweging zetten door een gemeenschappelijke motor, zoals in de machine-galerij: door gevoelens van Solidariteit. (...) studies naar de middelen om het lijden te verlichten, om onderlinge hulp te organiseren, om onderwijs te genieten, om de arbeid ethischer te maken, om ouderen van bestaansmiddelen te verzekeren.'

Beide staatslieden beschouwden een groeiende solidariteit als de garantie voor een betere wereld in de twintigste eeuw:

'Mijne heren, dit werk van harmonie, van vrede en van vooruitgang zal, hoe efemer zijn decor ook is, niet tevergeefs zijn. De vreedzame bijeenkomst van alle overheden ter wereld zal niet zonder gevolgen zijn. Ik ben er van overtuigd dat dankzij de standvastige toewijding aan enkele ruimhartige denkbeelden waarin de eindigende eeuw doorklinkt, de twintigste eeuw zal uitblinken in meer broederschap ter vermindering van iedere vorm van misère, en dat, wellicht al snel, wij een belangrijk stadium zullen betreden in de langzame evolutie van arbeid naar geluk en van de mens naar menswaardigheid.'

Met de nadruk die de staatslieden legden op de solidariteit plaatsten zij de expositie in een nieuw ideologisch perspectief, een dat noch Jules Roche noch Picard c.s. voor ogen had gestaan bij het maken van de eerste plannen. Geen wonder dat de nadruk in de toespraken op het belang van de sociale-economie in geen verhouding stond tot de geringe omvang en importantie van deze expositie-afdeling.²⁹²

Nadat koor en orkest de 'Hymne à Victor Hugo' van Saint-Saëns en de 'Marche héroïque' van Dubois ten gehore hadden gebracht, begeleidde algemeen-commissaris Picard de president dwars door de zaal over de eretrap naar de 'Sallon d'Illusions', waar de voorzitters van alle commissies

en comités die bij de voorbereiding van de expositie betrokken waren geweest één voor één aan hem werden voorgesteld. Zo werd op symbolisch-rituele wijze zowel het wereldleiderschap als ook de nobele gastvrijheid en goedhartigheid van de Derde Republiek uitgedrukt: in het belang van de mensheid had zij alle landen ter wereld uitgenodigd om op Franse bodem de nieuwste bijdragen aan haar vooruitgang te komen tonen, bestuderen en wegen.²⁹³

Hierna verliet de presidentiële stoet het elektriciteitspaleis om de expositie te inspecteren. Om te verhullen dat geen van de paleizen of exposities gereed waren, bleef de inspectie ditmaal uiterst summier. De president inspecteerde nu niet de tentoonstellingspaleizen maar de drie vista's waaruit de expositie was opgebouwd. Tussen een haag van militairen door, begeleid door de muziek van militaire kapellen, begaf de presidentiële stoet zich over het 'Siège des fêtes' naar de Seine. Hier schepte het gezelschap in en voer, onder de klanken van de respectievelijke volksliederen, stroomopwaarts langs de nationale paviljoens in de Rue des Nations. Zo maakten de organisatoren van de inspectie een eerbetoon van de deelnemende landen aan de president en onderstreepten zij zodoende symbolisch het aanzien van de Republiek als wereldmacht. Hoogtepunt en afsluiting hiervan vormde, net als in 1867, de rituele bezwering van de speciale band van de Republiek met het tsaristische Rusland. Bij de Esplanade ontschepte het gezelschap. Terwijl een Russisch koor liederen ten gehore bracht, opende Loubet de nieuwe brug, waarvoor tsaar Alexander III in 1896 de eerste steen had gelegd en die nu zijn naam droeg.²⁹⁴ Na een laatste blik over de nieuwe doorbraak op de koepel van het Hôtel des Invalides verliet de president het terrein via de ere-entree aan de Champs Élysées. De ceremonie kreeg hier nog onbedoeld een beetje het karakter van een volksfeest doordat de toevallig verzamelde omstanders hier de president nog korte tijd toejuichten.²⁹⁵

5.4.2 De expositie voor dagjesmensen

Nog steeds was de expositie het domein van zowel leken als vaklui; van flaneurs, op zoek naar vermaak en museumbezoekers, geïnteresseerd in nieuw inzicht en kennis. Een scheiding die zich nu wel scherper aftekende in enerzijds een gepopulariseerde expositie voor het grote publiek en anderzijds parallel hieraan een heel circuit aan instructieve voorzieningen, speciaal voor professioneel geïnteresseerden. Toch mag men gezien de nieuwe schaa sprong van bezoekersaantallen tot ruim 50 miljoen aannemen dat het aandeel van de dagjesmensen opnieuw toenam ten koste van de vaklui; meer dan voorheen was de expositie nu het domein van de nieuwsgierigen.

Ten prooi aan tentoonstellingskoorts of leergierigheid?

Net zoals in 1867, 1878 en 1889 kon een bezoeker zich maar het beste te voet naar de tentoonstelling begeven. Hoe vol men op topdagen de omnibussen, trams, huurkoetsen en 'bateau parisiennes' ook stouwde, met name aan het einde van de tentoonstellingsdag ontstonden lange rijen wachtende en mopperende bezoekers.²⁹⁶ Weliswaar betekende het nieuwe ondergrondse spoorwegstation onder het 'Esplanade des Invalides' voor al diegenen die Parijs aan het einde van de dag wilden verlaten een uitkomst, maar dit betrof slechts een minderheid. Het grootste deel van de bezoekers bestond immers uit Parijzenaars of mensen die in Parijs overnachtten om gedurende meerdere dagen de expositie te bezoeken.²⁹⁷ Voor hen zou de nieuwe 'métropolitaine' een uitkomst zijn geweest, maar deze opende helaas pas op 14 juli haar poorten.²⁹⁸

De meeste bezoekers liepen natuurlijk niet meer dan nodig was en maakten gebruik van de meest centraal gelegen ingang op de Place de la Concorde. Ruim een kwart van alle bezoekers betrad de expositie via de 'Porte Monumentale' en niet via één van de 35 andere entrees.²⁹⁹ Dit was ook de meest spectaculaire en indrukwekkende entree tot de expositie. Mede dankzij de schuttingen rondom het terrein kon men nergens een overzicht over de expositie krijgen. Alleen op de Place de la Concorde, langs de Seine, vlak voordat men de expositie binnen zou gaan, werd

een tipje van de sluier opgelicht. Hier ontvouwde zich, dankzij de combinatie van een kleine natuurlijke verhoging en een bocht in de Seine, een schitterend panorama op de expositie. Was dit vooruitzicht nog niet verleidelijk genoeg, dan bezweek men wel voor de charmes van de 'Porte Monumentale', een exotische kruising van moorse vormtaal, glazen 'kralen' in de meest schitterende kleuren, spiegels en bekroond door 'la Parisienne': een Parijse schone die met een uitnodigend armgebaar als een moderne sirene het bezoek naar binnen lokte.³⁰⁰ Het enige dat het publiek nu nog van een bezoek kon weerhouden was de aanschaf van een entreekaartje. Anders dan in 1867 kon men nu niet volstaan met een munt in een tourniquet te werpen, maar diende men van tevoren een entreekaartje aan te schaffen. Dankzij de uitgifte van de 65 miljoen 'bons-tickets' was dat geen groot probleem, reeds straten ver voordat men de expositie bereikte werd men benaderd door straatverkopers die een levendige handel in 'bons-tickets' dreven.³⁰¹ Het enige risico dat men liep was dat men het kaartje te vroeg kocht, om vervolgens naarmate men de expositie naderde de grondregel van alle markten te leren: hoe groter het aanbod hoe lager de prijs! Hoewel menigeen zo te veel geld zal hebben betaald voor zijn kaartje functioneerde het systeem zo goed dat de organisatoren konden volstaan met één officieel verkooppunt in de nabijheid van de 'Porte Monumentale'. In dit filiaal van de 'Credit Lyonnais' konden kaartjes tegen de officiële - veel hogere - beurskoers gekocht worden.³⁰² Het binnengaan van de expositie was op zich al een ware kermisattractie. Onder het gewelf van de poort waren in een halve cirkel over twee verdiepingen controlehuisjes geplaatst, zodat middels een stelsel van hellingbanen in korte tijd een enorme hoeveelheid bezoekers de expositie konden binnenstromen.³⁰³ Veel vertrouwen in de controleurs hadden de organisatoren blijkbaar niet, want in ieder huisje zaten achter elkaar twee beambten die op geen enkele wijze contact met elkaar konden hebben. De eerste scheurde een deel van het kaartje af, gaf de rest terug waarna de bezoeker dit aan de tweede gaf, die het restant in een telapparaat stopte zodat het kaartje nooit een tweede maal gebruikt zou kunnen worden.³⁰⁴

Eenmaal binnen deden de ordelijke en monumentale groeperingen van de groepspaleizen en van de bonte pracht aan landenviljoens, als smaakvolle kaders voor schilderachtige stadsgezichten, aaneengeregen door een compositie van zichtlijnen en geaccentueerd met spectaculaire clous, de meeste bezoekers ditmaal niet onmiddellijk denken aan een expositie. Velen ervoeren haar in de eerste plaats als een nieuwe efemere stad die enigzins onwerkelijk plotsklaps was opgedoken in het hart van het oude Parijs. Een stad die ook niet zozeer exotisch werd gevonden, zoals in 1867, maar eerder smaakvol, sprookjesachtig, bizar en vooral ongezien. Ook wie onder de indruk raakte van dit stadsbeeld, becroop al snel het gevoel geen overzicht over het geheel te hebben en dus niet te kunnen kiezen waar te beginnen, of wat werkelijk interessant was of wat men niet mocht missen. Gevoelens van verwarring - in de wetenschap dat men nooit alles zou kunnen zien - afgewisseld door gretigheid - door de wens dit en dat nog te willen zien - werden alleen maar versterkt wanneer men de eerste expositiepaleizen ook werkelijk binnentrad en daar oog in oog stond met zeeën van objecten, de een nog schitterender of interessanter dan de ander en allemaal geplaatst tegen de meest fraaie en spectaculaire achtergronden. Stad en exposities ademden nu veelal een sprookjesachtige illusoire atmosfeer uit, die het publiek eerder verleidde tot dagdromerij dan dat zij haar aanspoorde tot serieuze kennisname van de objecten.³⁰⁵

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: de cognitieve ordening en narratieve routing
Minder dan ooit zette de ruimtelijke ordening van het programma over de locaties, paleizen, afdelingen en paviljoens ditmaal de bezoeker aan tot studie. Dit werd niet alleen veroorzaakt doordat het publiek nergens een overzicht kon krijgen over het geheel, maar vooral door een gebrek aan didactiek in de ruimtelijke distributie van het programma over de terreinen.

Voor de meeste bezoekers was een vergelijkende kennisname met enige systematiek van het tentoongestelde ditmaal een onmogelijke opgave. Door de spreiding van de expositie over een

groot aantal locaties was het sowieso al onwaarschijnlijk, dat een bezoeker zich een mentale voorstelling zou kunnen maken van de expositie als een samenhangend tableau of een synthese van alle menselijke kennis, onderverdeeld in ruimtelijk duidelijk van elkaar te onderscheiden cognitieve eenheden (de 18 tentoonstellingsgroepen, de nationale afdelingen of de klassen daarbinnen). Ook binnen ieder van de locaties op zich was dit een onmogelijke opgave. Weliswaar kon men dankzij de ruimtelijke afscheiding in aparte groepspaleizen de groepen meestal nog wel uit elkaar houden, maar daarbinnen sloeg de verwarring al snel toe.³⁰⁶ Hier waren de nationale afdelingen, anders dan in 1867, niet als wijken duidelijk ruimtelijk van elkaar gescheiden door straten en straatwanden, maar door een veel lossere ruimtelijke afbakening met staken, doeken en hekken.³⁰⁷ Bovendien namen in de verschillende paleizen de nationale afdelingen telkens een andere plaats in ten opzichte van de andere landen.³⁰⁸ Ook waren de Franse inzendingen lang niet altijd duidelijk tegenover de buitenlandse inzendingen geplaatst.³⁰⁹ Doordat ook de klassen nu niet langer als huizen of kamers ruimtelijk van elkaar onderscheiden waren en deze bovendien nooit in dezelfde volgorde binnen de nationale groepsinzending waren geordend, was het vaak niet eenvoudig om deze binnen ieder van de nationale inzendingen te vinden, laat staan te bepalen of de klasse hierin überhaupt wel vertegenwoordigd was. Bovendien kwam het voor dat sommige klassen uit één groep niet in één paleis bijeen stonden maar verspreid waren over meerdere paleizen.³¹⁰ Ook kwam het voor dat een bepaald land, vereniging of bedrijf in die klasse een apart paviljoen buiten het respectievelijke paleis had opgetrokken.³¹¹ Daar kwam nog bij dat niet alleen de kleinere landen maar ook de grotere landen substantiële delen van hun inzendingen teruggetrokken hadden uit de respectievelijke groepspaleizen en ondergebracht in het eigen nationale paviljoen in de 'Rue des Nations'.³¹² Tenslotte waren delen van de expositie voor het publiek onvindbaar omdat deze in de annexe in het 'Bois de Vincennes' waren ondergebracht. Hier was de programmatische chaos het grootst: er stonden modelwoningen en -scholen voor de arbeiders, een tentendorp van de strijdkrachten, exposities van de automobiellindustrie en de spoorwegen, er waren concoursen voor land- en tuinbouw, en er werden de tweede moderne Olympische Spelen gehouden.³¹³ Voor het publiek was het zodoende vrijwel ondoenlijk om voor een willekeurig land na te gaan welke vormen van bedrijvigheid er beoefend werden, welke vergelijkenderwijs verder of minder ver ontwikkeld waren, en in welke men uitblonk. Zelfs een mondiaal overzicht van alle of de nieuwste ontwikkelingen binnen één tak van bedrijvigheid, of van de innovatieve kracht van de deelnemende landen, was lastig te verkrijgen nu zelfs binnen de groepspaleizen een duidelijke ruimtelijke ordening à la het 'table à double entrée' van 1867 naar landen en klassen ontbrak. Dit bemoeilijkte natuurlijk ook de vergelijking van Franse prestaties op een bepaald vakgebied ten opzichte van hun buitenlandse concurrenten.

Ook was er ditmaal nauwelijks sprake van een eenduidige verhalende structuur die het publiek tot leidraad voor het bezoek en nadere verklaring van het tentoongestelde kon dienen. In de classificatie van het programma in groepen en klassen zou het bezoek ditmaal tevergeefs zoeken naar een analogie met het productieproces uit 1851 of een ideologische ordening van hoofd- naar handarbeid à la 1867. De ordening en volgorde van de groepen moet de bezoeker als volstrekt willekeurig zijn voorgelaten.³¹⁴ Deze indruk werd alleen maar versterkt doordat men de groepen vervolgens weer in een geheel andere volgorde over de locaties en over de paleizen had verdeeld. De volgorde van Schone Kunsten op de Champs Élysées en Kunstnijverheid op de Esplanade des Invalides leek nog een poging om à la LePlay de wederzijdse beïnvloeding en samenhang hiertussen voor iedere cultuur zichtbaar te maken. In de daaropvolgende ordening van de groepen over de Quai d'Orsay, het Champ de Mars, het Trocadéro, de Quai de Billy en de Cours de Reine leek noch cultuur noch enig ander ordenend principe de volgorde te bepalen. Misschien zal een enkeling de symboliek begrepen hebben van de plaatsing van de koloniën op

het Trocadéro, tegenover de handelsvaart en land- en zeekrachten langs de Quai d'Orsay en daarachter de inzendingen van de westerse industrieën op het Champ de Mars.

Menigeen begreep daarentegen wel de ideologische motieven waarmee bepaalde onderwerpen in een afzonderlijke groep waren ondergebracht in een eigen en vaak monumentaal geprononceerde ruimte. Kunst, kunstnijverheid, kleding en zelfs voedingsmiddelen konden zo het publiek overtuigen van de mondiale heerschappij van de Franse smaakzin, mode en keuken.³¹⁵ Om dezelfde politiek-propagandistische redenen waren de koloniën in een indrukwekkend panorama op het Trocadéro samengebracht, zette men de paviljoens van de deelnemende landen in de 'Rue des Nations' bijeen, en was Elektriciteit geprononceerd aan het hoofd van het Champ de Mars geplaatst. De koloniën verbeeldde de grootsheid en rijkdom van het Franse koloniale imperium, de 'Rue des Nations' drukte het internationale prestige uit van de Franse republiek in het buitenland, terwijl met het elektriciteitspaleis Frankrijk zich afficheerde als hoeder van de (toegepaste) wetenschap.³¹⁶ Zo vormde het terrein een symbolisch universum waarin de Franse republikeinse overheid haar beleid propageerde en het Franse publiek trachtte te overtuigen van Frankrijks potenties op de drempel van de nieuwe twintigste eeuw.

Ook in de afzonderlijke groepspaleizen leek de ruimtelijke ordening en haar narratieve structurering vooral bedoeld om de gevoelens van nationale trots bij het Franse publiek te versterken. De meeste 'musées centenaux' of retrospectieve exposities waren uiteindelijk niet per groep georganiseerd maar per klasse, zodat deze meestal niet zoals voorzien in de entrees van de groepspaleizen gesitueerd waren, maar bij de Franse afdelingen.³¹⁷ Zo plaatste men in de contemporaine expositie niet de collectieve prestaties van de mensheid in een vooruitgangsperspectief, maar vooral de Franse prestaties. Zij vormden zodoende niet een lofzang op de vooruitgang als collectieve prestatie van de hele mensheid, maar leken uitsluitend de verdienste van het Franse volk.³¹⁸ Ook in de contemporaine exposities werden vervolgens de grondstoffen, machines, productieprocessen en procedés, of handvaardigheden, half- en eindproducten niet in een productieproces-samenhang getoond, die het publiek het economisch of maatschappelijk nut van een product of vaardigheid had uitgelegd, maar werd waar mogelijk de suprematie van de Franse prestaties gepropageerd door hen nadrukkelijk tegenover de buitenlandse concurrenten te plaatsen. Hierbij een handje geholpen door de numerieke overmacht van de Franse exposanten die toch bijna de helft van het tentoonstellingsoppervlak bezetten.³¹⁹ Zo plaatsten de ruimtelijke ordening van groepen en de inleidende thema-exposities ditmaal de contemporaine exposities in een ideologisch perspectief, dat minder gekenmerkt werd door objectieve voorlichting over een kosmopolitische waaier aan culturen of vormen van menselijke bedrijvigheid, die elkaar aanvulden en zodoende verrijkten, dan wel door de propaganda voor het Franse ras, zijn prestaties en vooruitgang.

Dat de meeste bezoekers een rondgang over de expositie bijgevolg nauwelijks als een studie-bezoek ervoeren, betekende nog niet dat zij haar zomaar in willekeurige volgorde doorkruisten. Betrad men de expositie via de Porte Monumentale dan voerde een subtiel stelsel van panorama's bijeengehouden door zichtlijnen, ingekaderd door paleizen en paviljoens en gefocust middels de zogenaamde 'clous' de bezoekers schijnbaar als vanzelf door de expositie, zonder dat men verdwaalde of iets tweemaal zag. Vanaf de entree zorgde een vrij blikveld over de Seine voor een direct zicht op het Trocadéro, geaccentueerd door het gelijknamige Palais. In de diepte van dit perspectief kondigden de feestelijke torens van de paleizen op de Esplanade des Invalides, de bizarre nationale bouwsels van de 'Rue des Nations', de voor de gelegenheid in goud gestoken Eiffeltoren, de exotische constructies op het Trocadéro en de historische reconstructies van het 'Oude Parijs' en de 'Straat van Parijs', bij het publiek de belangrijkste tentoonstellingsensembles aan en lokten het steeds verder het terrein op. Aangekomen bij de gloednieuwe 'Pont Alexandre III' ontvouwde zich dan plotsklaps voor de ogen van de bezoeker een ander prachtig panorama op

de koepel van het Palais des Invalides.³²⁰ Schitterende torens, koepels en paleizen lokten het publiek de brug over en de nieuwe straat op langs de expositiepaleizen. Iets soortgelijks, maar minder onverwacht voor diegenen die ook in 1889 al de expositie bezochten, overkwam de flaneur wanneer deze verderop langs de Seine-oevers bij de 'Pont d'Iéna' aankwam. Wederom bevond het publiek zich in het midden van een overweldigend panorama. Links van hen, ingekaderd door de poten van de Eiffeltoren en de expositiepaleizen, schitterde aan het einde van het Champ de Mars het 'Chateau d'eau', bekroond door het 'Palais de l'Électricité'.³²¹ Doordat de paleizen telkens iets ten opzichte van elkaar versprongen, de hoeken geaccentueerd waren met telkens andersoortige torens en koepels in een variëteit aan stijlen, konden de afzonderlijke paleizen dingen om de aandacht van het publiek, terwijl zij tegelijkertijd een dramatische opmaat vormden voor de clou. Rechts van hen op het Trocadéro tenslotte schitterde een verleidelijke bonte mengeling van exotische reconstructies ingekaderd door de vleugels van het machtige Trocadéro-paleis.³²²

Ook binnen ieder groepspaleis zorgde eenzelfde formele orde van open monumentale ruimten, zichtlijnen, ingekaderd door de staketsels van de nationale afdelingen en gefocust door één of andere trofee of bouwkundige clou ervoor, dat men er zich te allen tijden kon oriënteren. Een oudere en ervaren bezoeker zal misschien de gelijkenis van deze inrichtingswijze met het Crystal Palace uit 1851 zijn opgevallen. Zo bezien stelde de ruimtelijke ordening de bezoeker in staat om als een reiziger zich zorgeloos mee te laten voeren door een schilderachtig landschap, zonder zich ooit te bekommeren over richting of volgorde. Zelfs de meest mondaine Parijzenaar verloor bij het zien van deze wonderlijke of schitterende vergezichten zijn spreekwoordelijke 'ennui'; kreten van vervoering en verbazing weerklonken er.³²³

Zetten deze spectaculaire nieuwe stadsgezichten het publiek al eerder aan tot een esthetisch genieten van de expositie dan het leergierig bestuderen er van, dit werd nog verder versterkt door het vermaakprogramma. Nooit eerder bezochten zij een expositie waarin het vermaak niet alleen officieel ingelijfd was maar bovendien nog de enige betekenisvolle rode draad door de expositie leek te vormen. Vanaf de Champs Élysées, het traditionele uitgaanshart van mondain Parijs, voerde een heuse vermaaksroute via de Quai de Billy en het Trocadéro over de Seine heen naar het 'Siege de Fêtes' op het Champ de Mars, om tenslotte met een spectaculaire climax te eindigen in het hart van de tentoonstelling. Het begon allemaal in de 'Rue de Paris'. Een straat vol danshallen, cabarets, panorama's, een reeks attracties waarin voor het eerst met film werd geëxperimenteerd, afgewisseld door de nodige restaurants en drinkgelegenheden.³²⁴ Vervolgens kwam men in 'Vieux Paris' terecht, een tijdreis door de geschiedenis van Parijs, waarbij ieder pleintje of straatje de bekendste en fraaiste Parijse stadsgezichten uit een bepaalde periode voor ogen toverden.³²⁵ De schaarse exposities die hier langs de Seine-oever stonden - zoals het paviljoen van de stad Parijs in een historisch gemeentehuis - zal menigeen niet hebben kunnen onderscheiden van de attracties.³²⁶ Dit was nog veel sterker het geval op het Trocadéro, waar instructief bedoelde koloniale tentoonstellingen en commercieel bedoelde koloniale evenementen als bazars, theaters en panorama's kriskras door elkaar stonden.³²⁷ Dit alles aangevuld met pure vermaaksattracties zoals het 'Spanje ten tijde van de Moren'.³²⁸ Ondergronds waren er nog attracties in de mijngangen onder het Trocadéro ingericht, sommige half instructief - zoals de reconstructie van de Zuid-Afrikaanse mijnbouw - maar andere - zoals het aquarium en 'de geschiedenis van het gebruik van de aarde' - puur vermakelijk.³²⁹ Op dezelfde manier werd het feestterrein op het Champ de Mars gedomineerd door vermaaksattracties. Aan het begin van het terrein was onder de Eiffeltoren een bizarre mengeling bijeen gebracht van attracties, instructief bedoelde shows en exotische nationale expositiepaviljoens.³³⁰ In de paleizen die de twee lange zijden begrensd, waren zowel op de begane grond als op de eerste verdieping restaurants ondergebracht met daarvoor brede terrassen en bal-

kons.³³¹ Climax vormde tenslotte het spectaculaire 'Chateau d'eau' met daarboven uittorend het Elektriciteitspaleis, in zijn binnenste de 'Salle d'Illusion' en daarachter de 'Salle de Fête'. Zowel het paleis als de zalen vormden het decor voor wervelende shows die het publiek betoverden met de mogelijkheden van elektriciteit en wetenschap en zo trachtten het massaal tot de vooruitgangsreligie te bekeren.³³²

Velen kwamen zodoende niet eens aan enige lering toe maar volstonden met zorgeloos over de terreinen te zwerven, zich te laten meeslepen naar voorbijgaande tijden en verre oorden, genietend van zoveel schoons, bizars en vermakelijks om tenslotte zich door de 'fee van de elektriciteit' te laten bekeren tot een vaag geloof in de vooruitgang.

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: een nationale stijl voor de stedelijke middenklasse. Vergeleken met 1867 was de architectonische uitwerking van de ruimten waarin de objecten werden tentoongesteld in de groepspaleizen de bezoekers niet langer erg behulpzaam bij de bepaling van de natie of klasse waartoe deze behoorden. De skeletten van staken, doeken en hekken die de landen of klassen van elkaar afgrensden, boden nauwelijks voldoende oppervlakte om wat dan ook uit te drukken. Bovendien was er in de vormgeving hiervan voor de bezoekers weinig logica meer te ontdekken. Sommige nationale afdelingen hadden de afbakening weliswaar nog in een nationale stijl uitgevoerd, andere prefereerden echter een 'moderne' stijl. De afdelingen van Europese landen waren nogal eens in een of andere variant van de 'art nouveau', 'Jugendstil' of 'Glasgow School' vormgegeven.³³³ Aanverwante stijlen die in Europa de laatste mode vormden en grote populariteit genoten onder het burgerlijke publiek. Deze keuze leek dan ook eerder te zijn ingegeven door de wens de aandacht van het publiek te trekken en het te behagen, dan de bezoekers het onderwerp van de respectievelijke 'ruimte' langs symbolische weg duidelijk te maken. Toch was de vormgeving van de afdelingen ook ditmaal weer uitgenut als tentoonstellingsobject; niet zoals in 1867 als specimina van de nationale cultuur maar uitsluitend nog als voorbeelden van een universeel geldig vakmanschap en smaakzin van 's lands schrijnwerkers en decorateurs. Vooral in de Franse afdelingen was er nauwelijks meer sprake van ruimtelijke afscheidingen tussen de klassen; hier ontvouwd zich voor de ogen van het publiek uitgestrekte landschappen van uniforme vitrines - 'comme les soldats à la parade' - of zoals in de landbouwafdeling in de oude Machinehal meer schilderachtig dorpen van complete paviljoens. Hier kon men hooguit de afzonderlijke exposanten van elkaar onderscheiden.³³⁴

Waar de ruimtelijke afscheidingen gereduceerd waren tot transparante minimale afbakening of zelfs ontbraken, kreeg het interieur van de paleizen zelf net als in 1851 weer een rol in de bezoekersbeleving van de expositie. Gezien de collectieve aard van de paleizen konden zij natuurlijk niet een nationale identiteit uitdrukken; maar zij hadden het bezoek wel de aard van de betreffende groep kunnen verduidelijken. Dit was echter niet het geval: alle paleizen bestonden uit grote utilitaire hallen waarvan constructie en oppervlakten spaarzaam verlichtigd waren met 'art nouveau'-motieven. Anders dan in 1867 had men de karakteristieken van de ruimten absoluut niet aangepast aan de aard van de producten. Het was dan ook ronduit toevallig dat deze utilitaire fabrieksesthetiek in het elektriciteitspaleis en de zalen voor machinebouw een passend decor vormde voor de producten.³³⁵

De buitengevels van de groepspaleizen verduidelijkten aan een oplettende bezoeker daarentegen wel degelijk de aard van de groep en klassen die zij herbergden; niet zozeer door de stijl of gebouw-typologie à la LePlay's habitat-presentatiewijze aan te passen aan de aard van de producten, maar door in de decoraties met symbolische emblemen, allegorische figuren en inscripties het onderwerp uit te beelden. Soms transformeerden de gevels in complete beeldverhalen. Fraaie voorbeelden hiervan waren de 'Porte Monumentale' van de architect Binet, maar ook het paleis

voor genie en vervoersmiddelen van de architect Hermant. Op de laatste werd in de fries die rondom het paleis liep als in een soort 'bande dessinée' de ontwikkelingsgeschiedenis van het vervoer pictoraal en plastisch verbeeld. Maar de entreepoort vormde - als 'uithangbord van de expositie' - ongetwijfeld het fraaiste exemplaar van deze allegorisch-symbolische architectuurkunst. Ze symboliseerde treffend de hegemonie van de Franse Republiek (een victoriekraaiende gouden Gallische haan bovenop het schip van de stad Parijs), van de Franse industrie en meer in het bijzonder die van de 'industrie parisienne' (op reusachtige banieren waren de namen van de 16 belangrijkste Franse industriesteden vermeld, terwijl de poort bekroond werd door een kolossale beeldtenis van een mannequin gekleed volgens de laatste Parijse mode trots boven op een globe geplaatst), van de Arbeid (in 'bandes dessinées' werden alle ambachten en nijverheidstakken waarvan de producten op de expositie te zien waren gevisualiseerd alsmede de grondstoffen die zij hiertoe aanwendden), en van de Wetenschap en Vooruitgang (in een nis in de middelste van de drie benen van de poort was een kapel ingericht voor de fee van de elektriciteit terwijl de zee van kleurige lampjes die de poort bedekte en de twee vuurtorens die haar flankeerden in zekere zin het geheel in een eerbetoon aan de vooruitgang dankzij de elektriciteit van de wetenschap transformeerde).³³⁶

Minder oplettende bezoekers zagen zulke symbolische decoraties, insigna en inscripties echter over het hoofd of begrepen deze allegorische kunst voor ingewijden eenvoudigweg niet; zij zagen slechts de diversiteit van de aangrenzende paleizen in het kader van het ensemble of stadsgezicht. Voor hen was het ene paleis alleen stilistisch en plastisch van het andere te onderscheiden. Monumentale hoekpartijen, torens, middenpartijen en entreepoorten, al dan niet gecombineerd met het verspringen van de rooilijnen, geleedden de ensembles in afzonderlijke paleizen, ondersteund door meer of minder bizarre en exotische varianten op een neo-barokke architectonische vormentaal. Deze diversiteit en geleiding waren echter nooit zo sterk dat zij de eenheid van het stadsgezicht aantastten. De witte kleur, symmetrie en een hiërarchische opbouw van alle bouwkundige accentpunten gericht op een centrale clou, dempten de diversiteit ten gunste van een nieuwe neo-barokke stadsaesthetiek, die haar samenhang ontleende aan de regels van het perspectief en het panorama.

Niet langer ontleende het kader of decor van de expositie dus haar waardigheid of representativiteit aan de techniekfascinatie van het grote publiek; niet langer waren de tentoonstellingspaleizen voor het grote publiek monumenten voor ingenieurs en industrie. De lichtvoetigheid van de ijzerconstructies was vervangen voor de schijnbare zwaarte van steenconstructies die in werkelijkheid uit hout bestonden, geschilderd doek en het recentelijk ontwikkelde weersbestendige Parijse pleisterwerk voor de decoraties. Net als de paleisjes op de nationale industrietentoonstellingen verleenden deze de expositie een waardig decor gebaseerd op een architectonische representativiteit. Ironisch genoeg symboliseerde zo een schijnwereld de eeuwige kwaliteiten van de Franse architectuur, van de Franse staat en van het Franse ras in zijn algemeenheid.³³⁷ De ensembles op het Esplanade des Invalides en het Champ de Mars propageerden een nieuwe (stads)aesthetiek die het grote publiek in vervoering bracht en bewezen daarmee het onaangetaste vermogen van de Franse architecten en kunstenaars om in esthetisch opzicht de rest van de wereld de weg te wijzen. Deze stad vormde echter niet alleen een monument voor de Franse smaakzin, maar ook voor de Franse Republiek: overal wapperde de Franse 'tricolor' en alle paleizen waren behangen met insigna van de Franse Republiek. De vlaggen en wapenen van de deelnemende landen waren ditmaal naar het interieur van de paleizen verbannen.

In vergelijking met de collectieve paleizen presenteerden de individuele tentoonstellingspaviljoens hun inhoud aanmerkelijk duidelijker voor het grote publiek. Ieder land had deze benut om zichzelf of zijn koloniën te bevrijden van de anonimiteit waaraan in de onafzienbare en kosmopo-

litische expositie zelfs de inzendingen van de grootste landen ten prooi dreigden te vallen: een duidelijk zichtbare en trotse monumentale manifestatie van de nationale deelname.³³⁸ Hiertoe werden, net zoals in 1867, de zeden en gewoonten van de deelnemende landen verbeeld door de paviljoens op te bouwen uit reconstructies van historische monumenten, of door een nieuwe creatie in een nationale stijl. Zo hadden de Belgen een middeleeuwse lakenhal uit Vlaanderen gereconstrueerd en de Italianen een Venetiaans Dogenpaleis. Het Roemeens paviljoen was eerder een collage van uiteenlopende historische monumenten: van zestiende-eeuwse sacrale bouwwerken zoals het klooster van Orazù en van de kerken Curtea d'Argis en de Drieheiligen uit Jassy. Het Britse, Duitse en Oostenrijkse paviljoen waren exemplen van een nationale stijl of zelfs een nationale woningtypologie. Zo representeerde het Britse paviljoen een burgerlijk woonhuis uit de periode van James I.³³⁹ Op dezelfde wijze werden ditmaal ook de culturele verschillen tussen een aantal Franse regio's en tussen de verschillende koloniën in beeld gebracht. Zo waren er op de Esplanade des Invalides historische 'réconstructions régionales' te zien uit onder meer het Provençaals massief, Bretagne, Berry, de Auvergne en de steden Arles en Poitou. Ook op het Trocadéro waren authentieke reconstructies te zien van historische monumenten uit de koloniën. Zo was Nederland er vertegenwoordigd met een grote boeddha-tempel, gemodelleerd naar het meer dan duizend jaar oude klooster van Chandi Sari. Ook waren er collages van historische monumenten te bewonderen zoals het Egyptische paviljoen - een collage van de tempels van Dandhour, Philæ, Abydos, Karnak en Isamboul en de Khan-Khalilibazaar van Caïro - of het paviljoen van Aziatisch Rusland - een collage van historisch verantwoorde houten woningen en werkplaatsen tegen het decor van een enorm paleis in een nationale stijl, bekroond met uivormige koepels, dat sterk aan het Kremlinpaleis in Moskou deed denken.³⁴⁰ Een ander deel van de koloniën werd echter tentoongesteld in reconstructies van hun contemporaine habitat. Zo waren er de sociotopen te zien van negerstammen als de Hova's, Betsileo's en Sakalava's uit Frankrijks recent verworven kolonie Madagascar, uit Nederlands-Indië twee 'Sumatra-huizen der Padangsche bovenlanden' maar ook de woonstede van de Boeren uit Zuid-afrika.³⁴¹ Slechts een enkel land stemde de vormgeving van de nationale paviljoens in de 'Rue des Nations' en die van zijn nationale afdelingen in de verschillende paleizen zo op elkaar af, dat de continuïteit de bezoekers hielp bij de herkenning van 's lands inzendingen. Zo hadden de Amerikanen, die in de 'Rue des Nations' een klassiek Pantheon hadden opgetrokken, hun afdelingen in de diverse groepspaleizen eveneens in klassieke stijl vorm gegeven. In dezelfde lijn hadden de Russen al hun inzendingen voorzien van een decor van licht vergulde mozaïeken ingelegd met ikonen.³⁴² De interpretatie van de esthetische verschillen als uitdrukking van de zeden en normen verschilde uiteindelijk echter beslissend met die van 1867. Werden zij toen onder invloed van de biologie en een verlaatoromantische filosofie begrepen als uitdrukking van een dynamische cultuur, nu werden zij onder invloed van rassentheoriën en een agressief nationalisme gezien als uitdrukking van de onveranderlijke kwaliteiten van een ras. De Duitsers presenteerden hun paviljoen als uitdrukking van hun degelijke volksaard terwijl het houten Noorse bouwwerk de open, eerlijke en nuchtere mentaliteit van een zeevarende natie symboliseerde.³⁴³ De 'rassen-lessen' die de architectuur de bezoekers voorhield, waren ook nu niet altijd even coherent. Op het Trocadéro, de rechter Seine-oever en het Champ de Mars werd de reconstructie-techniek niet alleen door koloniën en landen gebruikt maar ook door vermaaksattracties. Hoewel de reconstructie per definitie een geïdealiseerde weergave van de werkelijkheid betreft, veroorloofden men zich met de attracties vaak een wel erg grote dichterlijke vrijheid: hier comprimeerde men op een klein oppervlak in een anachronistische collage de hele geschiedenis van de stad Parijs en de mooiste plekjes van het Spaanse Andalusië.³⁴⁴

Alleen het nationale Noorse paviljoen was compleet als allegorische trofee uitgevoerd, een symbolische collage van de 'natuurlijke' kwaliteiten van de Noorse habitat en het Noorse ras: de

scheepsvorm van het paviljoen, de houten afwerking, de teer, de zilte lucht die er hing dankzij de visserij-expositie riepen associaties op met 'de frisse en propere wind die vanaf de besneeuwde bergheellingen door de fjorden blaast; dit alles onthult ons een volk zonder ondeugden, eenvoudig en robuust'.³⁴⁵ Verder was deze 'stijl' voorbehouden aan de bedrijfspaviljoens; met name aan die van de handelsvaart en de oorlogsindustrie. Zo vond men er een Frans handelsvaartpaviljoen, compleet met boegen, stevens en andere maritieme attributen en een Duits in de vorm van een vuurtoren.³⁴⁶ Oorspronkelijk zou het paleis voor de land- en zeestrijdkrachten worden ingeklemd tussen een gereconstrueerde boeg van een antieke en de steven van een hypermoderne oorlogsbodem om zo op dramatische wijzen de vooruitgang in de marinebouw in één oogopslag te kunnen visualiseren; uiteindelijk restten hiervan door geldgebrek alleen de scheepsmasten en raa's boven de hoofdtoegang.³⁴⁷ Op het paviljoen van de Britse oorlogsindustrie torende een geschutsnest, maar het meest spectaculair was de sinistere dreiging die er uitging van het bloedrode paviljoen van de Franse firma Creusot & Schneider. Als een oorlogsbodem leek deze monsterlijke scheepsbrug ieder moment in volle vaart de Seine op te willen stomen om vanuit een gigantische geschutskoepel, met kleiner geschut bezet, iedere buitenlandse natie weg te jagen van het Franse territorium of de Franse koloniën.³⁴⁸ Samengevat, de allegorische trofee uit 1851 had nu, na de tussenstap van de expositiezaal in 1867, de schaal van een compleet paviljoen aangenomen.

Anders dan men zou verwachten was slechts een klein aantal bedrijfs- en vermaakpaviljoens in de 'art nouveau'-stijl uitgevoerd. Een aantal attracties, zoals het 'Restaurant Bleu' en het paviljoen van de befaamde danseres Loïe Fuller, benutte haar om het publiek er langs associatieve weg van te verzekeren dat het geboden vermaak en vogue was en dat men haar dus niet missen mocht. Voor enkele warenhuizen en de firma Bing vormde de 'art nouveau'-stijl het vanzelfsprekende en passende decor voor de door hen hierin tentoongestelde 'art nouveau'-interieurs uit hun eigen werkplaatsen.³⁴⁹

Het tegengif van de object-didaxis

Ook in 1900 school de belangrijkste vernieuwing van de tentoonstellingsdidaktiek in de pogingen van de exposanten om haar verder aan te passen aan de interesses en het bevattingsvermogen van het grote publiek. Voor een oplettende bezoeker was hierbij een verschil op te merken tussen de presentatiewijzen van overheden en organisatoren, die vooral de instructieve kant van de expositie versterkten met maatregelen die rechtstreeks aan LePlay ontleend lijken, én de presentatiemethoden waarvan de exposanten en concessiehouders zich bedienden, die eerder de vermakelijke kant van de expositie ten goede kwamen.

Overheden en organisatoren trachtten het instructieve karakter van de expositie te bevorderen door het traditionele repertoire aan hulpmiddelen - zoals kaarten en inscripties, catalogi en andere publicaties, lezingen en rondleidingen - systematisch op te zetten en op een nooit eerder vertoonde schaal aan te bieden.

Om te kunnen bepalen waar zich in deze uitgestrekte tentoonstellingsstad bepaalde groepen, landen of klassen bevonden was het publiek meer dan ooit aangewezen op het gebruik van catalogi, kaarten, bewegwijzering, inscripties, opschriften, vlaggen en andere symbolen. Echter ook voor deze hulpmiddelen gold helaas, dat ze nu voor de bezoekers aanmerkelijk minder goed te gebruiken waren. Anders dan in 1851 of 1867 ontbrak er nu een stelsel van straatnamen of cartografische coördinaten, dat in aanvulling op de classificatie het geheel een systematische samenhang had kunnen verschaffen. Bovendien had men om de kaarten handzaam te houden en toch de uitgestrekte terreinen te kunnen weergeven gekozen voor kaarten op een relatief grote schaal, waarop meestal alleen de hoofdgroepen waren vermeld, soms de naties, maar nooit de klassen. Tenslotte vermeldden de inscripties aan de buitenzijde van de paleizen meestal alleen de groepen

en niet de landen of klassen, zodat het publiek feitelijk de classificatie van buiten moest kennen om te weten in welk paleis deze of gene klasse vertegenwoordigd was.

Uit de officiële publicaties van de Franse organisatoren en deelnemende landen blijkt misschien wel het duidelijkst, dat zij de bezoekers nog steeds voornamelijk zagen als handelaars en beroepsmatig geïnteresseerden. Speciaal voor deze lieden gaven de meeste landen net als in 1867 een eigen nationale catalogus uit - meestal zowel in de landstaal, in het Engels als in het Frans - waarin behalve statistische gegevens en essays - vaak geïllustreerd - over land, samenleving, cultuur en de verschillende bedrijfstakken uit de classificatie, ook een opsomming werd gegeven van de exposanten en inzendingen. Sommige landen grepen de catalogus aan als visitekaartje voor 's lands smaakzin; zo was de Duitse catalogus, vormgegeven door Bernard Pankok, een prachtig staaltje Jugendstil-grafiek.³⁵⁰ Ook ditmaal werden er in aanvulling hierop speciale catalogi uitgegeven voor sleutelsectoren in de nationale economie.³⁵¹ Zodoende kon de omschrijving van de inzendingen in de officiële algemene catalogus van de Franse organisatoren nog meer summier zijn dan in 1867 en nam men niet langer de moeite om deze ook in andere talen dan het Frans uit te geven. Nu werden de producten helemaal niet meer vermeld, maar volstond men met de alfabetische opsomming per klasse van de exposanten, hun adres en beroep, de op eerdere exposities gewonnen prijzen en het labelnummer.³⁵² Zo kon men met behulp van enkele detailkaarten niet alleen de plaats vinden van deze of gene exposant, maar wist men dankzij de prijsvermelding ook welke men zeker niet mocht missen. De catalogus leek nu vooral bedoeld om de Franse leden van een bepaalde beroepsgroep voor te lichten over hun respectievelijke vakgebied. Voor hen waren nu naast de gebruikelijke statistische inleiding op iedere klasse ook verhandelingen opgenomen over de historische genese van het vak, uitmondend in een panorama van recente uitvindingen en nieuwe wetenschappelijke toepassingen, opleidingsmogelijkheden en specialisaties (een overzicht van de verschillende sub-disciplines die er binnen het vakgebied gegroeid waren). De officiële catalogi bij de 'musée centennaux' en die van de Franse koloniën leken daarentegen speciaal voor het grote publiek bestemd. De 'histoires' bestonden meestal uit museale verzamelingen van 'stomme' objecten; de catalogi dienden de lessen die zij belichaamden voor het grote publiek te ontsluiten. Alleen zo zouden deze immers kunnen begrijpen dat de objecten de vooruitgang illustreerden en zouden zij zich bekeren tot het vooruitgangsgeloof waarin voor het Franse ras een grote toekomst was weggelegd.³⁵³ Aan iedere Franse kolonie was een speciale catalogus gewijd - tezamen een volwaardige 'bibliothèque coloniale' - waarin om de economische betrekkingen tussen kolonie en moederland te intensiveren haar ontwikkelingspotenties uit de doeken werden gedaan, opdat de Franse burgerij het kolossale belang van het koloniaal imperium voor de verdere groei van de nationale economie begreep, er mogelijk ook zelf geld in zou willen investeren of zelf de ontwikkeling ter plaatse ter hand zou willen nemen.³⁵⁴ Met de wekelijks in alle talen uitgegeven geïllustreerde feest- en evenementenprogramma's beoogden de organisatoren tenslotte vooral het vermaakskarakter van de expositie voor het voetlicht te brengen.³⁵⁵

De popularisering van de technische, wetenschappelijke, esthetische, sociale en culturele kennis die besloten lag in de contemporaine exposities lieten de organisatoren ook ditmaal over aan de concessiehouders. Ook in 1900 verschenen er weer tentoonstellingskranten en populaire gidsen die zich ten doel stelden de bezoekers in beeld en woord over de expositie te leiden en de belangrijkste lessen kort samen te vatten.³⁵⁶ Een noviteit was de 'guide remboursable', een populaire gids die reductiebonnen bevatte voor diverse 'expositions payantes' en clous, om zo het bezoek aan deze instructieve attracties trachtte te stimuleren.³⁵⁷ De aandacht in de pers voor de expositie was ditmaal vele malen geringer dan voorheen. Bovendien was de pers het publiek nu niet meer behulpzaam bij een serieuze studie van de mondiale bedrijvigheid door per klasse de vernieuwingen te beschrijven. Net als in de brochures van de exposanten gebeurde beschreef deze nu de expositie vooral als een reis langs de 'clous'.³⁵⁸

De tolken en de Internationale School zullen in ieder geval voor een deel van de bezoekers het beeld van een instructieve expositie hebben versterkt. Verspreid over de expositie waren zo'n 600 tolken gedetacheerd die, bij gebrek aan catalogi in een vreemde taal, voor de buitenlandse bezoekers de Franse toelichtingen konden vertalen. Nu beperkte zich echter hun taak niet alleen tot vertalen maar traden zij voor het eerst op als echte gidsen. Met name bij de 'Musées Centennaux' verklaarden zij tegen een geringe vergoeding de vooruitgangsgeschiedenis die de 'stomme' voorwerpen belichaamden.³⁵⁹

Structureler was de didactische inbreng van de Internationale School. Zij organiseerde een heel programma van 'lecture-visites', aangepast aan het scholingsniveau van de studenten. Zo waren er speciale studiebezoeken en lezingen voor arbeiders, schoolklassen maar ook voor wetenschappers. Voor de laatsten organiseerden zij ook nog een speciaal congressenprogramma waarin een internationaal gezelschap van vooraanstaande wetenschappers onafhankelijk van de officiële congressen een heel scala aan wetenschappelijke, technische, economische maar ook sociale, culturele en zelfs politiek gevoelige onderwerpen als vrouwenrechten en wereldvrede aan de orde stelden. Deze laatsten zetten duidelijk de traditie van de Geddes' 'Summer School' voort.³⁶⁰ Geddes zelf gebruikte de rondleidingen over de expositie om de didactische ideeën waarmee hij in Edinburgh in zijn 'Outlook Tower Museum' experimenteerde op een grotere schaal en voor een groter publiek voort te zetten. Net als LePlay zag Geddes de wereldexposities als een synthese van alle menselijke kennis: een wereld- of indexmuseum zoals hij het later noemde. Geddes en zijn collega's gebruikten nu hun dagelijkse 'lecture-visites' om voor het eerst ook het grote publiek een blik te gunnen op de systematische encyclopedische ideeënwereld achter de tentoongestelde specimina. Zoals in Geddes' Edinburgse 'Outlook Tower' begon deze openbaring op een hoog punt vanwaar men de omringende wereld kon overzien. Daar de globe van Récluse niet gerealiseerd was behielp men zich met de omgang van het Trocadéropaleis. Hier werden de discipelen ingewijd in het sciëntistische wereldbeeld van Geddes en companen. Concreet betekende dit dat hun de basisprincipes van de belangrijkste wetenschappen werden uitgelegd, waarbij de paleizen aan hun voeten fungeerden als symbolische referenten naar de classificatie. Gewapend met deze kennis bezochten zij vervolgens de paleizen, waarbij men hen in de 'Musées Centennaux' de vooruitgang uitlegde die er dankzij de wetenschap in de laatste honderd jaar geboekt was, om daarna aan de hand van de belangrijkste specimina uit de contemporaine exposities de nieuwste toepassingen van de wetenschap uit te leggen en een beeld te schetsen van de toekomst.³⁶¹ Naast deze dagelijkse 'visites-lectures' en congressen organiseerde de École ook recepties waar de participanten nieuwe internationale contacten konden leggen, excursies in en buiten Parijs, en een informatiebureau. Om de deelnemers van de École een overzicht te geven van deze diensten en bovendien behulpzaam te zijn bij zelfstandige bezoeken aan de stad Parijs en de expositie schreef Geddes samen met de Amerikaanse filosoof Dewey een gids naar het voorbeeld van Hugo's fameuse 'Guide de Paris'.³⁶² Zo ondersteunden Geddes c.s. de popularisering van het sciëntisme die de organisatoren beoogden, maar ondergroeven zij tegelijkertijd Picards streven om met de expositie vooral de Franse nationale identiteit en superioriteitsgevoelens te bevorderen. Net als LePlay beoogden Geddes c.s. het publiek vanuit een kosmopolitische geestesgesteldheid de omringende leefwereld uit te leggen en op te voeden tot een wereldbewustzijn waarin alleen vrede, broederschap en samenwerking op mondiale schaal, met respect voor de locale etno- en biotoop, het individu en de mensheid verdere vooruitgang zouden kunnen brengen.

Gezien de politieke bijbedoelingen van de deelnemende overheden en organisatoren is het niet zo verwonderlijk dat in hun inzendingen de meest fraaie en innovatieve voorbeelden van zogenaamde statistische exposities te vinden waren. Deze techniek leende zich immers het beste om - zoals

LePlay al voor zijn sociaal-economische sectie voor ogen had gestaan - veel explicieter dan met objecten ooit mogelijk zou zijn - ideeën en kennis direct begrijpelijk te visualiseren en te propagereen.³⁶³ Zo waren er nu voor het eerst tentoonstellingsafdelingen te vinden waarin niet alleen het object verdrongen was door afbeeldingen, beschrijvingen en analyses, maar deze bovendien niet zoals in 1867 als gesloten dossiers in een vitrine werden tentoongesteld maar open, als enorme en veelkleurige grafieken, diagrammen, schema's, kaarten en andere symbolische voorstellingen. Zo werd in het paviljoen voor de bosbouw het voor Frankrijk zo belangrijke probleem van de herbebossing niet alleen met behulp van schaalmodellen van plantages, zagerijen of houtvesterswoningen en systematische monstercollecties van alle in Frankrijk voorkomende houtsoorten gevisualiseerd, maar werd deze problematiek ook rijkelijk geïllustreerd met foto's, aquarellen en reliëfkaarten.³⁶⁴ Evenzo werd in het paleis van de handelsvaart de omvang van de nationale vloten - gevisualiseerd door deze in miniatuur weer te geven met schaalmodellen van alle boten van iedere scheepslijn ter wereld - omlijst met enorme grafieken op de omringende muren waaruit de historische groei dan wel achteruitgang hiervan dramatisch in beeld werden gebracht.³⁶⁵ De fraaiste voorbeelden hiervan waren te vinden in die afdelingen waarin de overheid, maar ook maatschappelijke organisaties hun ideeën en maatregelen met betrekking tot de kolonisatie, het onderwijs en de sociale-economie uiteenzetten. In de koloniale afdelingen werd veelvuldig gebruik gemaakt van kaarten, plattegronden, tekeningen, schilderijen, foto's, tabellen en grafieken om het publiek vertrouwd te maken met de omvang en precieze locatie van 's lands koloniale imperium, met de eigenaardigheden van deze verre vreemde landen en culturen en met het nut dat zij voor het moederland (zouden kunnen) hebben.³⁶⁶ Door zelfs de paviljoens aan de buitenzijde te voorzien van kaarten en opschriften over de sleutelproducten van de respectievelijke kolonie (in de trant van: 'het Indo-China van de rijst'; of, 'Nieuw-Caledonië, het land van mineralen en koffie') bood deze afdeling ook buiten de aanblik van een statistische expositie. Tot de fraaiste exempels in de sociaal-economische sectie behoorden de Duitse en de Franse inzendingen. In de Duitse afdeling visualiseerde men de zegeningen van de keizerlijke sociale verzekering voor arbeiders, door in het midden van de ruimte een statistische trofee op te richten die de waarde weergaf van het ingelegde geld - onderverdeeld naar het deel dat respectievelijk de staat, de werkgevers en de arbeiders zelf hadden bijgedragen. Om het publiek een suggestie te geven van de waarde ervan, was deze bekleed met bladgoud. Hierop bevestigd was een symbolische voorstelling van een boom met zilveren en gouden vruchten; een statistiek van de verschillende instellingen - van tuberculose-sanatoria tot bejaardenhuizen - waarvoor de arbeiders dankzij sociale wetgeving verzekerd waren en die middels foto's en schaalmodellen tegen de wanden van de kamer nader geëxpliciteerd werden. Nog fraaier waren de 14 reusachtige diagrammen die LePlay's leerling Cheysson bij wijze van eeuwmuseum in de omloop van het paleis van de sociale-economie had ingericht, 'qui donnaient le mouvement et le développement des institutions sociales les plus importantes au cours du XIXe siècle': aan de hand van de ontwikkeling van de patronage, de salarissen, de kosten van levensonderhoud, de arbeiders- en landbouwsyndicaten, de spaarkassen en postspaarbanken, verenigingen van wederzijdse bijstand, pensioen- en levensverzekeringen, bevolkingsomvang en onderwijsvoorzieningen. Het geheel werd gecombineerd door 14 landkaarten waarin voor de 13 departementen de spreiding van deze 'principales institutions d'économie sociale' anno 1900 was weergegeven, uitmondend in een laatste overzichtskaart voor heel Frankrijk.³⁶⁷

Reconstructies en tableaux vivants speelden al een aanmerkelijk ambivalentere rol. Niet alleen bedienden zowel de organisatoren als de deelnemende overheden zich volop van deze technieken met de bedoeling exposities instructief te verlevendigen en zodoende het onderwerp, politieke ideeën en leerzame lessen aantrekkelijker te maken voor het grote publiek. Ook de expositanten en

concessiehouders hadden zich de door LePlay geïntroduceerde habitat-presentatiewijze toegeëigend, en vulden deze schijnwerelden - meestal met heel wat minder instructieve bedoelingen - voor het eerst aan met theatervoorstellingen, panorama's of kermisacts.

De poging om de expositie van een vermoeiende les om te toveren tot een leerzame belevenis had dus opvallend weinig te maken met het onderscheid tussen instructie en vermaak. Vooral instructief waren de presentaties waarin men als het ware à la LePlay stukjes 'habitat' uit veraf gelegen werelden, lang vervlogen tijden of de nabije toekomst meer of minder waarheidsgetrouw had proberen te reconstrueren. Met name in de 'Musées Centennaux' en de contemporaine exposities in de collectieve tentoonstellingspaleizen gebeurde dat heel museaal. Een goed voorbeeld hiervan waren de stijlkamers in het kunstnijverheidsmuseum, de klaslokalen in de onderwijsexpositie, de 'tableaux morts' van de visvangst en jacht in het paleis van de jacht en visserij en de modelarbeiderswoningen, -scholen en -sanatoria in het Bois de Vincennes. Elders op de expositie gebeurde dit meestal meer spectaculair.³⁶⁸ Zo reconstrueerde men op het Trocadéro een compleet mijnbouwbedrijf, waar het publiek middels een heuse mijnlift in de Trocadéro-heuvel afdaalde - in 14 meter schijnbaar 300 meter afleggend - waarna het in zorgvuldig gereconstrueerde mijngangen de in Frankrijk gangbare mijnbouwmethoden gevisualiseerd kreeg met behulp van tableaux vivants met wassen poppen en het benodigde gereedschap.³⁶⁹ Ook reconstrueerde men hier woningen, bazaars, en tempels uit de koloniën. Zo waren er behalve de Nederlandse Boeddhatempel de pagode van Cho-lon, de pnom van Pnom-Penh, en de ondergrondse tempel van de Khmers te zien,³⁷⁰ waren er behalve de woningen van Indonesiërs en van de volkeren van Madagascar ook de huizen en hutten van Chinezen, Japanners, Cambodjanen, Laotianen maar ook Senegalezen, Soedanezen en Dahomezen te bewonderen³⁷¹ en kon men er naar hartelust dwalen door een Egyptische, Algerijnse en Tunesische bazaar met hun ambachtswerkplaatsen annex winkeltjes.³⁷² In vergelijking met 1867 maakten sommige van deze habitat-reconstructies nu een schaaflsprong door: zij vormden complete straten, wijken, dorpen of zelfs landschappen in plaats van losse gebouwen. Zo waren er op het Trocadéro een 'Rue de Algiers' en een 'Rue de Tunis' gereconstrueerd alsmede een Chinese, Japanse en Cambodjaanse wijk of Dahomese en Laotiaanse dorpen. Langs de Seine bevonden zich het 'Oude Parijs' en 'Spanje ten tijde van de Moren'.³⁷³ Ook aan de overzijde op het Champ de Mars waren voorbeelden van compleet gereconstrueerde werelden te vinden, zoals het 'Venise à Paris'. Hier sloeg evenwel de reconstructie van 'Zwitserland' alles. Bergen, weiden, een waterval en beken, een dorp en kerken waren er compleet gereconstrueerd op plankiers met wagonladingen authentieke rotsen en planten.³⁷⁴

Ook ditmaal waren veel van deze reconstructies verlevendigd door er mensen te laten wonen en werken, en in sommige gevallen werd dit tableau vivant vervolmaakt door er de bijbehorende planten en dieren te tonen. Veel van deze reconstructies en tableaux vivants gaven ook nu een contemporaine realiteit weer - met name de koloniale waar inheemsen bij hun dagelijks leven en werken te zien waren - maar ook de Zwitserse. Een aantal anderen trachtte nu voor het eerst een historische werkelijkheid opnieuw tot leven te brengen: zo trachtten in het 'oude Parijs', 'Spanje ten tijden van de Moren' en de regionale reconstructies figuranten de reeds lang in onbruik geraakte zeden en gewoonten nieuw leven in te blazen.

Toch waren het met name de exposities van de exposanten en concessiehouders - het overgrote deel van de expositie - waarin het vermakelijke pas echt het instructieve overschaduwde.

Anders dan oorspronkelijk door de organisatoren was voorzien stonden hun presentaties niet in het teken van de arbeid of de techniek. Zo werd er verhoudingsgewijs veel minder gebruik gemaakt van presentatietechnieken om de technische kwaliteiten van het product te visualiseren. Voorbeelden van opengewerkte producten - zoals de opengewerkte kanonnen in het Creusotpaviljoen - bepaalden niet het beeld.³⁷⁵ Hetzelfde gold voor het zogenaamde 'gigantisme' die de technische vaardigheid van de fabriek moest bewijzen; slechts sporadisch trof men hier

nog voorbeelden van aan. Zo waren er nog het grootste standbeeld uit één stuk biscuit, de grootste kegel horlogeglas (1,65 in diameter, 25 kilo zwaar en slechts 0,5 millimeter dik waar wel 1200 glazen uit gemaakt konden worden), en de grootste reuzenbatterij van 50.000 ampère-uren van de 'Berliner Akkumulatoren Aktiengesellschaft' ter wereld te bewonderen.³⁷⁶ Door gebrek aan interesse bij de exposanten en door ruimtegebrek waren er uiteindelijk ook statische reconstructies van productieprocessen waarin het publiek de fabricage van grondstof via halffabriek tot eindproduct kon volgen relatief zeldzaam.³⁷⁷ Parijse bronsgieterijen hadden collectief nog een modelgieterij ingericht waarin men het publiek het proces van smelten, vormen en gieten volgens de modernste technische, economische en hygiënische inzichten voor ogen voerde in een aantal statische tableaux. Evenzo kon het publiek op het Trocadéro in dergelijke tableaux in met echt gouderts beklede ondergrondse mijngangen de winning van gouderts in de Zuid-Afrikaanse mijnbouw volgen en daarna bovengronds het vergruizen van het erts en het binden van goud met kwikzilver.³⁷⁸ De grootste deceptie voor de organisatoren was evenwel het nagenoeg ontbreken van live-demonstraties van machines en productieprocessen. Gebrek aan ruimte, de late beschikbaarheid van elektriciteit voor de aandrijving en de desinteresse van de exposanten zorgden ervoor dat deze levendige en eenvoudig te begrijpen illustraties van productieprocessen, mechanismen en vaardigheden vrijwel geheel ontbraken. Alleen in het Bois de Vincennes waar men geen last van ruimtegebrek had trof het publiek eigenlijk nog voorbeelden aan van de traditionele machinedemonstraties. Hier demonstreerden de Amerikaanse firma's McCormick en Deering de eerste zelf rijdende maaicombines, Robins Conveying Belt Company de nieuwe lopende band en de Duitser Langen zijn 'Schwebebahn'.³⁷⁹ In het centrum vonden uitsluitend nog demonstraties plaats die appelleerden aan het scientistisch vooruitgangsgeloof, aan vage maatschappelijke betrokkenheid, aan gevoelens van culturele superioriteit of exotica of aan het genot van het grote publiek. Een fraai voorbeeld van het eerste waren de demonstraties van de 'nouvel alchimiste' Moisson, die in een laboratorium met behulp van elektriciteit kunstedelstenen maakte of via andere elektrochemische processen nieuwe calciumverbindingen voor industrieel gebruik produceerde. Elders op de expositie demonstreerden Duitse chemici de productie van vloeibare lucht.³⁸⁰ Al meer showachtig waren de voorstellingen in het 'Palais de l'Optique', waar het publiek behalve de reuzentelescoop waarmee kolossale uitvergrotingen van de maan werden getoond in een voorstelling (getiteld 'La lune à une mètre') ook talloze demonstraties werden gegeven van de cinematografie, de radiografie en de microscopie - met onder meer angstaanjagende uitvergrotingen van het microbenleven in een druppel Parijs leidingwater - en het publiek de effecten van licht, fosforisatie en fluorisering in zogenaamde 'concerts lumineux' voor ogen werden gevoerd.³⁸¹ Een voorbeeld van het tweede was de groep blinde leerlingen, die in de Assistance publique-sectie de Franse belastingbetalers moesten overtuigen van de nuttige besteding van hun geld door hun te demonstreren dat ook zij zich ondanks hun handicap toch nuttig konden maken. De traditionele demonstraties van ambachtelijke vaardigheden vonden nu verder vrijwel alleen nog plaats in de koloniale bazaars aan de 'Rue de Tunis' en de 'Rue d'Algiers'.³⁸² Ditmaal natuurlijk niet om de superieure smaakzin van de exoten, of de superioriteit van de handvaardigheid boven die van de machineproductie te laten zien. Eerder dienden ze als vermakelijke verlevendiging van de statische koloniale exposities en om het publiek en masse naar het Trocadéro te lokken. Iets soortgelijks gold voor de demonstraties van muziekinstrumenten. Om de kakofonie als op eerdere exposities te voorkomen verzorgden de exposanten nu in een kleine gehoorzaal een programma van korte uitvoeringen. Ongetwijfeld zal menig luisteraar genoten hebben van de muziek zonder zich te bekommeren om de kwaliteit van de instrumenten.³⁸³

Verreweg de meeste demonstraties die in het centrum werden gegeven betroffen nu 'exponaten in bedrijf': demonstraties die tegelijkertijd als voorzieningen voor de exposanten of de bezoekers dienden. Zo werden eigenlijk alleen in het Elektriciteitspaleis nog stoommachines, dynamo's en

stroomgeneratoren in bedrijf getoond. Deze dienden nu echter minder om het publiek te onderwijzen alswel om de tentoonstelling van de benodigde stroom te voorzien. Zo mogelijk een nog ambivalentere rol speelden de publieksvoorzieningen. Succesvol als ze dankzij hun populaire karakter waren zag het publiek ze toch vooral als spectaculaire belevenissen en nauwelijks nog als instructie.

Zo ontging het de bezoekers veelal dat de meeste voorzieningen die het voor het bezoek zo comfortabel mogelijk moesten maken ook demonstraties waren. De nationale restaurants, drinkgelegenheden en bakkerijen dienden niet alleen de inwendige mens te versterken maar moesten ook de nationale keuken illustreren. Evenzo dienden de post- en telegrafiekantoren, de wisselkantoren alsook de ziekenboeg de modernste bedrijfsvoering op deze terreinen te tonen. Ronduit verwarrend was natuurlijk dat een ander deel van de publieksvoorzieningen - zoals het sanitair, de talloze kleine kiosken waar men eten en drank voor de kleinere beurs, tabak, catalogi en bloemen verkocht en de nieuwe fietsenstallingen en verkoop van souvenirs - in het geheel niet instructief bedoeld was.³⁸⁴ Het publiek zag de meeste voorzieningen dan ook als attractie. De Franse restaurants langs het 'Siege des Fêtes' op het Champ de Mars waren zeer populair, niet in de laatste plaats omdat men vanaf de terrassen en de galerijen op de eerste verdieping een schitterend uitzicht had op de feestelijke spectacels die er 's avonds plaatsvonden.³⁸⁵ De buitenlandse restaurants in de nationale paviljoens, waar men zich dankzij de inrichting volgens lokale gebruiken, de bediening in klederdracht en strijkjes die 's lands liederen ten gehoor brachten in andere oorden waande, waren zo mogelijk nog populairder. De intellectuelen, de schrijvers en de beau monde verplaatsten voor de duur van de tentoonstelling hun samenkomsten naar deze exotische oorden aan de Seine.³⁸⁶

Ook de talrijke sensationele mechanische transportvoorzieningen hadden nauwelijks nog een instructief effect op het publiek. Om te verhinderen dat het grote publiek al te snel lichamelijk uitgeput zou raken had men nu behalve de dure 'pousse charts' ook goedkope massa-vervoermiddelen geïnstalleerd.³⁸⁷ Men had zogezegd de voortbeweging 'geëlektrificeerd'. Zo kon men met elektrische hellingbanen en roltrappen de verdiepingen in de paleizen bereiken; 's wereld eerste lijndienst van 'Trolleybussen' verbond de verschillende delen van de uitgestrekte locatie in het Bois de Vincennes met elkaar; dankzij een elektrische luchtspoorbaan en het 'Trottoir roulant' kon men zich in het stadscentrum comfortabel, veilig en snel van locatie naar locatie begeven.³⁸⁸ Natuurlijk was het trottoir de meest succesvolle clou. Talloze bezoekers bezochten de expositie alleen maar om een tochtje over dit rollende trottoir te maken. Sommigen zagen het als een spannende kermisattractie en sprongen jolig van band naar band, anderen zagen het als de ideale picknickplaats en nuttigden er met het hele gezin de middagmaaltijd.³⁸⁹ Slechts weinigen zullen het als een instructief en functioneel demonstratiemodel gezien hebben dat mogelijkerwijs in de toekomst in alle steden ter wereld het stenen trottoir zou vervangen.

Iets soortgelijks gold voor de demonstratief bedoelde uitvoeringen van muziek voor orgel, kamerensembles en orkesten, voor de dramavoorstellingen en voor de concoursen die in het kader van de tweede (moderne) Olympische Spelen werden gehouden. Menigeen genoot van de toneelstukken uitgevoerd door de Comédie-Française, de muziekkuitvoeringen en -concoursen zonder, ondanks het wedstrijd karakter, erbij stil te staan dat zij bedoeld waren als les in de muziekgeschiedenis, als demonstratie van de talenten van componisten en muzikanten of van de kwaliteiten van de instrumenten.³⁹⁰ Bij de Olympische concoursen lag dit iets genuanceerder. Deze onderkende men wel als een talentenjacht voor topsporters. Slechts weinigen begrepen dat de concoursen ook bedoeld waren als propaganda voor lichamelijke opvoeding en als demonstraties van de kwaliteiten van schermdegens, automobielen, luchtballonnen of zelfs postduiven. Vrijwel niemand zal nog stilgestaan hebben bij de technische vooruitgang die bijvoorbeeld de hoogterecordpogingen met de luchtballonnen impliceerden (met zuurstofmaskers wist men een

maximale hoogte van 8.417 m. te bereiken). Voor het grote publiek moet de aanblik van de trage wedkamp van tientallen voortdrijvende ballonnen vooral een bizarre ervaring geweest zijn.³⁹¹

De expositie werd nu niet langer gedomineerd door presentaties, visualisaties en explicaties waarin de bezoekers benaderd werden als beoefenaars van een of andere vorm van arbeid, om hun de nieuwste technische en economische ontwikkelingen op hun eigen en aanpalende vakgebieden bij te brengen. Veel eerder benaderde men het publiek als consumenten van waren of diensten die via voorlichting over de kwaliteiten en het gebruiksnut of simpelweg zintuiglijke genoegens verleid moesten worden tot de aanschaf er van.

De attendants die de exposanten bij hun producten plaatsten waren nu eigenlijk vooral explicateurs, die het publiek mondeling of proefondervindelijk moesten proberen te overtuigen van de kwaliteiten en de gebruikswaarde van de producten. Zo kon men er nu niet alleen parfums ruiken maar ook bieren en wijnen proeven.³⁹² Net als in 1867 verspreidden de explicateurs een enorme hoeveelheid brochures en pamfletten waarin zij de kwaliteiten van hun producten nog eens omstandig konden toelichten, en die de mensen bovendien als aandenken mee naar huis konden nemen. Een enkeling transformeerde zijn brochure zelfs tot tentoonstellingsgids, waarin een (meerdaagse) tour langs de 'highlights' van de expositie werd beschreven, zodat het publiek telkens wanneer het de weg zocht het oog liet glijden over de reclame.³⁹³ Deze publicaties bevestigden dat de exposanten het publiek niet langer alleen als vakbroeders of handelaars zagen maar ook als potentiële consumenten van hun producten.

Om de kwaliteiten van kleding, meubels, gebruiksvoorwerpen en voedingswaren bij de consumenten aan te prijzen bediende men zich vooral van presentatietechnieken die men ontleende aan de commerciële wereld van warenhuizen en passages. Schitterende presentaties van de laatste mode, van sieraden in rijk versierde vitrines en van de nieuwste meubels en ander huisraad in prachtige stijlkamerachtige ensembles droegen vooral bij aan het begerenswaardiger worden van de waren: een aan de religieuze wereld ontleende didaktiek van fetisjering van het alledaagse gebruiksproduct voor een relatief groot publiek. Wellicht het mooiste voorbeeld hiervan was het 'Palais Lumineux' van de firma Ponsin: een tempeltje geheel opgebouwd uit het wel bijzonder triviale product van glazen bouwstenen en pannen, die normaliter met name in utilitaire bouwopgaven zoals fabrieken en stations gebruikt werden. Hier echter was het materiaal aangewend om in het midden van een vijver op het Champ de Mars, op een heuveltje, een bijzonder sierlijk pagode-achtig tempeltje in rococo-stijl op te trekken uit spiegelglas en geschilderd glas. Een bizarre surreële verschijning die door iedere steen van elektrische gloeidraden te voorzien bij het invallen van de schemering zachtjes gloeiend in een bonte kleurenpracht alleen maar aan sprookjesachtigheid won.³⁹⁴ In sommige tentoonstellingsgroepen beheersten deze esthetische hoogstandjes complete afdelingen en kregen zij sprookjesachtige trekken. Ronduit sprookjesachtig was de presentatie van de fabrikanten van voedingsmiddelen: paviljoens in locale stijl werden afgewisseld met de meest fantastische paleizen, grotti, driemasters en bizarre torens.³⁹⁵ In andere afdelingen riepen zij herinneringen op aan de allegorisch-esthetische trofecen uit de eerste exposities. In zekere zin was bijvoorbeeld de inrichting van de Franse ijzerwareensectie te begrijpen als een schaalvergroting van de trofeekamers en -poorten uit 1867; esthetische composities die zich nu over de hele klasse uitstrekten en haar in een onwerkelijke droomwereld veranderden, vol met onbegrijpelijke magische totems en fetisjen van een onbekende religie.³⁹⁶

Het was echter dankzij de massale toepassing van presentatiewijzen uit de wereld van het theater, het panorama en de bioscoop dat het accent nog verder van arbeid af naar consumptie en regelrecht vermaak verschoof. Exposanten en concessiehouders trachtten, door naar hartelust gebruik te maken van de nieuwste (media-)technische ontwikkelingen zoals de elektramotor, elektrisch licht, geluidsrollen en film, illusoire werelden te simuleren en zo met eigentijdse middelen het

publiek à la LePlay's habitat-presentaties op een avontuurlijke wijze te instrueren over verre werelden of lang vervlogen tijden. Voor deze didaktiek van de gesimuleerde belevenis bediende men zich van het al wat oudere panorama, van de spiksplinternieuwe film en vooral van tal van hybriden zoals de 'panoramas mouvants' en de 'panoramas animés'. Opvallend was dat deze weergaven in de collectieve expositiepaleizen meestal een zuiver instructief of documentair karakter hadden, terwijl zij daarbuiten een veel gemakkelijker vorm van instructie vormden. Behalve bij de wetenschappelijke congressen in het paleis van de sociale-economie, gebruikte de firma Mercier film om het productieproces van champagne uit te leggen, gebruikte de Franse overheid in tal van koloniën film om de karakteristieken hiervan zo levendig mogelijk te kunnen visualiseren, de Amerikaanse om in het kader van de sociale-economie de opvoeding van de Amerikaanse arbeiders uiteen te zetten en de stad Parijs om het publiek het openbaar onderwijs uit te leggen.³⁹⁷ Voorbeelden van documentaire panorama's waren vooral in de koloniale sectie te vinden. Zo werd het Franse publiek vertrouwd gemaakt met de natuurlijke verschijning en het verloop van de recente verovering van hun nieuwe kolonie Madagascar in een enorm landschapspanorama.³⁹⁸ Meestal werden film en panorama's echter ingezet als attracties met slechts een geringe of zelfs geen instructieve waarde. Zo kon men de meeste filmdemonstraties nog begrijpen als experimenten met een nieuw medium, veel panorama's nog als propaganda en reclamemiddel, maar waren sommigen - zoals het 'Maréorama' waarin een zeereis gesimuleerd werd - toch alleen nog maar als vermaak te begrijpen. Juist als instructieve attractie werd er vaak ook driftig geëxperimenteerd met film, panorama en hybrides. De meest bescheiden hybrides waren nog de 'levende panorama's' zoals in de 'Tour du Monde', waar figuranten dagenlang panoramische voorstellingen van bepaalde landen verlevendigden met dansen of het uitvoeren van ambachten.³⁹⁹ Geavanceerder waren de bewegende panorama's waarin met behulp van de nieuwe elektromotor het doek in beweging werd gezet - zo was er in het Algerijnse deel een klein rond panorama dat rondom het publiek draaide en het zo een reis langs de kust bood -; ⁴⁰⁰ maar het meest spectaculair waren de bewegende panorama's waarbij met behulp van elektromotoren en hydraulische systemen niet alleen het panorama, maar ook de 'avant-plans' en de bezoekers zelf in beweging werden gezet. Fraaie voorbeelden hiervan waren het Maréorama en de 'Transsiberië-express'. In het Maréorama konden zo'n 700 passagiers tegelijkertijd een zeereis over de Middellandse Zee van Villefranche naar Constantinopel maken, waarbij op een doek van 13 meter hoog en maar liefst 1 kilometer lengte de kusten en havensteden gedurende de reis passeerden, het schip dankzij hydraulische vijzels trilde en stampte op de golven, een lichte essence de lucht een zilte smaak gaf, een complete scheepsbemanning bedrijvig in de weer was om de illusie te complementeren, een orkest voor de sfeer van een luxe-cruise zorgde, en de bootreis van een dramatische ontwikkeling werd voorzien door haar tussen Venetië en Constantinopel in een zware storm te doen belanden.⁴⁰¹ Op soortgelijke wijze kon het publiek in het paviljoen van Aziatisch Rusland gedurende 45 minuten (!) een treinreis per restauratiewagon van Moskou naar Peking maken onderwijl zachtjes schuddend, het landschap bewonderend, - waarbij men idealiter niet alleen vertrouwd raakte met de verschillende landschappen en steden maar ook met de in de vergezichten opgenomen karakteristieke producten uit de regio's die men doorkruiste -, genietend van een kopje thee of eten dat Russische dan wel Chinese obers serveerden.⁴⁰² Waren met name deze laatste panorama's als pogingen te zien om de concurrentie van de film af te slaan door het aspect van de beweging over te nemen, er waren op de expositie echter ook voorbeelden te vinden van pogingen om de film ingang te doen vinden juist door het panorama na te bootsen. Zo was er in het 'Cinéorama' - wegens brand slechts vier maal te gedraaid - de eerste panoramische rondom-projectie (360°) te zien: een simulatie van een luchtballonreis waarbij honderdvijftig mensen onder leiding van een heuse kapitein opstegen vanaf de nabijgelegen Tuilleries, dankzij de alsmear kleiner wordende tuinen, mensen, straten en huizen werkelijk fysiek de sensatie van het opstijgen ervoeren, om daarna dankzij panoramische luchtopnamen van onder meer Parijs, Brussel, Nice,

Biarritz, Bizerte, Tunis, Sousse, Southampton en Barcelona een levensechte fantasieus te maken.⁴⁰³ Op het gebied van de film waren er echter ook serieuzere experimenten te zien: zo experimenteerden de gebroeders Lumière met grootbeeld-en kleurenprojecties en voorzagen onder meer Léon Gaumont de film van geluid door synchroon een grammofoonplaat af te draaien.⁴⁰⁴ Met name deze meer vermakelijke 'bewegende weergaven' ontleenden hun samenhang meestal aan de narratieve structuur van een reis door de tijd, door de wereld of zelfs door de ruimte.⁴⁰⁵ Mogelijk werden zij hiertoe geïnspireerd door de populariteit van de ontdekkingsreizen onder het grote publiek. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat een aantal Franse stoombootmaatschappijen - het panorama 'Transatlantique' en de 'Tour du Monde' - en de 'Transsiberië-expres' hun diensten aanprezen door de reizen met één van hun boten of rijtuigen te simuleren.⁴⁰⁶ Mogelijk geïnspireerd door het project van Élie Récluse voor de 'Globe Terrestre', trokken een zekere Cinqualbre en de architect Galeron een enorme globe op: de 'Globe Céleste'. In dit planetarium konden zo'n 100 mensen, gezeten op een enorm replica van de aarde, onder de tonen van een compositie van Saint Saëns tegelijkertijd een tocht door de ruimte langs de verschillende sterrenstelsels maken en zij op deze spectaculaire wijze de dynamiek van het geheel leren kennen als ook de verschijnselen - het verschil tussen dag en nacht, de variaties van de seizoenen en de midernachtszon - die hiervan het gevolg waren.⁴⁰⁷

Echter, ook de organisatoren zelf hadden bijgedragen aan het ondermijnen van het instructieve karakter van de expositie door gedurende de expositie steeds meer vermaak toe te laten. Toen begin augustus de bezoekersaantallen nog steeds sterk achterbleven bij de verwachtingen, stelden de organisatoren een speciale commissie in die belast werd met de organisatie van extra feesten en andere publiekstrekkingen. Met hulp van de exposanten gaven zij de expositie op sommige dagen een waarlijk kermisachtig of carnavalesk aanzien. Zo werden er autofeesten - compleet met een loterij met als hoofdprijs een auto -, wijnoogstfeesten en tuinbouwfeesten georganiseerd, steevast bestaande uit een optocht van in klederdracht gestoken figuranten en automobielen met allegorische voorstellingen.⁴⁰⁸

De oorspronkelijk voorziene theater- of cabaretconcorso's waren uiteindelijk zelfs pure attracties geworden. Zo omvatte de tentoonstelling nu de sprookjes die ze in 1889 nog buiten de deur had weten te houden (zoals het 'Manoir à l'envers' waarin de wereld op zijn kop stond - zelfs de expositie wanneer men naar buiten keek). Zo krioolde het net als in 1889 in de koloniale afdelingen van de exotische theateropvoeringen, die weinig of niets hadden uit te staan met de lokale culturen. Zo figureerde de beroemde Franse danseres Cléo de Mérode in het 'Théâtre Indo-Chinois' in een op Cambodjaanse legenden gebaseerde fantasie getiteld 'La Bague enchantée', was in het Japanse theater een voorstelling van mevrouw Sada Yacco te zien terwijl binnen de Japanse cultuur een vrouw op het podium taboe is, en werden in het Egyptisch theater geheel misplaatst Perzische shows gegeven, terwijl nota bene geen van beide culturen het theater kennen.⁴⁰⁹ Sterker dan ooit had nu een groot aantal attracties een erotische ondertoon. Hadden in 1889 nog slechts de buikdansvoorstellingen voor de nodige opwindende zorg, nu was er ook buiten de koloniale afdelingen volop westers erotisch getint vermaak te genieten. In een aquarium was een onderwaterwereld gecreeërd met onder meer een zeenymfenshow,⁴¹⁰ maar het erotisch hoogtepunt waren wel de dansvoorstellingen van de Amerikaanse Lois Fuller. Zij combineerde elektriciteit en dans tot een ongelooflijke show: staand op een glazen podium gekleed in doorschijnende gewaden danste zij terwijl haar golvende silhouet van onderen telkens in een andere kleurwaas werd gehuld.⁴¹¹

Toch was het vooral 's avonds dat elektriciteit de tentoonstelling definitief veranderde van een leerzame les in een sensationele ervaring, met misschien nog een lichte instructieve ondertoon.

De elektrische verlichting in de paleizen ten spijt weigerden de exposanten om ook 's avonds de exposities open te houden. Blijkbaar achtten zij het niet lonend om ook de arbeidersklassen, waarvoor men deze verlenging van de openingsduur bedoeld had, te overtuigen van de kwaliteiten van hun producten.⁴¹²

Zodra de gouden gloed van de ondergaande zon boven de Seine en de aangrenzende paleizen was uitgedoofd, toverde men vanuit de controlekamer onder het 'Chateau d'eau' de tentoonstellingsstad om in een sprookjesstad uit 1001 nacht.⁴¹³ Honderdduizenden lampen creëerden een lichtarchitectuur zoals het publiek nog nooit eerder gezien gehad. De Porte Monumentale veranderde in een silhouet vol gloeiende edelstenen in alle kleuren van de regenboog, geflankeerd door twee vuurtorens waarvan de zwiepende lichtbundels de nachtbrakers van het Parijse uitgaansleven naar de expositie moesten lokken. Over het hele terrein waren de contouren van de paleizen, de entrees en torens lichtlijnen geworden van ontelbare elektrische lampjes. Ook 's nachts fungeerde de Eiffeltoren als baken van het hart van de expositie: een weefsel van lichtlijnen, bekroond door een vuurtorenlicht dat traag haar bundel over de expositie en de stad Parijs liet glijden en iedereen van de Champs Élysées langs de Seineoevers naar het Champ de Mars lokte.⁴¹⁴ Langs de Seine kon men iedere vrijdag en alle feestdagen getuige zijn van een schitterend waterspektakel: de 'Fête vénétiennes'. Schilderachtig ingekaderd door de feestelijk verlichte exotische paviljoens van de Landenstraat, de Straat van Parijs, Oud-Parijs en het Trocadéro voeren er allegorisch gedecoreerde boten en stoombootjes in fantasievormen - onder meer een zwaan - over de Seine, terwijl het nachtelijk zwerk erboven kleurig verlicht werd door spectaculaire vuurwerken, dit alles enigzins vertekend in het water. Er ontstond een sprookjesachtige carnavalleske atmosfeer.⁴¹⁵ Verderop op het Trocadéro kon men iedere avond een optocht bewonderen van de koloniale die in klederdracht de exotische atmosfeer die het geheel reeds uitademde nog een feestelijk tintje gaven.⁴¹⁶ Hoogtepunt vormden natuurlijk de shows op het Champ de Mars. Iedere avond verdrongen tienduizenden zich op de trappen, terrassen en galerijen van de paleizen om vooral maar niets te missen. Met open mond genoot men van de hoogopspringende fonteinen en watervallen, uitgelicht in telkens andere kleuren, tegen een decor van een efemeer glazen paleis vol van licht, met hoog aan het zenit de fee van de elektriciteit, omgeven door de aura van de elektrische ster. Beurtelings leek het paleis te druipen onder gouden of zilveren metaalstromen, rode, gele en paarse gazeuses of het complete kleurenspectrum van de regenboog.⁴¹⁷ Binnenin het inwendige van het Elektriciteitspaleis, in de 'Salle des Illusions', werd het publiek verder ingewijd in de sprookjesachtige uitwerking van de elektriciteitstoepassingen op het moderne leven. In een wervelende show van muziek, danseressen van de Comédie Française, Chinese acrobaten aan de trapeze, verdraaiende decoraties die de ruimte omtoverden van een moorse zaal in een oerwoud en weer terug, talloze malen herhaald dankzij de spiegelwanden, en eindeloos van kleur verschietend, klonk een loflied op de elektriciteit die deze wonderlijke dynamische wereld mogelijk maakte.⁴¹⁸ In het 'Salle de Fête' tenslotte werd het publiek als uitsmijter verrast op de reuzenprojecties van de gebroeders Lumière die oorspronkelijk op een reusachtig doek, opgehangen tussen de poten van de Eiffeltoren, plaats hadden moeten vinden maar door problemen met het windvast bevestigen daar geen doorgang hadden kunnen vinden. Op een bevochtigd scherm van 21 bij 18 meter werd het publiek hier gedurende 25 minuten een aantal korte filmpjes met bewegende beelden en statische kleurenbeelden van kolossale omvang voor ogen getoverd.⁴¹⁹

Deze shows van nooit eerder geziene technieken, die de mens in staat stelden compleet nieuwe werelden te realiseren of zelfs nacht in dag te veranderen, alsmede de reusachtige schaal waarop dit gebeurde, maakten diepe indruk op het publiek. Voor het eerst vormden zich nu ook lange rijen bezoekers die geduldig wachtten op het moment dat ook zij het wonder mochten ondergaan. Hiermee was aan de traditionele instructieve didaktiek van het museum, de nieuwe didaktiek van verleiding en belevenis uit de wereld van respectievelijk het warenhuis en theater,

film of panorama, ook ditmaal een religieuze didactiek toegevoegd; hier trachtte men de mensen niet met rationele argumenten, avontuur of schone schijn te verleiden, maar met een elektrische hoogmis te bekeren tot de vooruitgangsreligie. Hadden de exposities hen overdag nog niet bekeerd tot de vooruitgangsreligie, het sciëntisme en de utopische dimensie die deze de nieuwe twintigste eeuw gaven, dan deden deze nachtshows dat wel. In zekere zin transformeerde het Champ de Mars 's avonds in een soort surrogaatkerk. De Eiffeltoren werd een kerktoeren, die in plaats van met kerkklokken met een lichtbundel het publiek naar de mis trachtte te lokken - compleet met de namen van de heiligen boven de toegangspoort - de gevels van de paleizen vormden de galerijen van een imaginair middenschip met daarop in beeldverhalen de leer - compleet met de namen van de 'heilige' wetenschappers -, terwijl het Elektriciteitspaleis met zijn allegorische voorstellingen van de 'De menscheid, de toekomst tegemoet schrijdend, geleid door Vooruitgang, en Haat en Routine omverwerpend', die de weg gewezen werd door de fee van de elektriciteit - van de vooruitgang dankzij de wetenschap -, het altaarstuk vormde waarin op spectaculaire wijze de leer openbaard werd.⁴²⁰

Voor de dagjesmensen was het bezoek aan de expositie dus een bijzonder ambivalente ervaring. Uitgesproken instructieve onderdelen van de expositie zoals de eeuwmusea - die in de meeste klassen interessanter bevonden werden dan de eromheen uitgestalde contemporaine producten, waarvan hun door het ontbreken van de demonstraties de technische waarde ontging⁴²¹ - de koloniale afdeling en de tentoonstellingen van de sociale-economie mochten zich in een enorme populariteit verheugen. Tegelijkertijd zagen zij de expositie minder dan ooit als de vrucht van arbeidsprestaties en sterker dan ooit als te consumeren waar: met name de afdelingen van voedingsmiddelen, meubels en huisraad, mode en automobielen trokken grote belangstelling. De expositie was voor de meeste bezoekers echter ook synoniem met de al dan niet instructief bedoelde 'clous' en de vaak louter vermakelijke 'grandes attractions': van de elektriciteitsfeesten, de filmdemonstraties, het rollend trottoir en de 'Globe Céleste, via de restaurants, winkels en cabarets in het 'Oude Parijs', de 'Straat van Parijs' en de 'Straat van de Lande' tot het reuzenrad en het 'Maréorama'.⁴²²

Door het ontbreken van de demonstraties zag het grote publiek de expositie beslist niet als een 'fête de travail' of een techniek-cursus zoals de organisatoren hadden beoogd. Dankzij de eeuwmusea, reconstructies, panorama's en films onderging men haar wel als een avontuurlijke en leerzame belevenis van verre werelden en vervlogen tijden. Ook zag men haar dankzij de film- en elektriciteitsfeesten en -demonstraties als een sciëntistische vooruitgangsshow. Lessen met een uitgesproken politiek-propagandistische ondertoon. De reconstructie en simulatie van verre werelden dienden vooral om het publiek de grandeur van Frankrijks koloniale imperium in te prenten, de eeuwmusea en de sciëntistische film- en elektriciteitsshow om de symboliek van de eeuwwende optimaal uit te nutten: de vooruitgang in de negentiende eeuw was grotendeels de verdienste van het Franse ras, dat over unieke onvervreembare eigenschappen beschikte die er zorg voor zouden dragen dat zij onder de leiding van de Republiek ook in de komende eeuw wereldwijd de toon aan zou blijven geven. De esthetische fetisjering van de consumptiegoederen maakte de expositie echter tot paradijs van de consument, terwijl paradoxaal genoeg de popularisering van de tentoonstellingsdidaxis door een heel programma van vermaak in te lijven en een groot aantal spectaculaire presentatietechnieken te ontfangen aan de wereld van het theater haar tot een exotische en sensationele attractie verhieven. In zekere zin infecteerde deze kermisachtige inslag ook de meer educatieve exposities en ontcrachtte hun instructieve werking, waardoor de expositie in één reusachtig 'jardin de plaisir' veranderde. Treffend werd dit geïllustreerd door de talloze beschrijvingen van de koloniale exposities als een spectaculaire reis van noordpool tot evenaar en weer terug in één middagje,⁴²³ of de omschrijvingen van de panorama's van de stoom-

boot- en spoorwegmaatschappijen als een sensationele ballon-, boot- of treinreis om de wereld in slechts een half uur.⁴²⁴ Sommigen meenden dat niet alleen de historische attracties maar ook de etnografisch-koloniale exposities bevolkt werden door acteurs of tenminste uit Parijs afkomstige 'verfranste' exoten.⁴²⁵ Voor anderen vormden dezelfde etnografische en historische reconstructies, tableaux vivants en de in klederdracht gestoken exoten, bedienden en figuranten vooral een uitgelezen kans om hun nieuwe hobby te beoefenen. Als een sprinkhanenplaag krioelde een nieuw ras van amateurfotografen over de expositie om haar met hun kijkkastje te vangen.⁴²⁶ In de beleving van het grote publiek was de tentoonstelling van een techniekmuseum een educatief themapark, (film-)theater en kermis, warenhuis annex propagandashow geworden waarin fictie en werkelijkheid, instructie en vermaak niet meer van elkaar te onderscheiden waren.

5.4.3 De tentoonstelling voor vaklui en geïnteresseerde leken

Ook deze expositie werd echter niet alleen bezocht door dagjesmensen, uit op een verzetje, maar ook door grote scharen vaklui die hun kennis kwamen oprispen, ideeën opdoen of nieuwe contacten leggen. Zelfs de critici van de expositie schatten dat ongeveer één op de vijf bezoekers haar toch voornamelijk uit professionele interesse bezocht, een cijfer dat overeenkomt met de ongeveer 11 miljoen entrees door abonneementhouders en studiedelegaties.⁴²⁷ Voor fabrikanten, wetenschappers, kunstenaars en handelaars was de expositie toch nog steeds een belangrijk nieuwsmedium, waar zij dankzij de traditionele vergelijkende studie hun concurrentiepositie konden afmeten, belangrijke innovaties konden signaleren en nieuwe markten voor in- of uitvoer aanboren.⁴²⁸

Zoals altijd ontbrak het eigenlijk aan baanbrekende nieuwe vindingen waarvan de vaklui nog nooit gehoord hadden, maar was de expositie vooral het domein van de nieuwe (chemische) grondstoffen, nieuwe materiaaltoepassingen, verbeterde productietechnieken en nieuwe producten. De nieuwe ontwikkelingen concentreerden zich ditmaal vooral op de terreinen van transport, communicatie en op het gebied van de metaal- en chemische industrie. Wat opviel was dat erg veel van deze innovaties het resultaat waren van de toepassing van nieuwe wetenschappelijke theorieën, modellen, proefnemingen en inzichten - met name op het gebied van de electrotechniek - in plaats van de traditionele, op praktische ervaring gebaseerde probeersels van de ingenieurs.⁴²⁹ Bovendien lag het accent bij de vernieuwingen niet langer op de uitbouw van de zware industrie maar op die van de lichte industrie: machines en producten stonden nu vooral in het teken van de consumptie.

Op het gebied van transport werd de expositie op het Champ de Mars nu gedomineerd door honderden merken en modellen van de nieuwe automobiel en motorfiets, bestemd voor de consument. Alle beroemde namen in deze sectoren waren er vertegenwoordigd, de Duitse motorbouwer Benz en autofabrikant Daimler (met zijn Mercedes), de Franse autobouwers Renault en Peugeot, de bandenfabrikant Michelin tot het Italiaanse Fiat en het Amerikaanse Ford.⁴³⁰ Dankzij verbeteringen van de verbrandingsmotor was men erin geslaagd motoren met voldoende vermogen te maken om vrachtautomobielen en maaicombines te introduceren die het lastpaard overbodig zouden maken. De miniaturisering van de verbrandingsmotor - er was onder meer een benzinemotor ter grootte van een sigarenkistje met een vermogen van 1,5 pk te zien - maakte nu ook de introductie van de gemotoriseerde fiets mogelijk.⁴³¹ Toepassingen van elektriciteit waren vooral op het terrein van het openbaar vervoer te vinden: de roltrappen en -hellingbanen, het rollend trottoir en de elektrische trein op de centrumlocaties en de eerste Trolley-omnibussen in het Bois de Vincennes. Ook de spoorwegtentoonstelling hier werd nu gedomineerd door oplossingen voor goedkoop publiekstransport in plaats van goederenvervoer die zonder de nieuwe lichte verbrandingsmotoren (zoals de 'Schwebebahn') of elektriciteitstoepassingen (zoals de elektrische paard-

entram) nooit economisch rendabel hadden kunnen zijn. Hier was ook een grote expositie van elektrische spoorwegbeveiligingssystemen te zien en de eerste lopende band (een oneindige band van katoenvzels met rubber bekleed voor het transport van kolen, zand en erts) die in de decennia na de expositie de bedrijfsorganisatie van de industrieën radicaal zou doen veranderen door de fabricage te rationaliseren langs gemechaniseerde productielijnen.⁴³²

Op het gebied van de telegrafie waren er de nieuwe draadloze telegraaf en de 'meervoudige' of 'sneltelegraaf', die tienmaal sneller kon overseinen dan de mens kan spreken - zo'n 60000 woorden per uur -, te bewonderen.⁴³³ Voor wat betreft de reproductie van afbeeldingen kon men er de nieuwe kleurendruktechnieken van de heliogravure, halftoongravures en de driekleurendruk of 'carbonprint' zien die de verouderde hout-, koper- en staalgravures zouden vervangen.⁴³⁴ Op het gebied van de fotografie waren er talloze nieuwe en verbeterde toestellen te zien alsook de eerste exemplen van de raadselachtige röntgenfotografie. Bovenal kon men er talloze exemplen van de nieuwe cinematografie bestuderen; experimenten met grootbeeld- en kleurbeeldprojecties en de synchronisatie van beeld en geluid (op langspeelplaat).⁴³⁵

Binnen de metallurgie viel met name de gigantische stijging van de productiviteit, de technische prestaties bij het walsen en de vinding van nieuwe metaallegeringen met ongekende eigenschappen en mogelijkheden op. Zo waren er talloze monsters te zien van nieuwe aluminium-, brons- en vooral staallegeringen zoals het zogenaamde nikkel-staal, die lichter, elastischer en vooral veel sterker waren dan hun voorgangers zodat machines maar ook schepen, treinen en auto's veel lichter, sterker en sneller maar ook veiliger zouden kunnen worden. Ook op het gebied van het walsen was weer vooruitgang geboekt. Zo was er een 8 meter lange en 3 meter brede koperplaat uit één stuk te bewonderen. Een tikje morbide waren in dit verband de monsters van maar liefst 21 centimeter dikke pantserbeplatingen van 'cementstaal'. Het belang van deze ontwikkelingen blijkt wel uit de wijze waarop de critici in navolging van de historici die de oudheid omschreven in termen van materiaalgebruik als het Stenen of Bronzen Tijdperk nu de negentiende eeuw typeerden als het 'Staaltijdperk'.⁴³⁶

In de chemie viel op het terrein van de traditionele organische chemie met name de introductie van het nieuwe viscose op dat gebruikt kon worden voor kunstvezel in de textielproductie. Echter, ook hier hadden toepassing van de electrotechniek tot de meest sensationele resultaten geleid; tot het ontstaan van een hele nieuwe tak van de chemie: de elektrochemie. Hierbinnen werd het principe van elektrolyse gebruikt om bijvoorbeeld de winning van aluminium, amoniak en waterstof te vergemakkelijken, terwijl elektrothermische processen ontwikkeld werden om nieuwe metaallegeringen te maken of als nieuwe constructietechnieken. Zo kon men dankzij de zogenaamde 'aluminothermie' - het verbranden van aluminium waarbij zeer hoge temperaturen ontstonden - metalen zuiveren zodat men bijvoorbeeld koolstofvrij chroom en mangaan kon winnen dat weer gebruikt werd voor de productie van chroomstaal en kopermangaan. Ook kon men dankzij deze hoge temperaturen bijvoorbeeld spoorwegrails en ijzerenstaven aan elkaar lassen.⁴³⁷

Op het terrein van de machinebouw waren er vooral ontwikkelingen te signaleren die de opwekking van elektriciteit ten goede kwamen of een economischere en beter afgewerkte machinale vervaardiging van consumptiegoederen mogelijk maakten. Zo waren er de nieuwste generaties stoommachines te zien waaronder de 'expansie-stoom-turbine' en exemplaren waarin de traditionele oscillerende beweging vervangen was voor de veel rendabelere roterende aandrijving. Kon men er verbrandingsmotoren zien die voor het eerst qua vermogen konden wedijveren met de stoommachines of die veel economischer in gebruik waren door het spotgoedkope hoogoven-gas - een restproduct van de hoogovens - te benutten. Met name uit Zwitserland en Amerika waren er moderne opvolgers van de antieke waterkrachturbines te zien, en natuurlijk waren er volop dynamo's en elektromotoren te bewonderen. Dankzij verbeteringen van de metaal- en houtbewerkingsmachines kon men nu veel sierlijkere en fijnere decoraties maken. De nieuw ontwikkelde zandstraaltechniek maakte niet alleen fijnere decoraties mogelijk maar was bovendien veel

economischer. De toepassing van een roterende schietspoel in de Nortrop-weefspool betekende tenslotte een productiviteitsstijging van 20% in de productie van kledingstoffen.⁴³⁸

Hoewel de rommelige classificatie, de uitgestrektheid van de expositie en de grote aantallen exponaten de vergelijkende studie naar de geografische spreiding van de industrialisatie bemoeilijkten, kregen de meeste vaklui toch wel een goed beeld van waar de belangrijkste nieuwe ontwikkelingen in de verschillende takken van nijverheid sinds 1889 hadden plaatsgevonden en hoe de industriële wereldrangorde sindsdien verschoven was.

Allereerst viel het op dat de industrialisatie van mijnbouw, nijverheid en landbouw zich inmiddels niet langer beperkte tot een kleine groep landen maar veel algemener was doorgedrongen. Behalve de oude industrielanden als Engeland, Frankrijk, België en Zwitserland en de nieuwe, zoals Duitsland en Noord-Amerika, manifesteerden nu ook Rusland, de Scandinavische landen, Italië, Nederland en zelfs het Aziatische Japan zich als tamelijk volwaardige industrielanden.⁴³⁹ Ook viel het op dat de nieuwste ontwikkelingen niet het product van ijverige fabrikanten waren maar van de toepassing van nieuwe wetenschappelijke kennis. Zo had men dankzij de chemie steeds meer natuurlijke grondstoffen kunnen vervangen voor kunststoffen en de productiviteit kunnen verhogen, verbeteren en economiseren. Dankzij de technologie en de elektrotechniek kon men nieuwe, lichtere, snellere, sterkere en veiligere constructies, machines en voertuigen bouwen en kon men het verschil tussen dag en nacht - licht - of hier en daar - telegrafie - of heden en verleden - film - opheffen. Een omslag van ingenieurskunde naar 'sciëntisme' die de critici toeschreven aan het feit dat inmiddels in de meeste van deze landen een goed onderwijsstelsel op het gebied van exacte en toegepaste wetenschap en technologie was ontstaan, die hele generaties praktijkgerichte wetenschappers en ingenieurs had voortgebracht en bijgevolg op de meeste wetenschapsterreinen in de laatste dertig jaar een enorme revolutie en vooruitgang had bewerkstelligd. Dat deze wetenschappelijke benadering van productievraagstukken inmiddels gemeengoed was, bewezen de talloze laboratoria waarover inmiddels niet alleen universiteiten en technische hogescholen beschikten maar ook grote bedrijven.⁴⁴⁰

Mogelijk aangescherpt door de nationalistische retoriek waarmee de Franse producten werden gepresenteerd zag men de expositie nu veel minder als een concurrentieslag tussen de Britse industrie en haar belagers, met Frankrijk voorop. Integendeel, de expositie illustreerde dramatisch de doorbraak van nieuwe industriële grootmachten als Duitsland en de Verenigde Staten of aankomende als Rusland en Japan, waarbij in vergelijking de Franse industrie onmiskenbaar achterbleef. De Japanse inzending maakte vooral indruk vanwege haar enorme vermogen om westerse producten, vindingen en procestechieken over te nemen en te verbeteren, en daarmee goedkope en kwalitatief goede producten te maken die konden wedijveren met die van de westerse industrieën.⁴⁴¹ De Russische industrie werd daarentegen meer bewonderd vanwege de enorme productiviteitsstijging die zij op tal van terreinen gedurende de laatste jaren had doorgemaakt. Op het gebied van textiel, keramiek, papier, metaal, hout en petroleum maar ook andere grondstoffen en halfabrikaten als goud en edelstenen produceerde men in 1900 tweemaal zoveel als tien jaar daarvoor, zodat de Russen op een groot aantal gebieden niet langer producten hoefde te importeren of zelfs belangrijke exporteurs waren geworden. Maar ook op het terrein van de machine- en motorenbouw en de elektrotechniek kon men hoogwaardige producten tonen die van de modernste inzichten getuigden.⁴⁴² Hoewel de Amerikaanse industrieën nog steeds kampten met te lange aanvoerlijnen en bijgevolg hogere vervoerskosten die doorgerekend moesten worden in de prijzen van hun producten op de Europese markt, vormden zij toch steeds serieuzere concurrenten voor de Europese industrie. De vergaande mechanisering, rationalisering en standaardisering van de productie, de inbreng van hoogwaardige technologische kennis en de massale voorradigheid van goedkope grondstoffen maakten dat de Amerikaanse industrie, in vergelijking met haar

Europese evenknieën, veel goedkopere, functionelere en betere producten 'en masse' kon fabriceren. Op het gebied van de mechanische landbouw - de combines van McCormick en Deering -, de bosbouw, het uitgeven en drukken van boeken, tijdschriften en kranten waren er in de Amerikaanse afdelingen talloze innovaties te zien.⁴⁴³ Werden de Noord-Amerikaanse concurrenten vooralsnog door de Atlantische oceaan op achterstand gezet, dat gold niet voor de Duitse industrieën. Op vrijwel ieder terrein bleken zij nu sinds 1889 hun Franse en Britse evenknieën voorbij te zijn gestreefd. In de mijnbouw, metalurgie, electrotechniek en machinebouw waren zij superieur aan de Franse en zelfs de Britse industrie die van oudsher uitblonken op deze terreinen. Op het gebied van de chemie - met uitzondering van de productie van reukstoffen en farmacie waarin de Franse chemie als vanouds excelleerde - had men de leidende positie van de Franse industrie overgenomen, en zelfs op het terrein van de mode en de kunstnijverheid - traditioneel dé kracht van de Franse industrie en nijverheid - bedreigde zij de positie van de Franse industrie. De superieure kracht van de Duitse industrie school in haar vermogen om nieuwe wetenschappelijke inzichten snel, economisch en praktisch toe te passen, in haar methodische en planmatige organisatie van de productie en het gedisciplineerde management van het bedrijf. Prestaties die zij bovendien overtuigend had weten te presenteren in collectieve exposities waardoor men vermeden had dat door onderlinge concurrentie de Duitse industrieën elkaars werk al ontkracht hadden. Unaniem zag men Duitsland als de nieuwe industriële wereldgrootmacht. Slechts in de sectoren gewijd aan de oorlogsindustrie en koloniën bleven haar prestaties nog achter bij die van de Britse en Franse industrie.⁴⁴⁴

Mogen bovenstaande ontwikkelingen alleen voor de ogen van de specialisten zichtbaar zijn geweest, de innovaties op het gebied van de mode, kunstnijverheid, schone kunsten maar ook de terreinen waarop de overheid nu zo ongekend openlijk haar beleid met betrekking tot de sociale-economie, het onderwijs en de kolonialisatie propageerde, waren voor een breder publiek van geïnteresseerden zichtbaar.

De exponaten in de afdelingen van de schone kunsten, kunstnijverheid en mode werden nog steeds vooral in termen van industrieel smaakonderwijs gezien. Zag men in 1867 nog unaniem de eigen etnografische achtergrond of nationale cultuurgeschiedenis als inspiratiebron voor verfraaiing van de industrieproducten naar historische voorbeelden of nationale stijlen, nu werd de expositie verscheurd door voorstanders van de hieruit voortgekomen nationale neo-stijlen en protagonisten van een radicaal moderne niet-nationalistische stijl die veelal op Aziatische kunst of natuurlijke vrije en vloeiende vormen was gebaseerd. Overheersten de academici met hun neo-stijlen de afdelingen van de schone kunsten, in de kunstnijverheidsinzendingen waren naast hen ook de vertegenwoordigers van de Oostenrijkse 'Secession', de Duitse 'Moderne' of 'Der neue Stil', de Franse 'art nouveau' en hun Britse evenknieën rijkelijk vertegenwoordigd. Zo was er behalve werk in neo-barokke of neo-rococo stijl ook glaswerk te zien van Gallé en Tiffany, aardewerk van Müller en Lachénel, meubels, keramiek en metaalwerk van Feure, Gaillard, Guimard, Charpentier, Majorelle, Grasset, Carriès, Riemerschmidt, Mucha, Obrist, Olbrich en Hoffmann en sieraden en appliquéés van Lalique. Zeker op het gebied van de mode en de kunstnijverheid betekende de expositie van 1900 de doorbraak van de moderne stijl naar de wereldmarkt en het grote publiek. Was er in het overzicht van de 'moderne' kunsten sinds 1889 slechts academisch werk te zien, in het eeuwmuseum had een progressieve conservator de gelegenheid van het eeuwoverzicht aangegrepen om een evolutie te schilderen waarin behalve voor het classicisme ook ruimte was voor de niet-academische stijlen en zo de moderne stijlen als romanticisme, realisme, naturalisme, impressionisme en postimpressionisme, die tot dan toe van de officiële exposities geweerd waren, naar binnen te smokkelen. Het werk van de Franse beeldhouwer Auguste Rodin domineerde de beeldhouwsectie van de expositie; behalve in het groepspaleis was er ook een eigen paviljoen aan de Place d'Alma aan zijn oeuvre gewijd.⁴⁴⁵

Met name in de sociaal-economische, onderwijskundige en etnografische secties was de expositie ook een les over de door overheden en sociaal bewogen burgers, ondernemers en verenigingen voorgestane maatschappij-inrichting. Uit de sociaal-economische inzendingen bleek dat men ook op dit terrein niet langer zijn heil zocht in de locale tradities en omstandigheden, noch in de traditionele machts- en klassenverhoudingen van de patronage en evenmin verwachtte dat de productie van sobere, functionele en goedkope goederen voor de arbeidersklassen een adequaat antwoord vormden op hun grootste noden. Het taboe op overheidsbemoeienis op sociaal-economisch terrein bestond niet meer, getuige ook het grote aantal overheidsinzendingen in deze sectie, men concentreerde zich daarbij niet langer op de materiële symptoombestrijding maar op de inrichting van sociale voorzieningen en in plaats van de patronage was de onderlinge solidariteit tussen de klassen het leidinggevende idee voor de sociale verhoudingen in de moderne industriële samenleving. Zo lieten de Zwitserse, Oostenrijkse, Amerikaanse en Russische regeringen en de Franse departementen van de Marne en de Rhône omvangrijk surveys maken naar hun respectievelijke sociale politiek en instituten en gaven deze uit.⁴⁴⁶ Onderwerp van de expositie waren nu niet langer goedkope producten maar maatregelen en instituten die de levensomstandigheden en bestaanszekerheid van de burgers ten goede kwamen: diverse belonings-, verzekerings- en spaarsystemen, veiligheid op de werkvloer en arbeidswetgeving, consumptie- en productiecoöperaties, modelwoningen en -werkplaatsen, gezondheidszorg en hygiëne. Alleen de modelwoningen, de schooltuintjes, de sportdemonstraties in het kader van de Olympische Spelen, de couveuses en het sanatorium in het Bois de Vincennes deden eigenlijk nog denken aan de 'goedkope-producten-expositie' à la LePlay. Hoewel een deel van deze initiatieven nog het resultaat was van burgerlijk patronage was een groot deel het product van onderlinge solidariteit - zoals de productie- en consumptiecoöperaties of 'verenigingen voor onderlinge hulp' - of zelfs nationale solidariteit wanneer het om arbeidswetgeving ging, zoals de verplichte Duitse arbeidersverzekering, de Oostenrijkse arbeidsinspectie, de Russische staatscampagne tegen alcoholisme of de Zweedse stadshygiëne.⁴⁴⁷ Tot de meest indrukwekkende exposities behoorden behalve de Duitse, de Amerikaanse - vol tabellen, grafieken, foto's en schaalmodellen onder meer gewijd aan modelfabrieken, arbeidershuisvesting en krotopruiming -, de Russische - een reconstructie van een drinkhuis van de staatscampagne tegen alcohol én foto's aangevuld met schaalmodellen van ziekenhuizen en andere sociale voorzieningen - en de Belgische en Hollandse exposities die voor een groot deel aan het vraagstuk van de arbeidershuisvesting waren gewijd, waarbij in de Nederlandse het Agnetapark in Delft van de fabrikant van Marken de inzending domineerde.⁴⁴⁸ Aan onderwijs besteedden met name de Finnen - die er hun hele nationale paviljoen aan wijdden -, de gemeente Parijs en vooral de Franse overheid veel aandacht. Behalve een eeuwmuseum waarin de superioriteit van het negentiende-eeuwse Franse onderwijssysteem dramatisch werd aangezet door het af te zetten tegen zijn historische ontwikkeling vanaf de zestiende eeuw, richtte de Franse overheid een bijzonder volledige en systematisch opgezette expositie in over het onderwijsbestel van de Derde Republiek. Zowel in het eeuwmuseum als in de actuele exposities kwamen zaken als wetgeving, organisatie en geografische spreiding aan de orde maar ook schoolgebouwen, meubilair en onderwijsmiddelen, de onderwijzersopleidingen, de curricula van de verschillende vormen van onderwijs en de behaalde resultaten.⁴⁴⁹ De exposities die nog het sterkst deden denken aan LePlay's etnotopische tentoonstellingen waren sommige nationale paviljoens (zoals het Britse dat het Engelse huiselijke leven van de burgerman verbeeldde), een enkele concessie (zoals de reconstructie van Zwitserland waar inheemse vaklui en hun familie hun dagelijks leven en werk live illustreerden), maar bovenal natuurlijk de koloniale exposities, reconstructies en tableaux vivants. Zo leek de IJslandse inzending compleet met opgezette beesten en schilderijen van de biotoop, etnografische artefacten en eskimopoppen op het eerste gezicht alleen een wetenschappelijk verantwoorde volkenkundige expositie. Maar de meeste van deze exposities hadden veel minder een

etnografische inzet alswel een politiek-ideologische, en wel één die radicaal verschilde van die van 1867: vormden zij toen een pleidooi voor de modernisering van de samenleving middels een organische evolutie van etno- en biotoop, nu waren zij vooral propagandashows voor de koloniaal-imperiale politiek van de moederlanden. Op dramatische wijze moesten zij met name het Franse publiek bewust maken van de economische mogelijkheden en de politieke noodzaak van een eigen koloniaal imperium en de verplichtingen die dit voor het moederland met zich meebracht. In de presentatie werd informatie over de economische potenties van de koloniën - vooral grondstoffen uit mijn- en landbouw, als afzetgebied voor de industrieproducten uit het moederland en zelfs als toeristische bestemming - afgewisseld met etnografische informatie die vooral de primitiviteit van de koloniale volken toonde en daarmee de brute koloniale exploitatie omtoverde in een nette beschavingsopdracht.⁴⁵⁰

Kwamen de politiek-ideologische hoofdthema's van de expositie - een scientistisch toekomstgericht vooruitgangsgeloof én een xenofobisch nationalisme gebaseerd op de vermeende superioriteit van het Franse ras en zijn Republiek - in de classificatie en bovenstaande ministeriële exposities nog tamelijk impliciet tot uitdrukking, in de eeuwmusea en de grote nachtelijke elektrafeesten en filmshows geschiedde dit veel explicieter. Het verschil tussen LePlay's 'Geschiedenis van de Arbeid' kwam wel het meest duidelijk tot uitdrukking in de eeuwtentoonstelling gewijd aan uitsluitend de Franse schone kunsten en kunstnijverheid. Zijn romantische en kosmopolitische inzet was vervangen voor ideeën gebaseerd op een mechanistisch vooruitgangsgeloof en een combinatie van rassenleer en nationalisme. Niet langer dienden deze om de etnografische karaktertrekken en de historische evolutie van locale gemeenschappen bloot te leggen op zoek naar de factoren die de maatschappelijke cohesie garanderen, maar om de Fransen gerust te stellen met de illussie dat bepaalde eigenschappen onvervreemdbaar en eeuwig tot het Franse ras behoorden. De 'Musées Centennaux' vormden zo een soort objectmatige statistieken van de ononderbroken vooruitgang die het Franse ras in de negentiende eeuw bereikt had, en daarmee volgens de sociale wetenschap het bewijs dat ook in de toekomst zich deze vooruitgang zou voortzetten.⁴⁵¹ Anders gezegd, het Franse volk was altijd al toonaangevend op het gebied van smaak, schoonheid en mode en zou dat ook in de toekomst blijven. Aangezien ook de overige eeuwmusea vrijwel uitsluitend aan de Franse vooruitgang op het desbetreffende gebied waren gewijd gingen daar soortgelijke boodschappen van uit: het Franse onderwijsstelsel, de Franse chemie en wat dies meer zij verschenen zo als bewijs van de superieure intelligentie en vaardigheden van het Franse ras.⁴⁵² De eeuwmusea illustreerden ook de vervanging van het 'industrialisme' uit 1867 voor een scientistisch vooruitgangsgeloof: ze schilderden niet langer de evolutie van de nijverheid maar de vooruitgang van of dankzij de wetenschap. Zo toonde men in de hygiëne-sectie niet een geschiedenis van de rioleringen en vuilverwerking maar een reconstructie van het laboratorium van Louis Pasteur; een hommage aan de wetenschap in plaats van de techniek.⁴⁵³ Een verschuiving die werkelijk monumentaal was vormgegeven in de Eiffeltoren. Voor de gelegenheid was het monument dat in 1889 nog een eerbetoon aan de Franse ingenieurskunde was geweest nu omgetoverd in een eeuwmuseum van de Franse wetenschap. De namen van de belangrijkste Franse wetenschappers uit de negentiende eeuw decoreerden het nieuwe eerste uitzichtplatform en vormden zo letterlijk een genieëngalerij. Om uit te drukken dat deze wetenschappers de grondslagen hadden gelegd voor de vooruitgang die de twintigste eeuw tot een nieuwe Gouden Eeuw zouden maken had men de Eiffeltoren voor de gelegenheid geheel in het goud gestoken.⁴⁵⁴ Toch vormde deze genieëngalerij natuurlijk maar het voorportaal voor de elektrafeesten en filmshows van het Elektriciteitspaleis. Hier werd het scientistisch vooruitgangsgeloof geassocieerd aan een concrete verbeelding van een schitterendere en betere toekomst. Elektriciteit en film als inventies van de wetenschap en bovendien recente uitvindingen die bewezen dat vooruitgang inderdaad nog steeds voortduurde. Het paleis en de shows als bewijs dat de wetenschap inderdaad in staat

was om een geheel nieuwe toekomstwereld te creëren. Elektriciteit en film hadden in de ogen van het publiek een haast mythische utopische dimensie. Met één draai aan de knop veranderde de mensheid nu de nacht in dag, zette zij de wereld in beweging, en simuleerde verre werelden of andere tijden als ware zij god zelf.⁴⁵⁵ Het verleidde sommigen zelfs tot visionaire dagdromerijen à la Jules Verne. Zij zagen à la McLuhan elektriciteit en film als verwijdingen van het lichaam en haar zintuigen:

'Zij verlengt bij wijze van spreken onze zintuigen; ze verplaatst ons oor (...) of ze verlengt onze armen (...) binnenkort zal ons gezichtsvermogen, op zijn beurt, ons verre beelden brengen. (...) De ontdekking van uitenclopende gevoelige stoffen zal het zonder twijfel mogelijk maken om op hun beurt de zenuweinden van de geur, de smaak en de tastzin te verlengen.'⁴⁵⁶

Door zo de expositie nadrukkelijker dan ooit tevoren tot een Franse triomf te enceneren, georganiseerd door de republikeinse overheid, trachtten de organisatoren natuurlijk ook de publieke steun voor de Derde Republiek te vergroten. De expositie als staatspropagandamiddel om haar onderdanen een nieuwe nationale, imperiale en republikeinse mentaliteit in te prenten en te verenigen in een scientistisch vooruitgangsgeloof en racistisch zelfvertrouwen.

5.4.4 De expositie voor exposanten, juryleden, diplomaten en de republikeinse machtsbasis
Scherper dan ooit tevoren waren er nu naast de populaire expositie voor het grote lekenpubliek een aantal zelfstandige didactische programma's te onderscheiden voor specialisten en bestuurders: de wedstrijden voor exposanten en juryleden, de congressen voor wetenschappers en diplomaten, en officiële recepties en politieke feesten voor diplomaten en bestuurders van de republiek. Met de expositie hadden deze gemeen dat de organisatoren hen nu niet alleen zoals vandaan als media voor de uitwisseling van professionele kennis en contacten opvatten maar meer dan ooit ook als politieke propaganda- en committeringsinstrumenten.

De internationale wedstrijd

Het meest manifest was ook nu nog de internationale wedstrijd, die traditioneel simultaan aan de expositie werd georganiseerd en die uitmondde in een grootse prijsuitreikingsceremonie. Op het eerste gezicht leken de didactische intenties van de organisatoren hoegenaamd ongewijzigd. Nog steeds zagen zij de wedstrijd als een middel om de fabrikanten aan te zetten tot vernieuwing en verbetering van hun producten, beschouwden zij de jurering als een informatief survey voor fabrikanten, deskundigen en overheden over de ontwikkelingsstand van vakgebieden en nationale economieën, en koesterden zij de ceremonie als bekroning (professioneel en maatschappelijk) van de beste fabrikanten.⁴⁵⁷ Conform de wens van de socialist Millerand, besloten de organisatoren nu ook de arbeiders en medewerkers, die in 1867 nog alleen in aanmerking waren gekomen voor naamsvermelding, volwaardig te laten meedingen naar de prijzen en zo ook de wedstrijd in een echt 'fête de travail' te veranderen.⁴⁵⁸ Nog sterker dan voorheen werd de internationale wedstrijd gekleurd door de politiek gemotiveerde wens haar te gebruiken voor de vorming van elites, die loyaal waren aan het regime: een armée industrielle, nu uitgebreid tot aan de onderste rangen van de arbeiders.

Uit de wijze waarop de samenstelling van de internationale jury nu geformaliseerd was, bleek al een koerswijziging. Zoals gebruikelijk mocht ieder land op basis van de omvang van haar deelname een aantal juryleden en vervangers afvaardigen. Dit werden nu echter vrijwel geen vertegenwoordigers meer van staatsinstellingen als universiteiten, academies, parlement en bestuurders maar vooral industriëlen, die bij voorgaande internationale exposities keer op keer in de prijzen waren gevallen.⁴⁵⁹ Dit gezelschap vormde een meritocratische elite, die zeer goed in staat was om een deskundig oordeel te vormen over de innovatieve kwaliteiten van de tentoongestelde producten, maar in tegenstelling tot de wetenschappers en deskundigen die vroeger de jury's bevolkten hadden deze partijen er nu vooral belang bij om de elitevorming in stand te houden. Hoewel de jury grotendeels dezelfde procedure volgde als in 1867, lijkt ze toch minder

grondig te werk te zijn gegaan.⁴⁶⁰ Men verwittigde weliswaar de exposanten van de jurering door middel van brieven en aanplakbiljetten in de respectievelijke klasse, zodat de juryleden de gegevens uit hun 'jureringcatalogi' - een speciale editie, voorzien van notievelen - konden aanvullen met gegevens uit de eerste hand en de exposanten iets konden opsteken van de observaties van de jury over eigen producten en die van hun concurrenten. Dit keer was er echter niet voorzien in de zogenaamde 'associés', die het voorbereidende onderzoek voor de jury zouden doen (enkel in de voedings- en drankklassen benutte de jury ter voorkoming van gezondheidsproblemen, voor het proeven van de honderden specimina, 'expert-proevers').⁴⁶¹ Ook was het aantal juryleden in verhouding tot het aantal exposanten kleiner dan in 1867. Bijgevolg had men nog minder tijd voor een adequate bespreking van de kwaliteiten van de specimina met de respectievelijke exposanten.⁴⁶² Laat staan dat men ruimte vond voor de zo tijdrovende proefnemingen van de producten door de juryleden zelf. Zo konden de klassejury's natuurlijk moeilijk tot een vakkundig oordeel komen. Dit oordeel werd vervolgens nog verder ondergraven bij de samenstelling van de lijst met prijswinnaars. Ondanks de statistische formalisering van deze procedure - uitgaand van het gemiddelde cijfer dat ieder jurylid, voorbijgaand aan zijn herkomst, aan een specimen toebedeelde - onttaarde dit (zoals zelfs Picard moest toegeven) weer in het gebruikelijke diplomatieke steekspel waarbij politieke motieven prevalcerden boven professionele oordelen.⁴⁶³ Net zoals in 1867 devalueerde zo de professionele betekenis van de prijzen. Iets dat eigenlijk ook nu weer alleen gecompenseerd werd doordat de overheid besloot om heel bijzondere prestaties te onderscheiden met een rang in het 'Légion d'Honneur'.

Het resultaat was er dan ook naar. Had in 1867 nog 'slechts' één derde van de exposanten een prijs gekregen, nu was dat aandeel gestegen tot ruim de helft. Deels niettemin hadden de Franse jury's niet kunnen verhinderen dat de relatieve achteruitgang van de Franse industrieën ook tot uitdrukking kwam in de prijsverdeling. Anders dan vroeger waren zij er niet in geslaagd om hun eigen industrieën een oneigenlijke voorsprong te geven op hun buitenlandse concurrenten door hen te bevoordelen bij de prijsverdeling. In alle prijscategorieën waren de Franse exposanten verhoudingsgewijs slecht vertegenwoordigd en in de hoogste categorieën ging zelfs in absolute aantallen gemeten het grootste aantal van de prijzen naar het buitenland, met erfvijand Duitsland voorop.⁴⁶⁴ De prijsverdeling aan medewerkers en arbeiders lijkt met name de socialistische politiek van Millerand te weerspiegelen: in verhouding tot 1889, toen deze prijzen ook al verdeeld werden, vergaf men in 1900 maar liefst vijf maal zoveel van deze prijzen. Hoewel het totale aantal nog steeds slechts de helft bedroeg (van die voor exposanten), ontstond er nu in ieder geval een iets billijker evenwicht tussen de prijzen voor de bazen en die voor de arbeiders.⁴⁶⁵

Picard zag in navolging van LePlay het eremetaal als een uitstekend reclamemiddel voor de exposanten om zich te kunnen onderscheiden van hun concurrenten.⁴⁶⁶ Daarom vervroegde hij de prijsuitreiking net als in 1867 tot ongeveer halverwege de openingsduur van de expositie. Zo zouden medailles en eervolle vermeldingen, geplaatst naast de bekroonde exponaten, bezoekers kunnen helpen bij hun vergelijkende studie van het beste en nieuwste op allerlei terreinen.⁴⁶⁷ Daarom was hij ook teruggekomen op zijn aanvankelijke plan om de winnaars alleen een diploma uit te reiken, een medaille was nu eenmaal het traditionele symbool van de winnaar. Bovendien verschafte de medailles Picard de gelegenheid om exposanten en bezoekers behalve de graad van de prestaties nogmaals op symbolisch-monumentale wijze de centrale ideologie van de tentoonstelling in te prenten. In een allegorische voorstelling schilderde de beeldenaar van de medaille de expositie af als de balans van de negentiende-eeuwse vooruitgang, die de 'stervende' eeuw door gaf aan de jonge twintigste-eeuw.⁴⁶⁸

Als vanouds greep men de prijsuitreikingsceremonie op de achttiende augustus 1900 aan om de industriële elite, die de ene na de andere expositie voortgebracht had aan het regime te com-

mitteren. Zij het dat men 's lands 'armée industrielle' nu tot de laagste rangen trachtte uit te breiden in een poging via de ceremonie ook de kleine burgerij en arbeidersklassen aan de Republiek te binden. In grote lijnen werden rituelen en toespraken door dezelfde ideologische thema's gekleurd als bij de openingsplechtigheid het geval was geweest. De 'Salle de fête' vormde met haar iconografie van arbeidsethos en republikeins-patriottistische waarden weer het passende decor. Ook nu representeerde het grootste deel van de 11.000 toeschouwers op symbolische wijze het overheidsapparaat, de deelnemende buitenlandse overheden en de electorale machtsbasis van de Republiek. De winnaars voor wie de ceremonie oorspronkelijk was bedoeld vormden slechts een kleine minderheid. Met de explosieve toename van het aantal prijswinnaars werd het fysiek onmogelijk om hen allen uit te nodigen! Net als in 1867 kregen slechts de winnaars van een 'Grand prix' of een een rang in de 'Légion d'honneur' een uitnodiging voor de plechtigheid. Nog sterker dan voorheen ontstond nu de paradoxale situatie dat de plechtigheid minder een eerbetoon aan de echte winnaars was dan een politiek instrument voor met name binnenlands beleid: de vereniging van alle Fransen in een nieuwe arbeidsethiek.⁴⁶⁹

Net als bij de openingsplechtigheid begon de ceremonie met een pontifikale ere-entree van de Franse president Loubet, die vanuit de 'Salle d'honneur' over de eretrap dwars door de zaal naar de eretribune schreed. De erewacht aan weerszijden van het gangpad bestond nu uit koloniale troepen, uitdrukking van Frankrijks aspiraties als imperiale mogendheid. Na klaroengeschal en het zingen van de Marseillaise volgde, min of meer analoog aan de ceremonie in 1867, een ereparade van de zegevierende troepen van de 'armée industrielle'. Zij het dat de winnaars zelf nu geen onderdeel uitmaakten van de stoet, zij werden symbolisch gerepresenteerd door de organisatoren van de wedstrijd. Om en om maakten nationale commissies en Franse toelatingscommissies een ere-entree, voorafgegaan door de nationale vlag of allegorische banieren van de respectievelijke klassen. In zekere zin vormde ook deze inhuldiging zo eerder een hymne aan de verschillende vormen van arbeid én aan de kosmopolitische en vredebestichtende of verenigende aard van de arbeid dan een eerbetoon aan de winnaars. Door de inhuldiging te besluiten met uitvoeringen van de 'Marche Heroïque' en de 'Hymne à la Patrie' benadrukten de organisatoren de arbeid als heroïsche en patriottische daad.⁴⁷⁰

Vervolgens hielden de president en de Minister van Handel weer een sterk ideologisch gekleurde toespraak. Nog nadrukkelijker dan bij de openingsplechtigheid gebruikte Loubet het thema van de solidariteit voor een binnen- en buitenlandse verzoeningspolitiek. Onbaatzuchtig delen van materiële vooruitgang tussen sterkere en zwakkere klassen, én een onbevooroordeeld samenwerken en uitwisselen van kennis en ideeën tussen volkeren, noemde hij noodzakelijke voorwaarden voor verdere vooruitgang en een betere toekomst.⁴⁷¹ Paradoxaal genoeg grepen Loubet, en Minister Millerand na hem, de gelegenheid echter eveneens aan om niet langer de expositie en de wedstrijd als de belangrijkste didactische instrumenten af te schilderen, maar de congressen.⁴⁷² Niet langer waren de exposities de belangrijkste gelegenheden voor wetenschappers, industriëlen, landbouwers en arbeiders om contacten te leggen en ideeën uit te wisselen, niet langer waren de wedstrijden de beste empirische manier om nieuwe en actuele kennis te verwerven en uit te wisselen. Deze didactische taken, die oorspronkelijk de kern uitmaakten van de tentoonstellingsdidactiek, deelde men nu toe aan het medium van de professionals: de congressen. Uit beide toespraken bleek ook duidelijk dat deze verschuiving niet alleen het gevolg was van de popularisering of democratisering van de expositie zelf, maar ook van het feit dat hun wereldbeeld eerder door 'sciëntistische' dan 'industrialistische' denkbeelden bepaald werd. Millerand schilderde de galerijen van de expositie vol van vooruitgang nu uitgerekend bij de prijsuitreiking aan de 'armée industrielle' niet af als de prestatie van de 'industriëls' maar als die van de wetenschap.⁴⁷³ De congressen beschouwden zij als het echte domein van de wetenschap. Er was echter nog een derde reden waarom zij de congressen stelden boven de expositie: in het uitgebreide pro-

gramma van sociaal-economische congressen kwam hun nieuwe ideologische thematiek van de solidariteit het beste tot uitdrukking. Het exposeren van kennis en ideeën hierover werd nog altijd minder instructief geacht dan het congresseren erover.⁴⁷⁴

Uiteraard nam ook de prijsuitreiking zelf door de toename van het aantal prijswinnaars een symbolischer karakter aan. Zelfs de winnaars van de 'Grand Prix' of de 'Légion d'Honneur' ontvingen hun onderscheidingen niet meer uit handen van het staatshoofd. Nu de expositie en de plechtigheden ook niet langer mikten op sociale harmonie door de verantwoordelijkheid van de bazen of patronage te stimuleren, maar door de gevoelens van solidariteit tussen klassen en volkeren, was een dergelijk ritueel ook misplaatst geweest. Niet voor niets ontving noch Loubet noch één van de ministers een speciale prijs, die hen bij wijze van rolmodel als de vader des vaderlands, als de 'opper-patron' had afgeschilderd. In plaats daarvan werden lijsten met de namen van de winnaars door het staatshoofd overhandigd aan de respectievelijke voorzitters van de hoogste internationale jury's: de groepsjury's. Zo drukte de prijsuitreiking inderdaad eerder het thema van nationale en internationale solidariteit uit: de namen van fabrikanten, ontwerpers, medewerkers en arbeiders waren broederlijk verenigd in de lijsten, en deze werden in ontvangst genomen door de veelal buitenlandse voorzitters van de groepsjury's. De namen van de winnaars las men niet meer voor, zij werden nog slechts tezelfder tijd gepubliceerd in de Franse pers.⁴⁷⁵

Om deze ceremonie ook aantrekkelijk te maken voor de arbeiders en 'petit bourgeoisie' onder het publiek hadden de organisatoren ook deze plechtigheid gepopulariseerd. Zo volgden bij wijze van afsluiting van de plechtigheid na het nog ideologisch getinte 'Ars et Labor' twee gemakkelijke muziekuitvoeringen: 'L'Incantation du roi de Lahore' en 'Toccata'. In overeenstemming met de meer bescheiden rol van de president binnen het republikeinse staatsbestel eindigde de ceremonie tenslotte anders dan in 1867 niet met een inspectie door het staatshoofd van zijn zegevierende 'armée industrielle' en het 'corps diplomatique', maar met een meer bescheiden aftocht via de achterzijde van de 'Salle de fête'. Desalniettemin had zich daar spontaan een grote menigte verzameld die van hun liefde voor vaderland en Republiek getuigden door het staatshoofd luidkeels toe te juichen.⁴⁷⁶ Door vervolgens 's avonds een uitgebreide versie van de gewone 'fêtes vénétiennes' te organiseren trachtten Picard c.s. tenslotte de propagandawaarde van de prijsuitreiking nog uit te nutten om toch ook de gewone Fransman, die men net als bij de opening van de eigenlijke plechtigheid geweerd had, aan het regime te binden. Als eerbetoon aan zijn dagelijkse noeste arbeid, zonder welke deze hele expositie ondenkbaar was geweest, orchestreerde men een daverend nachtfeest, extra luister bijgezet door de aanwezigheid van de president en de voltallige ministerploeg op de balkons van het Palais des Congres. Zo eerde de Republiek de arbeid van burgers en arbeiders, om deze te enthousiasmeren voor president, regering en Republiek.⁴⁷⁷

De internationale congressen

Tussen mei en oktober 1900 werd er naast de semi-officiële congressen van de 'École Internationale' een programma van 127 officieel gesanctioneerde meetings gehouden; bijna het dubbele van het aantal dat in 1889 was gehouden. Een breed programma dat zich van de kunsten (van schone kunsten, kunstnijverheid en architectuur tot literatuur en geschiedenis), via de wis-, natuur- en scheikunde (zowel in hun exacte als toegepaste vorm) en technologie, de agrarische wetenschappen, de kolonisatie en de geografische wetenschappen, uitstreckte tot de gezondheidszorg, de staatskunde, de sociale wetenschappen (sociale-economie, hygiëne en bijstand) en onderwijs en de algemene vraagstukken die handel en industrie raakten.

Reeds deze classificatie van de congressen, die anders dan bij voorgaande exposities geen enkel verband meer met die van de tentoonstelling had, laat al zien dat deze nu geheel eigen doeleinden en doelgroepen dienden.⁴⁷⁸ Niet langer beoogden zij een wetenschappelijk survey of zelfs uitleg van de belangrijkste innovaties in de op de expositie tentoongestelde vakgebieden, maar richtten zij zich op de eigen behoeften van de wetenschappelijke disciplines. In sommige

gevallen beperkten zij zich tot het inventariseren van de ontwikkelingsstand binnen een bepaald vakgebied, in andere gevallen grepen zij de gelegenheid aan om wetenschappelijk onderzoek - hetzij in de vorm van statistische surveys, hetzij in de gedaante van volwaardige studies - te initiëren, en in weer andere gevallen greep men het internationale geleerdenconclaaf aan om er een diplomatieke dimensie aan te geven: men trachtte te komen tot internationale afspraken en standaardisatie van maten en gewichten die alle vertegenwoordigende landen in hun nationale wetgevingen zouden opnemen. De diplomatieke waarde die de organisatoren aan de congressen hechtten, blijkt uit de uitnodiging aan de buitenlandse regeringen om naar zoveel mogelijk congressen officiële gevolgmachtigden te sturen, en uit het feit dat alleen zulke vertegenwoordigers van de Franse en de buitenlandse regeringen de officiële 'papers' mochten schrijven die tijdens de congressen de discussie afbakenden. De meesten behandelden dan ook zowel problemen van vakinhoudelijk als ook van diplomatiek belang voor de desbetreffende wetenschap of professie. In die zin kon men hen nog het best typeren als een kruising tussen een wetenschappelijk congres en een diplomatieke conferentie. Natuurlijk vertegenwoordigden de meeste deelnemers aan de congressen niet alleen een regering maar ook één of andere nationale beroepsvereniging of -instelling. Zo gebruikten Franse organisatoren en deelnemende landen de congressen om ook een 'corps scientifique' te creëren: een wetenschappelijke elite met internationaal aanzien en contacten. Anders gezegd behalve directe wetenschappelijke en diplomatieke resultaten dienden de congressen nu ook om een internationale elite te creëren met haar eigen organisaties en een netwerk aan persoonlijke contacten.⁴⁷⁹

De werkwijze van de congressen liep uiteen. Dat begon al bij de voorbereiding van de deelnemers. Sommigen volstonden met het toezenden van een circulaire met daarin de te behandelen problematiek alsmede de vermelding van plaats, datum en sprekers. Anderen stuurden ook reeds de 'papers' toe die deze gevolgmachtigde sprekers zouden behandelen, opdat men tijdens het congres slagvaardiger zou kunnen opereren. Met dit doel waren er ook enkele die de voorbereidingen aangrepen om de deelnemers enquêteformulieren toe te sturen om zodoende het congres van de benodigde statistische data te kunnen voorzien. Zelfs waren er een paar die met dit doel volwaardige studies lieten verrichten. Zo werden er twee studies verricht naar de hygiëne en medische voorzieningen in de stad Parijs, en een andere naar de meest brandende vraagstukken in de natuurkunde. De congressen zelf bestonden steevast uit enkele vergaderingen waarin de 'papers' behandeld werden, afgewisseld met een aantal werkbezoeken aan relevante delen van de expositie en musea in de stad Parijs. De meest uiteenlopende zaken kwamen aan bod: van de internationale standaardisatie van de filmformaten en haar perforaties - bepleit door de gebroeders Lumière -, luchtvaart of antropologie tot politiek gevoelige zaken als slavernij, arbeidershuisvesting of industriële veiligheid. Het diplomatieke belang maar ook de gevoeligheden die dit met zich meebracht bleek ook duidelijk uit de resultaten van de congressen. Waren er geen officiële regeringsvertegenwoordigers aanwezig dan formuleerde congressanten aan het einde een lijst van aanbevelingen, was dit wel het geval dan volstond men met een samenvatting van de standpunten!⁴⁸⁰ Belangrijkste resultaat was zonder meer de institutionalisering van internationale betrekkingen door de stichting van internationale verenigingen en periodieke congressen, van internationale samenwerking in gezamenlijke onderzoeksprojecten en van de internationale standaardisatie in de wetenschappelijke wereld. Direct diplomatiek effect lijken de congressen echter niet te hebben geboekt; Picard vermeldt slechts de aanbeveling om wederom een diplomatieke conferentie te houden over de internationale standaardisatie waarover Chevalier en de zijnen al in de jaren vijftig en zestig zo lang vergaderd hadden.⁴⁸¹

De feestelijke vieringen van de Republiek

Tenslotte organiseerden Picard c.s. nog een aantal politiek getinte feesten. Deze waren niet bedoeld als didactisch medium of voor de binding van meritocratische elites aan het bewind. Ze

waren bedoeld om op rituele en symbolische wijze de machtsbasis van de republikeinse overheid te versterken. Hier zette de Franse regering de expositie onverbloemd in voor partijpolitieke doeleinden.

Om het aanzien van de Franse Republiek als wereldmacht in binnen- en buitenland te vergroten en bovendien nieuwe buitenlandse betrekkingen aan te knopen of reeds bestaande aan te halen, hadden de organisatoren in navolging van het keizerlijk regime de staatshoofden van alle deelnemende landen uitgenodigd om Frankrijk en de expositie te vereren met een officieel staatsbezoek. Dit werd een enorm fiasco, zelfs Frankrijks bondgenoot tsaar Alexander III liet verstek gaan. Het enige staatshoofd dat wel de expositie bezocht was de sjah van Perzië, zijn bezoek had een geringe diplomatieke waarde, maar dankzij de uitbundige feestelijkheden die Picard c.s. ter ere van zijn bezoek organiseerden had het tenminste een aanzuigend effect op de bezoekers. Naar de oorzaken van het wegblijven van de overige staatshoofden kan men slechts gissen. De geringe populariteit van de Republiek bij de Europese monarchieën zal, net als in 1889, van invloed zijn geweest. Zeker nu voor het eerst in Europa een socialist in de regering was opgenomen.⁴⁸²

Overtuigender was het succes van de feesten en recepties die Picard organiseerde voor de 'makers' van de expositie en het Franse bestuursapparaat. Op 22 juli bood de socialistische minister Millerand de arbeiders die de expositie hadden opgebouwd en hun echtgenotes een groot feest aan. Om 'de erkentelijkheid van de regering te tonen tegenover de eenvoudige arbeider die een groot aandeel had gehad in het succes van het oeuvre' in een 'grote manifestatie ter ere van de arbeid'. Na de onvermijdelijke Marseillaise bood het programma vooral theater en een gemeenschappelijk feestmaal.⁴⁸³ Meer ideologisch getint was het afscheidsfeest dat Picard op 3 november aanrichtte voor alle commissies, bedrijven en arbeiders die de expositie hadden opgebouwd, haar draaiende gehouden hadden en gejureerd, en hun gezinnen. Behalve de Marseillaise en diverse andere patriotistische liederen zong men nu het lied van de toekomst waarin alle ideologische thema's die de politici in de expositie projecteerden figureerden: dit 'Chant du XXe siècle' bevatte een vreemde mengeling van lof aan de arbeid en aan de inspanning van iedere 'industriël', als voorwaarde voor verdere vooruitgang, en een betere vreedzame toekomst onder de wijze leiding van de Republiek.⁴⁸⁴

Het meest politiek getinte feest was de 'Réception des maires de France', die de staat op 22 september aanrichtte voor het republikeinse bestuursapparaat. Op de stichtingsdatum van de eerste republiek trachtte de Derde Republiek de interne politieke verdeeldheid te bezweren door middels een monsterbanket het federatieritueel - de steunbetuiging van de gemeenten aan de centrale regering - opnieuw uit te voeren. President en regering zaten in een enorme tent in de Tuilleries aan, met maar liefst 20.000 burgemeesters uit Frankrijk en de koloniën, netjes gegroepeerd per departement en vergezeld van de respectievelijke senatoren en afgevaardigden. Spectaculair was de wijze waarop met hulp van auto's en telefonie deze monstermaaltijd werd uitgeserveerd. Wezenlijker was echter dat de republikeinen met deze collectieve ceremonie de belangrijkste lagen van het bestuursapparaat met elkaar trachtten te verenigen door hen een aantal gezamenlijk gedeelde politieke sleutelideeën in te prenten en hen zodoende aan de Republiek probeerde te committeren. President Loubet hield daartoe een toespraak. Behendig trachtte hij hierin het republikeinse gedachtegoed boven de politieke partijen te verheffen tot een zaak die het belang van iedere Fransman en Frankrijk diende. De Franse staat werd gedreven door een driedubbel ideaal: eensgezindheid, sociale rechtvaardigheid en eerbied voor Frankrijk. Het was de taak van iedere burgemeester, senator, afgevaardigde, of bewindsman om gezamenlijk, met voorbijgaan aan partijpolitieke of persoonlijke meningsverschillen, de sociale tegenstellingen te verzoenen en verdere vooruitgang na te streven. Niet door revoluties of coups maar door verandering van wetgeving en openbaar bestuur langs democratische weg. Liefde voor en trouw aan volk en vaderland verklaarde hij simpelweg synoniem met steun aan de Republiek. Zulke steun werd

gepersonaliseerd door de president, zoals bleek uit de aanhankelijkheidsbetuigingen die herhaaldelijk zijn toespraak onderbraken: 'vive la République, vive le Président'. Ook de rest van het programma bood de burgemeesters een mix van vermaak en ideologisch geladen 'bindingsrituelen': een persoonlijk ontvangst van de burgemeesters op het presidentieel paleis, diverse bezoeken aan de expositie die hun de superioriteit van de Republiek moest inprenten, aantrekkelijk gemaakt door een apart theaterprogramma en bekroond door een extra feestelijk 'fête vénétienne'. Alles was er duidelijk op gericht om een 'corps administratif' te creëren, dat loyaal de republikeinse idealen en besluiten van haar regering zou uitvoeren, propageren en verdedigen tot in de verste uithoeken van het moederland en haar koloniale imperium.⁴⁸⁵

5.4.5 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten

De organisatoren besloten ook ditmaal weer de expositie langer open te houden dan oorspronkelijk voorzien. Officieel vanwege haar populariteit, maar in werkelijkheid ongetwijfeld ook om de tegenvallende bezoekersaantallen zoveel mogelijk op te vijzelen.⁴⁸⁶ Gezien de onaffe staat waarin de expositie bij opening verkeerde en de problemen met het elektriciteitsnet, mag het geen verwondering wekken dat de eerste maanden de bezoekerscijfers ver achterbleven bij de verwachtingen.⁴⁸⁷ Met het verstrijken van de maanden namen de aantallen echter toch gestaag toe. Overspoeld werd de expositie als vanouds op de zon- en feestdagen én gedurende de vakantie maanden augustus en september. Weer werden er records gebroken: op de drukste dag waren er maar liefst 652.082 mensen verzameld op het terrein. Het hoogste daggemiddelde boekte men opnieuw op de laatste dagen voordat de expositie sloot, toen tallozen besloten alsnog een bezoek aan de expositie te brengen.⁴⁸⁸ Zo wonnen de organisatoren door de expositie met 12 dagen te verlengen maar liefst 4 miljoen bezoeken.⁴⁸⁹ Desalniettemin bleef het totaal aantal van 50 miljoen bezoeken ver achter bij de verwachte 60 à 65 miljoen, zeker wanneer men zich bedenkt dat hierin zoals gebruikelijk de (niet betalende!) exposanten, juryleden en attendants waren meegerekend.⁴⁹⁰ Hoeveel bezoekers dit aantal bezoeken vertegenwoordigt laat zich niet meer reconstrueren. Een aanwijzing dat veel bezoekers ook ditmaal weer de expositie tenminste gedurende een aantal dagen achtereen bezochten vormen de gidsen waarin rondleidingen beschreven worden die een volle week in beslag namen.⁴⁹¹ Al met al was dit evenwel toch globaal weer een verdubbeling van de bezoekersaantallen ten opzichte van 1889, hetgeen in verhouding tot de toenmalige Franse bevolking van ongeveer 40 miljoen zielen betekende dat deze expositie inderdaad door een ongekend groot deel van het republikeinse stemvolk gezien was.⁴⁹² In die zin was de democratisering van de expositie die Picard en de ambtelijke top van het republikeinse bestuursapparaat beoogd hadden wel degelijk geslaagd. Omdat men nu geen speciaal wervingsbeleid had gevoerd voor de arbeidersklassen, de boeren of andere specifieke groepen laat zich achteraf moeilijk reconstrueren in hoeverre men erin geslaagd was om met de expositie ook het armste deel van het electoraat te bereiken, op te voeden en aan zich te binden. In ieder geval waren de meeste critici van mening dat een bezoek aan de expositie voor de arbeiders ondanks de lage entreprijs nog steeds te duur was. Om het speculeren met 'bons-tickets' niet te frustreren had Picard de verstrekking van gratis entrees beperkt tot een historisch minimum.⁴⁹³ De organisatoren lijken er zelf ook niet helemaal op gerust te zijn geweest dat de goedkope tickets de expositie nu ook voor de arbeidersklasse toegankelijk maakten. Hoewel ongetwijfeld ook ingegeven door de wens om met de expositie partijpolitieke propaganda te bedrijven, leek de gratis dag die de socialistische minister Millerand op 7 november voor de 'armsten' organiseerde, toch ook een erkenning van dit nog steeds te elitaire entreebeleid.⁴⁹⁴ Bij gebrek aan harde cijfers laat zich al even moeilijk vaststellen hoeveel bezoekers van buiten Parijs kwamen. De stijging van het aantal treinbewegingen rondom Parijs in 1900 ten opzichte van de voorgaande jaren met zo'n 15 miljoen passagiers lijkt erop te wijzen dat een aanzienlijk deel van de bezoekers (ervan uitgaand dat zij de expositie meer dan één keer bezochten) uit de provincie of het buitenland kwam.⁴⁹⁵ Picard zelf beweert dat tenminste 3 miljoen van

hen uit het buitenland kwam (een verdubbeling ten opzichte van 1889), maar de statistieken van Parijse hotelovernachtingen en grensoverschrijdend treinverkeer die hijzelf in zijn rapport opneemt lijken dergelijk hoge cijfers bij lange na niet te rechtvaardigen. Vermoedelijk lag het werkelijke aantal eerder tussen de één en anderhalf miljoen.⁴⁹⁶

Picard weet de tegenvallende bezoekersaantallen vooral aan de snikhete zomer die Parijs in 1900 teisterde, de nasleep van de Dreyfuss-affaire en het grote aantal schermutselingen en koloniale conflicten, die uitgerekend in het jaar 1900 uitbraken. Zo raakten de Britten verwickeld in de Zuid-Afrikaanse Boerenoorlog, en alle koloniale machten in de Chinese Boksersopstand.⁴⁹⁷ Critici wezen natuurlijk op de te late voltooiing van de expositie, op haar enorme omvang waardoor zij zelfs op hoogtijdagen nog een desolate aanblik bood, maar ook op de hoge prijzen die haar voor de arbeiders onbetaalbaar zou maken, op het ondermaatse nivo van het vermaak en op het ontbreken van één grote nieuwe clou. Net zoals de Eiffeltoren in 1889 zou van iets dergelijks een hypnotiserend effect op de hele mensheid zijn uitgegaan, die hen als ware zij de Kaba in Mekka als pelgrims en masse naar de expositie had gevoerd.⁴⁹⁸ Dankzij het systeem van de 'bons-tickets' ondervonden de organisatoren nauwelijks financieel nadeel van de tegenvallende bezoekersaantal. Zij konden, ook ditmaal weer dankzij de omvangrijke staatsubsidies, uiteindelijk de boeken sluiten met een bescheiden en in feite dus gefingeerd verlies van zeven miljoen franc.⁴⁹⁹ Dit gold evenwel niet voor de concessiehouders, hun inkomsten bleven ver achter bij de verwachtingen. Hoofdoorzaak hiervan was het tegenvallende aantal bezoekers. Op de centrumlocaties was de expositie gedurende de eerste maanden 's avonds vrijwel uitgestorven.⁵⁰⁰ Later trok dit weliswaar zover aan dat de avondfeesten uiteindelijk gemiddeld twee maal zoveel bezoekers trokken als in 1889, maar hier moesten nu ongeveer achtmaal zoveel concessiehouders van leven. In het 'Bois de Vincennes' bleken, net als in 1867, de exposities, attractieve concoursen en zelfs grote feestprogramma's niet in staat om meer dan verhoudingsgewijs een handvol bezoekers van de centrumlocaties naar de annexen te lokken.⁵⁰¹ Al met al resulteerde dit nu ook weer in woedende exposanten en concessiehouders, dreigende en zelfs volwaardige faillissementen en een aantal slepende en kostbare rechtzaken. De organisatoren ontkenden stug iedere verantwoordelijkheid. Tegenvallers waren niet het gevolg van de late opening van de expositie of het gebrek aan avondfeesten, maar te wijten aan het ondermaatse vertier dat de concessiehouders in de Rue de Paris hadden geboden én aan de veel te hoge financiële toezeggingen die de door geldzucht verblinde concessiehouders aan de organisatoren hadden gedaan. Picard trachtte de onvrede net als eertijds LePlay te sussen door speciaal voor hen alsnog een wedkamp te organiseren, waarin de 'artistieke' kwaliteiten van de attracties gejureerd werden. Uiteindelijk ontkwam echter ook hij ditmaal niet aan financiële genoegdoening van de meest schrijnende gevallen.⁵⁰² Al deze financiële problemen ten spijt trokken bepaalde concessies en clous ongekend grote massa's publiek; voor het eerst werd het verschijnsel van rijen wachtenden gewoon. Zo zagen maar liefst 3 miljoen mensen Hénards show in de 'Salle d'illusions', maakten zo'n 6,7 miljoen mensen een ritje over het rollend trottoir, zagen 1,5 miljoen mensen de filmvoorstellingen van de gebroeders Lumière, en wandelden ruim 2 miljoen mensen door het Zwitsers berglandschap.⁵⁰³ De speculanten die hun geld belegd hadden in de 'bons-tickets' leden massaal verlies. De koers van het waardepapier was al bij de opening gedaald van 1 naar 0,7 franc, en zou met het verstrijken van de maanden alleen maar verder zakken. Zelfs Picards pogingen om schaarste te creëren door voor entree tot de feesten meerdere kaartjes te vragen, om zo de koers op te drijven, mochten niet baten; er waren simpelweg te veel kaartjes in omloop. Van de 65 miljoen werden er uiteindelijk ongeveer 48 miljoen verzilverd.⁵⁰⁴

Voor de afbraak van de expositie en de terugverzending van de tentoongestelde voorwerpen had Picard weer een reglement compleet met een strikt tijdschema opgesteld. Toch kon ook dit niet

verhinderen dat de afbraak weer in de gebruikelijke chaos ontaardde en vele malen langer duurde dan voorzien was.⁵⁰⁵ Als vanouds betekende de terugverschepping van de exponaten niet per se het einde van hun instructieve werking. Ook ditmaal verspreidde de know-how die zij belichaamden zich verder over de wereld. Regeringsdelegaties en museumdirecteuren kochten aanzienlijke delen van de collectie als instructieve *specimina* voor hun nationale collecties. Zo actualiseerde het Parijse Conservatoire des Arts et Métiers zoals gebruikelijk zijn collecties door de meest bijzondere exponaten aan te kopen en vormde de Russische sociaal-economische inzending de grondslag voor een nieuw Sociaal Museum in Sint-Petersburg.⁵⁰⁶ Studiedelegaties en deskundigen vatten in rapporten, artikelen en handboeken de nieuwste ontwikkelingen in bepaalde vakgebieden samen.⁵⁰⁷ Aangezien voor hen nu de congressen het belangrijkste medium voor het signaleren van dergelijke innovaties waren geworden, is het niet zo verwonderlijk dat de meeste van deze vakpublicaties niet langer de expositie versloegen maar het congres.⁵⁰⁸ De bezoekersverslagen in de vorm van 'visites' en reisjournaals bevestigen in zekere zin deze tendens: niet langer werd de expositie beschreven als een survey van professionele ontwikkelingen maar als een avontuurlijke belevenis of reis.⁵⁰⁹ Zelfs de officiële verslagen die de organisatoren uitgaven onderkenden impliciet de popularisering van de expositie en daarmee gepaard gaand het ontstaan van parallelle maar zelfstandige media voor de deskundigen. Weliswaar schreef ook Picard bij wijze van verantwoording een reusachtig rapport over de expositie,⁵¹⁰ maar minstens zoveel geld en moeite werd gespendeerd aan het vereeuwigen van de musées in de hoop zo met de populaire vooruitganglessen nog hele volksstammen tot de toekomstreligie te bekeren.⁵¹¹ Zelfs de juryrapporten, vanouds het domein van de professionele en wetenschappelijke kennisoverdracht, werden nu gepopulariseerd. Alle verslagen werden voorzien van een beknopte eenvoudig te begrijpen inleiding waarin de hoofdontwikkelingen en belangrijkste bevindingen waren samengevat. De geringe oplage van 1500 stuks waarin de organisatoren het rapport nu verspreidden tekende het geringe instructieve belang dat zij hechtten aan de jurering als kennisbron en overdrachtsmedium.⁵¹² Dat zij deze taken nu inderdaad zagen weggelegd voor de congressen blijkt duidelijk uit hun aanmoedigen van de congressanten om hun 'papers' en conclusies te publiceren en hun initiatief om de op hun kosten gemaakte samenvattingen vervolgens juist wel op zeer ruime schaal te verspreiden.⁵¹³

Ook in 1900 ontstonden nog voordat de expositie haar poorten sloot weer levendige debatten over het hergebruik van de gebouwen. Picard, Geddes en anderen stichtten een comité dat voor het behoud van de Rue des Nations ijverde. Ze zou een blijvende verfraaiing van de Seine-oeveren vormen en de stad Parijs verrijken met een permanent 'sciëntistisch' wereld- of indexmuseum.⁵¹⁴ Een initiatief dat gezien de tijdelijke aard van de constructies en de investeringen die het zou vergen om haar in een meer permanente vorm te herbouwen, natuurlijk gedoemd was om te mislukken. Bovendien had ze zo de stad Parijs met een blijvend verkeersobstakel opgezadeld. Ongetwijfeld vormde dat ook de reden waarom de 'Rue des Nations' en de andere paviljoens langs de kades en de straten op het Trocadéro relatief snel werden afgebroken. Maar konden de private exposanten en deelnemende landen met meer of minder harde hand gedwongen worden om hun bouwsels af te breken, dat gold niet voor de collectieve paleizen van de staat zelf. Als gevolg van financieringsproblemen en gebrek aan visie bleven met name de paleizen op het Champ de Mars nog jaren staan. Zo werd het aftakelende decor 's winters het domein van dakloze zwervers en 's zomers van kruidenplukkers die in het manshoge gras naar kruiden speurden.⁵¹⁵ In de jaren 1903-4 trachtte Hénard deze impasse te doorbreken met een plan waarin hij het Champ de Mars herschiep in een soort modern stadsforum. Een combinatie van sportfaciliteiten, een jardin de plaisir met cafés en amphitheater voor concerten en verkeersknooppunt, waarbij de Eiffeltoren tot aanlegmast voor het massa-transportmiddel van de toekomst - de bestuurbare luchtballon - zou worden omgedoopt, en de beroemde Machinegalerij tot hangar voor deze bal-

lonnen.⁵¹⁶ Uiteindelijk besloot de stad Parijs tot uitvoering van een meer pragmatisch plan van Hénards chef Bouvard, dat in één klap zowel de afbraak financierde als de inrichting voor een nieuwe bestemming. Men versmalde het marsterrein tot haar huidige breedte door aan weerszijde een strook grond als peperdure bouwkavels uit te geven. Met deze inkomsten financierde men de afbraak van de paleizen en de ombouw van het militaire exercitieveld tot stadspark zoals Michel Chevalier in 1867 al had aanbevolen.⁵¹⁷ Ook lang nadat de tentoonstellingsstad verdwenen was oefende ze als geslaagd specimen van een moderne stijl die door het grote publiek gewaardeerd werd nog een zekere invloed uit op de architectonische discipline. In iets minder uitbundige vorm werd ze veelvuldig gebruikt voor nieuwe warenhuizen en voor de aanleg van nieuwe winkelstraten in de oude Europese binnensteden. Een mooi voorbeeld hiervan was de reconstructie van de Antwerpse Keizerlei. Zelfs de 'Rue des Nations' vond hier en daar navolging bij de aanleg van schilderachtige projectontwikkeling voor de rijke burgerij. Zo is er bijvoorbeeld één te vinden in Amsterdam.⁵¹⁸

In hoeverre de staat in haar opzet slaagde om met de expositie de economie van de stad Parijs en Frankrijk te stimuleren, is zoals altijd moeilijk te bepalen. Zeker is dat de toestroom van miljoenen bezoekers de stedelijke economie tenminste een eenmalige impuls gaf: vervoersmaatschappijen, restaurants, theaters, hotels, musea maar ook warenhuizen, banken en wisselkantoren beleefden gouden tijden.⁵¹⁹ Een economische opleving waarvan ook de stad en de staat in de vorm van extra belastinginkomsten een graantje meepikten. Zeker als men de blijvende infrastructuurverbeteringen en uitbreidingen van de publieke voorzieningen in aanmerking neemt leverde de expositie zo voor de overheid ondanks de omvangrijke subsidies die zij verstrekt had waarschijnlijk wel een batig saldo op. Ook op de langere termijn zullen met name deze infrastructuurprojecten, maar ook de toestroom van toeristen en de reclame voor de mode- luxe- en kunstnijverheidsartikelen die vooral in Parijs was geconcentreerd, de Parijse economie gunstig beïnvloed hebben.⁵²⁰

De vraag in hoeverre het republikeinse ambtenarenapparaat erin geslaagd was om met de tentoonstelling de politieke positie van Frankrijk in binnen- en buitenland te verbeteren, laat zich gezien de gebeurtenissen in de daaropvolgende jaren ogenschijnlijk eenvoudiger beantwoorden. In de Europese krachtsverhoudingen lijkt de expositie het aanzien van Frankrijk als economische, culturele en militaire wereldmacht in ieder geval bevestigd te hebben.⁵²¹ Mogelijk was het ditmaal aan het superkanon van de staalgigant Schneider Creusot te danken dat de Duitsers zich in ieder geval tot 1914 wel tweemaal bedachten alvorens Frankrijk aan te vallen. Voor wat betreft de nationale verzoening lijkt de geschiedenis Picard gelijk te geven wanneer hij beweert dat de ceremoniën en de expositie in haar geheel misschien wel als belangrijkste resultaat de vereniging van alle Fransen rondom hun Republiek en hun President had: de jaren na de expositie staan te boek als de vredige hoogtijdagen van de Republiek.⁵²² Zeer fraai kwam dit tot uitdrukking in de laatste uren van de tentoonstelling, toen een enorme menigte zich opmaakte om 'avec ce vague sentiment de curiosité triste et anxieux' de expositie ten grave te dragen. Met het ritme van het kanongebulder waarmee ieder kwartier dat het einde naderbij kwam begeleid werd groeiden de emoties en het enthousiasme om om klokslag elf uur uit te monden in één gedachte en één kreet: 'vive la France'.⁵²³

Hoewel de individuele organisatoren de expositie ditmaal niet gebruikten om persoonlijke agenda's te realiseren, beïnvloedde de expositie het verdere verloop van hun leven soms ingrijpend. Zo maakte de wereldexpositie van 1900 van de architect Hénard een stedenbouwkundige, die in de jaren daarna internationale furor maakte met zijn reconstructieplannen voor Parijs (1903-6) waarin hij, voortbordurend op de plannen van Haussmann en zijn eigen wereldtentoonstellings-

plannen, Parijs trachtte aan te passen aan de functionele en sociale eisen die de moderne tijd aan de miljoenenmetropool stelde - met name op het gebied van de volkshuisvesting, openbare parken en verkeersruimte - en haar te verfraaien door voort te bouwen op de barokke schoonheid van de historische stad. Dankzij het aanzien dat Hénard zich met deze plannen verwierf gold hij in het laatste decennium van zijn leven als dé autoriteit op het gebied van de nieuwe discipline van planning en stedenbouw. Als zodanig speelde hij een sleutelrol bij het ontwikkelen van nieuw beleid op het gebied van de stedenbouw en de volkshuisvesting voor de stad Parijs. Binnen het door volgelingen van LePlay opgezette Musée Social speelde hij een hoofdrol in de commissie belast met het maken van plannen voor de uitbreiding van Parijs - met het accent op sociale voorzieningen en arbeidershuisvesting - en binnen de gemeentelijke 'sous-commission des perspectives monumentales de la ville de Paris' - wierp hij zich op als de grote pleitbezorger voor de bescherming van de historische stadsgezichten van Parijs en slaagde erin om deze voor het eerst bij wet beschermd te krijgen. Maar ook nationaal en internationaal speelde hij in deze jaren een belangrijke rol. Zo was hij één van de oprichters en de eerste voorzitter van de Société Française des Architectes Urbanistes; de eerste institutionalisering van de nieuwe discipline die hij had helpen doen ontstaan. Bovendien was hij in die jaren de belangrijkste Franse afgevaardigde naar een groot aantal internationale congressen voor architecten en stedenbouwkundigen, waarvan de belangrijkste zonder meer de Town Planning Conference in Londen van 1910 was. De internationale waardering voor zijn werk bleek verder uit de onderscheidingen die hem op de exposities van Turijn (1911) en Düsseldorf (1912) verleend werden.⁵²⁴

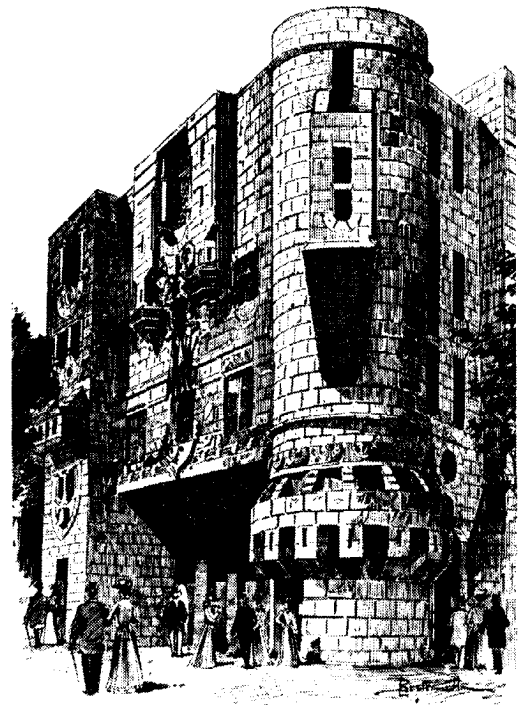
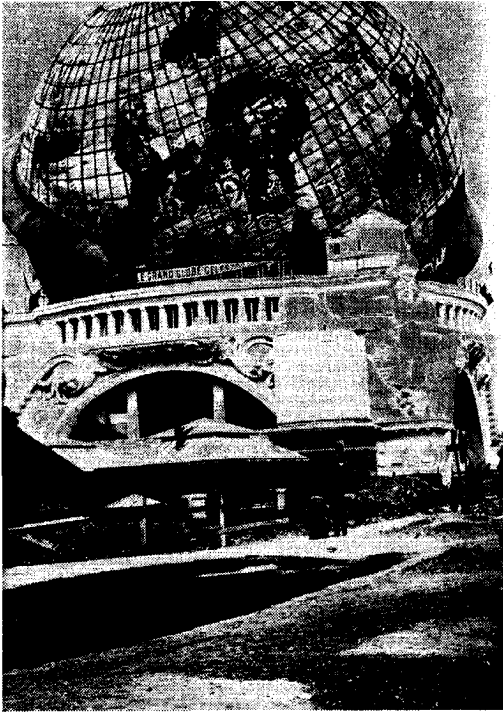
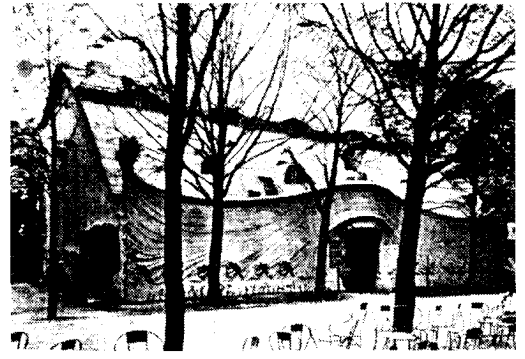
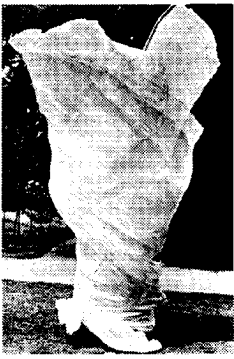
Op soortgelijke wijze vormde deze expositie, en meer in het algemeen het œuvre van LePlay, een belangrijke inspiratiebron voor de socioloog Patrick Geddes om zijn ideeën over volkseducatie, maatschappijwetenschap en zelfs ruimtelijke ordening verder te ontwikkelen. Zo organiseerde hij ook aan de expositie van Glasgow (1901) een bijeenkomst van de Internationale School en plande er één voor Saint Louis in 1904. Voor dezelfde expositie stelde hij ook een plan op om à la LePlay de Britse inzending als een scientistisch survey volgens zijn eenheidswetenschap 'civics' te organiseren in een model-civicum compleet met 'outlook tower' teneinde haar praktische, wetenschappelijke en sociale waarde te bewijzen en bijgevolg te propageren. Ideeën die uiteindelijk culmineerden in zijn plannen voor een indexmuseum; een LePlayaans wereldbrein dat net zoals de wereldexposities van 1867 en 1900, maar dan veel systematischer, alle wetenschappelijke kennis van de mensheid zou moeten bevatten en ontsluiten. Niet Geddes maar zijn Belgische vriend Otlet zou deze plannen uiteindelijk tenminste in rudimentaire vorm realiseren. In 1910 creëerde hij uit de collecties die de Brusselse wereldtentoonstelling van dat jaar naliet het Mundaneum, dat vooralsnog onderdak vond in één van de resterende wereldtentoonstellingspaleizen in het Jubelpark. In een poging de benodigde publiciteit en financiën te vinden voor een permanent onderkomen waarin de collectie bovendien eindelijk naar zijn inzichten geordend kon worden liet hij de beroemde Franse architect LeCorbusier een plan maken. Hieruit blijkt duidelijk dat Otlets Mundaneum via Geddes' Index-museum schatplichtig is aan LePlay's wereldmuseum. Niet alleen is het museum cognitief geordend volgens het LePlayaanse triumviraat 'Lieu, Œuvre, Temps', het is ook gedacht als motor van nieuwe stadsontwikkeling, maar bovenal wordt het gedragen door eenzelfde didactisch-ideologische inzet van volksopvoeding, socialisering en reformatie: empirische zelfstudie door de burgerij leidt tot bewustwording en inzicht van de eigen habitus, prikkelt het verantwoordelijkheidsbesef en zal hen zodoende stimuleren om de noodzakelijke hervormingen zelf te doordenken en ter hand te nemen. Dit alles nog steeds in de overtuiging dat kennis van de wereld en haar culturele, historische en natuurlijke verscheidenheid, van haar problemen en oplossingsmogelijkheden de mensheid eindelijk het wereldbewustzijn, de kosmopolitische mentaliteit en de liefde voor zijn medemens schenken zou waarmee vanzelf de 'association universelle' zou aanbreken die de religie al eeuwen beloofde. Otlet

zelf omschreef zijn Mundaneum dan ook in woorden die onmiddellijk LePlay's microkosmos in herinnering roepen:

'het museum zou een wereld in miniatuur moeten zijn, een cosmoscope die iemand in staat stelt om de mensheid, de maatschappij en het universum te begrijpen'.

Geddes zelf concentreerde zich ondertussen, voortbouwend op LePlay's sociale-economie, vooral op de verdere ontwikkeling van zijn maatschappijleer. Niet zozeer door haar theoretische basis te versterken alswel door zijn 'civics' tot een concreet instrument van maatschappij-analyse en -hervorming te maken. In navolging van LePlay trachtte hij zijn 'civics' van onderaf ingang te doen vinden door het opzetten van lokale surveygroepen, het verrichten van surveys en de stichting van lokale etnografische musea - zijn 'civic museums' - te propageren. Zo zou een verlichte locale elite haar medeburgers bewust dienen te maken van van de eigenaardigheid en structuur van hun gemeenschap, van de misstanden daarbinnen en van de mogelijkheden om deze middels hervormingen uit de wereld te helpen. 'Civics' en 'Civic museums' waren in Geddes' woorden: 'means to develop civic sense and civic consciousness (...) to serve as an incentive to action.'⁵²⁵ Zoals het wereldmuseum een nieuw wereldbewustzijn en -broederschap teweeg zou brengen zouden langs deze weg Geddes' 'civics' en 'civicmuseum' op locale schaal bijdragen aan een nieuw gemeenschaps- en burgerzin. Als voorbeelden hiervan creëerde Geddes in Edinburg zijn 'Outlook Tower', verrichtte hij zijn beroemde survey van Edinburg en schiep hij in zijn survey en stadsplannen voor Dunfermlin à la LePlay een 'civic museum' als het praktische en spirituele hart van de stad en de gemeenschap. Gezien de sleutelrol die in zowel LePlay's als Geddes' denken was weggelegd voor de concrete plaatselijke omstandigheden - de habitat - is het niet zo verwonderlijk dat Geddes hervormingsvoorstellen steevast een cruciale rol inruimden voor vraagstukken die behalve een sociale ook een ruimtelijke problematiek vormden als arbeidershuisvesting, stadshygiëne, infrastructuur en andere collectieve voorzieningen. Zoals Hénard zich in Frankrijk tot één van de grondleggers van de moderne stedenbouw ontpopte, zo speelde Geddes een vergelijkbare rol binnen de Britse tuinstadbeweging en met name het ontstaan van de regionale planning. Zijn ideeën hadden grote invloed op de Britse voormannen van de tuinstadgedachte als Unwin, Mears en Abercrombie, hij was actief betrokken bij de tot standkoming van de eerste Britse wet op de 'townplanning' alsook de oprichting van stedenbouwkundige diensten in Liverpool en Londen, en zijn methode van 'survey-before-plan' werd de standaard in de Europese stedenbouw. Ook Geddes was prominent aanwezig op de Town Planning Conference in Londen van 1910 waar hij internationaal groot succes boekte met zijn survey van Edinburg. Aanzien dat zich onder meer vertaalde in een prominente expositie van dit survey en ander werk op de onder meer door zijn vriend Otlet georganiseerde wereldtentoonstelling in Gent van 1913, waarvoor hij uiteraard onderscheiden werd, en uitnodigingen van over de hele wereld om zijn ideeën te komen uit leggen of toe te passen. Zo trok hij gedurende de Eerste Wereldoorlog door India en maakte daar surveys en plannen voor diverse Indiase steden. Het was echter in de Verenigde Staten dat na de oorlog zijn werk grote invloed kreeg. Via zijn vriendschap met de sociologen Zueblin en Dewey en vooral via hun gezamenlijke leerling Lewis Mumford droeg hij direct bij aan de ontwikkeling van de Amerikaanse sociologie, de discussies over huisvesting en het ontstaan van de regionale planningsbeweging.⁵²⁶

Zo werd de internationale stedenbouwkundige wereld zeker tot de Eerste Wereldoorlog geheel gedomineerd door figuren die tenminste een aanmerkelijk deel van hun opvattingen over een betere samenleving en de beste wijze om haar ruimtelijk te organiseren binnen de wereldtentoonstellingen ontwikkeld hadden. Immers, ook de derde autoriteit op dit gebied, de Amerikaan Burnham had zijn opvattingen ontwikkeld tijdens een wereldtentoonstelling. In zekere zin was hij zelfs de meest succesvolle: met de 'White City' die hij in Chicago voor de expositie van 1893 samen met enkele vooraanstaande Amerikaanse architecten en de landschapontwerper Frederick



Concessies waren er in de categorie van vermakelijke instructie behalve aan de historische en etnografische reconstructies zoals Vieux Paris of het Zwitserse dorp ook verstrekt aan attracties als de Globe Céleste (164), waar het publiek, gezeten op een replica van de aardbol, onder de tonen van de muziek van Saint Saëns door een planetarium zweefde. Daarnaast waren er echter ook concessies verstrekt aan regelrechte vermaakattracties als het Kasteel-op-zijn-kop (165) - waarin het publiek in een Alice-in-Wonderland-achtige wereld een compleet gereconstrueerd kasteelinterieur-op-zijn-kop doorkruiste en wanneer men door de ramen naar buiten keek zelfs de expositie op zijn kop zag - of de erotische lichtdansen van de Amerikaanse danseres Loïis Fuller. Piece de résistance van haar show was de combinatie van een dunne voille-achtige cape, twee gebogen stokken die haar armbewegingen verlengden, een strak onderlijf dat haar vrouwelijke vormen accentueerden en een glazen, van onderaf elektrisch aangelicht podium (162). Fuller scheen zo gloeiend en vloeiend als een vlinder in de donkere ruimte te zweven, waarbij het publiek met volle teugen van haar 'naakte' silhouet kon genieten (161). Iets van deze gewelfde voilledans kwam ook terug in de art nouveau-gevel van haar paviljoen: bij wijze van uithangbord tilde ze voor het publiek al een tijp van de sluier op (163).



— N'oubliez pas de demander de votre préfère, moi ça me donne un petit plaisir.

Dessin de Jehan Testevuide.



— Jamais Exposition n'a été plus prête que la mienne!
Dessin de G. PAYEN

LES BONS DE L'EXPOSITION



— Qu'est-ce que c'est que ça?
— Ben, Exposition, d'usage doit réduction pour entrée attraction.
— Et ben, non vieux, que non point!

Erotisch geladen waren ook vrijwel zonder uitzondering alle karikaturen op de expositie. Was dit niet zo verwonderlijk voor de schaarsgeklede Parisienne die de hoofdtoegangspoort tot de expositie bekroonde (164, 165), in andere gevallen, zoals bij de 'bons-tickets' (166), was dat minder voor de handliggend.

Law Olmstead optrok creëerde hij de bijzonder invloedrijke 'City Beautiful'-beweging die de stadsesthetiek en ruimtelijke ordening van de Amerikaanse steden tot na de Tweede Wereldoorlog zou blijven beïnvloeden.⁵²⁷ Zo bezien zijn de werelttentoonstellingen eerder de geboorteplaats van de moderne stedenbouw en planologie dan van de moderne architectuur zoals Gideon beweerde. Zeker is dat Geddes' ideeën over het sociologische museum en de stedenbouwkundige opvattingen van Hénard en Burnham tot aan de Tweede Wereldoorlog hun stempel drukken op de geschiedenis van de werelttentoonstellingen.

5.5 Waardering voor en invloed van de Exposition universelle

5.5.1 Waardering van tijdgenoten

Zoals altijd ontlokte de expositie ook een stortvloed aan kritiek. Sommige critici meenden dat zij minder democratisch dan ooit was omdat men voor vrijwel iedere clou en vele exposities moest bijbetalen, zodat een bezoek aan de expositie voor velen te duur werd. Anderen beschreven hoe de arbeidersklassen dit behendig oplosten door hun eigen eten en drinken mee te nemen en een picknick aan te richten in de nabijheid van de restaurants, zodat ook hun maaltijd verluchtigd werd door nationale muziek- en dansvoorstellingen.⁵²⁸

Veel kritiek was er ook op de chaotische classificatie en ruimtelijke ordening van de producten, die een vergelijkende studie eigenlijk onmogelijk maakten omdat men de 'filosofie' van de indeling niet begreep of eindeloos moest speuren naar de plaats van bij elkaar behorende klassen. Anderen waren zo fair om toe te geven dat de hoeveelheid en uitgestrektheid van de expositie eigenlijk iedere zinvolle classificatie godsonmogelijk maakten. Weer anderen verweten de exposanten en hun ontwerpers de bezoekers niet serieus genomen te hebben; in plaats van hen voor vol aan te zien en serieuze instructieve presentaties voor te schotelen waren zij teveel uit geweest op goedkoop effectbejag en vermaak zonder veel lering.⁵²⁹ Ook op de wedstrijddidaxis was zoals altijd veel kritiek. Het professionele oordeel zou zijn opgeofferd aan politieke en diplomatieke belangen, met als gevolg dat de wedstrijd haar natuurlijke functie verloren had: het stimuleren van een 'survival of the fittest' voor industriële specimina en daarmee van de verdere evolutie en vooruitgang van de menselijke nijverheid. Zelfs diegene die dan een prijs hadden gewonnen, hadden weinig profijt van hun onderscheidingen kunnen trekken. Geldgebrek had vermoedelijk verhindert dat de prijswinnaars hun medailles en getuigschriften nog tijdens de expositie ontvingen en zo hun voordeel konden doen met de publiciteits- of reclamewaarde er van. Weliswaar had een particulier dit falen van de organisatoren onmiddellijk aangegrepen om zijn slag te slaan - hij verwierf zich het alleenrecht om tegen exorbitante prijzen reproducties te vervaardigen van de onderscheidingen en diploma's - maar dit vergrootte slechts de woede en frustratie van de prijswinnaars die zich dit niet konden veroorloven.⁵³⁰

De schoonheid van de stedelijke uitleg - de drie panorama's - werd vrijwel unaniem geroemd.⁵³¹ Maar de architectuur was naar de elitaire smaak van de meeste critici een onbegrijpelijk wanproduct: een banketbakkersstijl of een hybride van Franse en Cambodjaanse rococo. Sommige vonden haar gezien de uitbundige decoratie met ontblote allegorische dames ook onzedelijk. Toch erkende een enkeling dat de massa er diep van onder de indruk was.⁵³²

Opvallend weinig schreven de critici over de inhoud van de exposities en des te meer over de nieuwe presentatiewijzen die de nieuwe media en elektrotechniek mogelijk hadden gemaakt. De toepassingen van elektriciteit, film, geluid en bewegende panorama's als instructieve of puur vermakelijke clous ontlokten nu de enthousiaste en soms zelfs utopische commentaren die vroeger gereserveerd werden voor de techniek zelf. Het instructieve vermaak van de reconstructies en de 'tableaux vivants', de films en panorama's, kortom de didactiek van de leerzame belevenis vorm-

de nu het onderwerp van bewondering.⁵³³ Overigens betekende dat ook dat het meer traditionele vermaak van cabarets en chansons in de Rue des Nations vernietigende kritieken kreeg.⁵³⁴

De enige echt instructieve les van de expositie die de critici nog becommentarieerden was haar politieke effectiviteit, haar waarde als propaganda-instrument. De koloniale afdelingen op het Trocadéro werden te doods en chaotisch geacht om het publiek op een aantrekkelijke en heldere manier te betrekken bij het Franse koloniale imperium.⁵³⁵ Anderen bekritiseerden juist de leugenachtige voorstelling van zaken die alle fysieke misère, de roof van natuurlijke rijkdommen en de vernietiging van locale culturen die de koloniale exploitatie met zich meebracht verhulde, of die zelfs omwille van het vermaak zonder scrupules fictie en werkelijkheid met elkaar mengde.⁵³⁶ Zelfs bekritiseerden sommigen het tentoonstellen van mensen in de 'tableaux vivants'; als beesten in een dierentuin.⁵³⁷ Veelbetekenend was het tenslotte dat de enige echte enthousiaste kritieken deze afdeling beschreven als een vermakelijke avontuurlijke reis door een exotische wereld.⁵³⁸

Over het effect dat de expositie op Frankrijks internationale positie had liepen de meningen sterk uiteen. De nationalistische critici meenden nog altijd dat de expositie de Franse regering gedwongen had om met name in haar koloniale politiek de nationale belangen te verkwanselen. De 'hypnose expositionelle' - de angst om net als in 1889 de buitenlandse deelname te verliezen - zou hen gedwongen hebben zich bij het Fashoda-incident met Engeland tevreden te stellen met het eiland Madagascar. Frustraties die het Zuid-Afrikaanse paviljoen tijdens de expositie tot bedevaartsoord van de nationalisten maakte; uit revanche steunden zij de Boeren in hun verzet tegen de Britse overheersing.⁵³⁹ In hun ogen had de expositie ook niet bijgedragen aan de versterking van Frankrijks positie in het Europees concert. Integendeel met name de toespraken van de socialistische Minister van Handel Millerand met hun revolutionaire en utopische strekking zouden het internationale aanzien van de Republiek ernstig geschaad hebben. Waren vorsten, staats-hoofden en regeringsleiders in 1889 vanwege de republikeinse gezindheid van de expositie weggebleven, nu zouden zij van de voorgenomen officiële staatsbezoeken hebben afgezien vanwege 'deze regering van de aanhangers van de Commune, de socialisten en anarchisten'; 's werelds eerste socialistische regering!⁵⁴⁰ Uit dezelfde hoek klonk de overtuiging dat de expositie niet de suprematie van de Franse geest en nijverheid had aangetoond, maar juist haar decadentie en verpletterende achterstand ten opzichte van de Britse, Amerikaanse en ironisch genoeg met name de Duitse industrie en handel. Waren de Fransen erin geslaagd om de wereldtentoonstelling van de eeuwwende met al haar symboliek voor de neus van de Duitse ervvijand weg te kapen, nu, door hun eigen wanprestaties, was de expositie alsnog een bewijs van de Duitse suprematie geworden. In alle takken van nijverheid, ook in de nieuwe elektro-techniek en -chemie, zelfs in de mode en de kunstnijverheid waarin Frankrijk van oudsher uitblonk was de Duitse industrie tenminste aan de Franse gewaagd en meestal aan haar voorbijgestreefd.⁵⁴¹ Tot overmaat van ramp domineerden de Duitse bezoekers door het wegblijven van de Britse bezoekers in verband met de Boerenoorlog ditmaal de expositie; overal waar men ging weerklonk hun taal.⁵⁴² Geen wonder dat een enkeling betwijfelde of het zelfvertrouwen van de Fransen in de genialiteit en vaardigheid van hun ras wel zo gesterkt was door deze expositie.⁵⁴³ Toch waren de meeste critici minder sceptisch. In hun ogen had de expositie het buitenland wel degelijk de suprematie van het Franse ras getoond.⁵⁴⁴ Slechts een enkeling zag in dit xenofobische nationalisme, 'deze krampachtige poging de integriteit van het ras te herstellen ...' en het massaal wegblijven van buitenlandse vorsten en regeringsleiders enerzijds en het inherente kosmopolitisme dat anderzijds eigen is aan de wereldtentoonstellingen en de moderne wereld, een verontrustende tegenspraak en een explosieve erfenis van de negentiende aan de twintigste eeuw. Zij zagen de expositie ditmaal niet als bron van wereldvrede en de 'association universelle' maar zagen in haar eerder de voortekenen van een dreigende wereldoorlog.⁵⁴⁵

Ook over de verzoenende werking op de binnenlandse politieke en sociale verhoudingen verschilden de critici van mening. Politieke tegenstanders wierpen de republikeinse en socialistische ministers voor de voeten dat zij de expositie gebruikt hadden voor hun partij-politieke doeleinden, als stemmenlokker en propaganda-instrument voor hun anarchistische en ronduit utopische ideeën, en daarmee eerder de politieke tegenstellingen hadden aangescherpt dan verzoend.⁵⁴⁶ Weer anderen meenden dat de aanblik van alle luxe alleen maar geleid had tot het stimuleren van materialisme en hebzucht, ook onder de arbeidersklassen die zich nimmer de aanschaf van deze producten zouden kunnen veroorloven.⁵⁴⁷ Zo zou de expositie alleen maar de klassentegenstellingen en sociale spanningen verhoogd hebben en zelfs een revolutionair klimaat geschapen hebben. De meeste critici onderschreven echter Picards mening dat de expositie er wel degelijk in geslaagd was om de Fransen te verenigen rondom Vaderland en Republiek.

5.5.2 De 'Exposition' als innovatie van het tentoonstellingsconcept

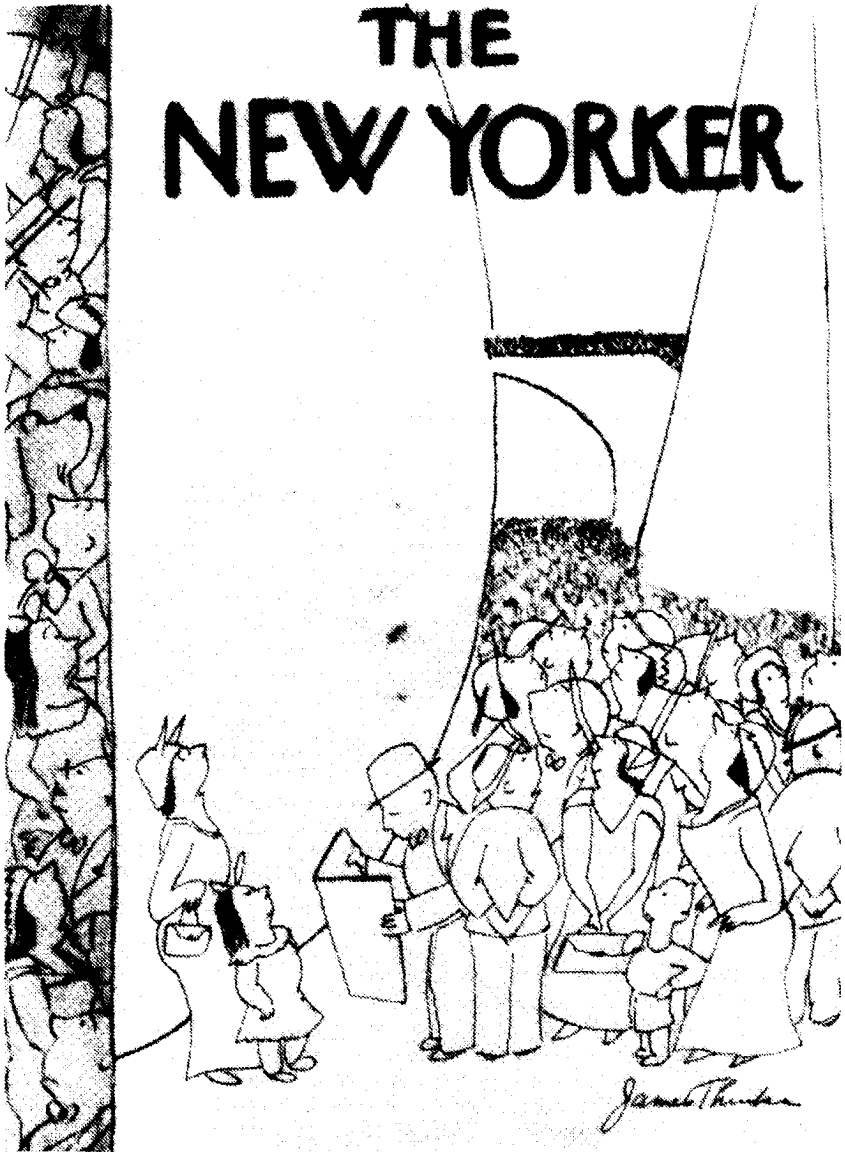
Afgezien van alle kritiek van tijdgenoten betekende de expositie van 1900 historisch gezien een enorme verschuiving van het tentoonstellingsconcept ten opzichte van LePlay's 'microkosmos'. In plaats van een sociaal-economisch survey en hervormingsinstrument gedreven door sociale, economische en wetenschappelijke interesses, ontstond er nu zo langzamerhand een propaganda-evenement en consumentenbeurs, geïnspireerd door bestuurlijke en commerciële motieven. Welbewust had Picard de expositie tot een spreekbuis van republikeinse en andere collectieve waarden gemaakt om het zelfvertrouwen van het Franse volk te vergroten en hen opnieuw samen te smeden. Arbeidsethos, vooruitgangs- en toekomstgeloof, een stevige dosis 'sciëntisme' werden gecomplementeerd door raciale suprematie, vaderlandsliefde, solidariteit en republikanisme. Hierin was hij niet helemaal geslaagd. Met name de stimulering van het arbeidsethos door de expositie als een groot 'fête de travail' vorm te geven ondervond stevige concurrentie van het streven van de exposanten om de expositie tot een 'fête de consommation et plaisir' te maken. Exemplarisch voor deze tweestrijd waren de wederwaardigheden van het allegorische standbeeld dat de entreepoort bekroonde. Aanvankelijk zou het, als eerbetoon aan de arbeid, vrede en vooruitgang verbeeld hebben.⁵⁴⁸ Op zoek naar de Parijse Marianne verkoos de beeldhouwer van het standbeeld echter in plaats van een robuuste arbeidster een mannequin gehuld in de 'haute couture' van een fameus Parijs modehuis. Tegen de tijd dat de expositie haar poorten had geopend was de inmiddels aan lager wal geraakte mannequin in al haar natuurlijkheid te bewonderen in een van de erotische side-shows in de Rue de Paris. Zo was het standbeeld van een allegorische verbeelding van de arbeid, getransformeerd in een eerbetoon aan de 'industrie parisienne' en uiteindelijk impliciet in een lustobject. Symbolisch voor de metamorfose van de geplande expositie als technologische cursus in de gerealiseerde tentoonstelling die zeker in de ogen van het grote publiek vooral een warenhuis van de wereld was en een kermis vol heimelijk erotisch genot.⁵⁴⁹ Net zo goed betekende de enorme toename van de bezoekersaantallen niet alleen dat Picard erin geslaagd was om de expositie te democratiseren. Immers, de exposanten spraken het republikeinse stemvolk van burgerij en arbeidersklassen niet aan als burgers of beoefenaars van een of ander beroep maar als een ongelede massa van consumenten. Logischerwijs mislukten Picards pogingen om de tentoonstellingsdidaktiek in het teken van de arbeid te populariseren dan ook. Met uitzondering van de avondfeesten en de elektriciteitsshow waren het de exposanten en concessiehouders die de expositie populariseerden. Soms door haar met behulp van kunstenaars en architecten om te toveren in esthetische kunststukjes, andere keren door haar met de nieuwste elektrotechnieken en media in avontuurlijke belevenissen te veranderen; maar altijd om het publiek tot kopen en consumeren aan te zetten. Natuurlijk waren zij er ook niet echt meer in geïnteresseerd om hun producten zo tentoon te stellen dat zij een vergelijkende studie door deskundigen of een objectieve analyse van al haar kwaliteiten vergemakkelijkte. Ook op de architectuur van de expositie had deze conceptverschuiving invloed gehad. In zekere zin werd zij nu bepaald door de

behoefte aan een feestelijke consumeerbare architectonische stijl, die bovendien in staat was enkele ideologische boodschappen - de suprematie van de Franse arbeid (met name die in de kunstnijverheid) en de Republiek - kernachtig te propageren. Een stijl die de massa zou kunnen appreciëren en verstaan.

5.5.3 Invloed van de Exposition op de volgende wereldexposities

Ondanks het feit dat Picard zijn expositie niet bedoeld had als een ideaal dat navolging verdiende, bepaalden de veranderingen die zij in gang had gezet de exposities tot ver in de jaren dertig. Steeds sterker veranderden de tentoonstellingen van een 'fête de travail' en professionele voorlichting in een propaganda-evenement en beurs voor consumenten. Zij richtten zich dus ook steeds meer tot een ongeleed en massaal publiek waarvan men de interesses noch het opleidingsniveau kende. Dit leidde ertoe dat de tentoonstellingsdidaktiek steeds verder gepopulariseerd werd. Enerzijds met steeds meer vertier, bizarrerieën en esthetische kunststukjes, anderzijds met instructieve shows, belevenissen of zelfs met eenvoudig te begrijpen en aantrekkelijk vormgegeven visuele lessen afkomstig uit de wereld van de propaganda en de arbeiderseducatie. Tegelijkertijd ging dit gepaard met het ontstaan van steeds meer internationale media, fora en verenigingen toegesneden op de interesses en belangen van specifieke vakgebieden en wetenschapsterreinen. Er ontstonden speciale exposities, beurzen, internationale tijdschriften, verenigingen en niet te vergeten na de Eerste Wereldoorlog: de geboorte van de Volkerenbond en aanverwante internationale overlegorganen. Zo raakten de instructieve didaktieken die in het verleden speciaal voor de professionals, wetenschappers en diplomaten parallel aan de expositie georganiseerd waren, langzamerhand in onbruik. Congressen, conferenties en zelfs de wedstrijd verloren eerst nog meer aan belang, om vervolgens domweg niet meer georganiseerd te worden.

THE NEW YORKER



'... de tentoonstelling leek zo groot, zo'n enorm terrein, waar zoveel dingen tegelijk gebeurden, shows en tentoonstellingen en mensen uit vreemde landen, dat ik niet wist waar ik het eerst heen wilde. Je kon het je moeilijk voorstellen. Ik was er nog niet eens geweest, maar als ik aan de tentoonstelling dacht begon ik me meestal al zorgen te maken dat ik de mooiste dingen zou missen. (...) op een middag (...) kreeg ik (...) van Meg een cadeautje (...), een gekleurde plattegrond van de Tentoonstelling; het was de soort van plattegrond die ik mooi vond, met tekeningen van de gebouwen in drie dimensies en in kleur, alsof je er uit een vliegtuig op neerkeek, maar hij leek ook op een cartoon, met vlaggetjes en rondlopende mensen, en doordat je er boven opkeek kon je meteen zien waar de attracties waren, de namen stonden duidelijk op alle daken. Meg was al een paar keer naar de Tentoonstelling geweest, en zij kon mij vertellen wat de moeite waard was. Op deze manier kreeg ik een beeld van de opzet; door de plattegrond zorgvuldig te bestuderen - hij had een index die het gemakkelijk maakte dingen te vinden door middel van simpele coördinaten, A tot K en 1 tot 7 - kon ik een plan maken voor mijn bezoek aan de Tentoonstelling, waar te beginnen en hoe dan het best stap voor stap verder te gaan, tot ik het gevoel had dat ik wist hoe het doen moest: alles zien wat ik wilde en niet in de war raken of iets missen. Daar had ik me zorgen over gemaakt' (E.L. Doctorow, 1985, p. 242-3; 279).

**6. New York World's Fair,
of 'Building the World of Tomorrow'
(1935-1939/40-1941)**

Van industrietentoonstelling tot 'citizen and consumer education'

6.1 De genese van een Amerikaans twintigste-eeuws tentoonstellingsconcept

De New Yorkse wereldtentoonstelling van 1939 markeert het definitieve einde van het negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingsconcept en de geboorte van een echt twintigste-eeuwse erfgenaam. Deze vernieuwing was het product van mondiale ontwikkelingen binnen de westerse economieën en het tentoonstellingswezen, maar ook van aanpassingen van het in wezen Europese tentoonstellingsconcept aan de Amerikaanse situatie.

Zo weerspiegelde zij de transformatie van de westerse economieën van zware naar lichte industrie en de daarmee gepaard gaande veranderende sociaal-economische rol van de exposities. De industrietentoonstellingen waren definitief niet langer bedoeld voor een selecte vakwereld maar voor het grote lekenpubliek; een publiek dat bovendien ook niet meer als arbeidende maar als consumerende wezens benaderd werd. In dat opzicht was 1939 niet meer dan de logische uitkomst van lange-termijnontwikkelingen die zich in de tussenliggende wereldtentoonstellingen sinds 1900 steeds scherper hadden afgetekend, en is het ook niet zo verwonderlijk dat deze exposities - voorop Chicago 1933/4 maar ook Parijs 1937 en tal van kleinere Europese en Amerikaanse exposities, teruggaand tot de beroemde Columbian World's Fair van 1893 - haar diepgaand beïnvloedden.

Deze structuurverschuivingen verklaren weliswaar het langzamerhand anachronistisch en zelfs obsoleet worden van het negentiende-eeuwse op arbeid en zware industrie gebaseerde wereldtentoonstellingsconcept, maar nog niet de precieze gedaante die de 'moderne' expositie nu aannam. Deze laat zich eigenlijk alleen maar begrijpen tegen de achtergrond van de eigen Amerikaanse tradities in het tentoonstellingswezen en ermee samenhangende opvattingen over openbaar bestuur, én de actuele sociaal-economische crisis waarin de Amerikaanse samenleving zich in de jaren dertig bevond alsmede de remedie die president Roosevelt en zijn administratie hiertegen in stelling brachten.

Met de opkomst van Amerika als industriële wereldmacht in het laatste kwart van de negentiende eeuw begonnen de VS hun eigen industrietentoonstellingen te organiseren om de industrialisatie van hun nijverheid en landbouw te stimuleren en uitdrukking te geven aan een groeiend zelfbewustzijn. Simultaan aan hun opmars in de industriële wereldrangorde groeide het aantal en de frequentie van haar exposities, nam de internationale participatie toe, gaf zij steeds monumentaler uiting van een eigen en trots Amerikaanse zelfbeeld en nam zij steeds meer afstand van de Europese tentoonstellingstraditie waarop haar eerste exposities in New York (1853) en Philadelphia (1876) nog klakkeloos gebaseerd waren.¹ Deze ontwikkelingen kregen hun beslag in de Columbian Exhibition van 1893 in Chicago, die sindsdien als model gold voor alle Amerikaanse exposities. In vergelijking met de Europese soortgenoten waren deze exposities veel openlijker commercieel en ideologisch van karakter. Zo werden ze niet langer georganiseerd als publieke werken van de overheid of filantropische burgerlijke 'verenigingen ter bevordering van ...' maar als een commerciële onderneming van een bedrijf waarin uitsluitend de plaatselijke grootindustriëlen, zakenlui en machtshebbers als participanten en grootaandeelhouders de dienst

uitmaakten.² In een sociaal-economisch bestel als het negentiende-eeuwse 'yankee-kapitalisme' was er immers slechts een zeer beperkte maatschappelijke rol voor de overheid weggelegd; een bestuurscultuur van uiterste terughoudendheid met zoveel mogelijk decentralisatie naar lokaal niveau. Publieke werken en voorzieningen als transport, energievoorziening en volkshuisvesting, maar ook exposities die het algemeen belang raakten, konden vanuit dit wereldbeeld bezien het meest efficiënt en goedkoop georganiseerd worden door er een eigen belang van (een select gezelschap van) burgers van te maken in de vorm van een private onderneming. Organisatie, ideologie, programma en expositie waren bijgevolg veel sterker doordrenkt van bedrijfsmatig denken en stonden meer in het teken van financiële en commerciële belangen. Tekenend hiervoor was de afschaffing van het wedstrijdelement waardoor iedere vorm van selectie ontbrak en de exposities veel sterker het karakter van een industriële consumentenbeurs konden aannemen, waar de meest vermogende marktpartijen - vaak heimelijke 'trusts' die de markt monopoliseerden - hun waren konden aanprijzen.³ Tegelijkertijd poogde men dit naakte vertoon van monopoliekapitalisme af te dekken met veel pompeuzere en explicietere ideologische parolen dan in Europa gebruikelijk was. De yankees verknoopten als eersten de expositie met de feestelijke herdenking van één of andere belangrijke gebeurtenis uit hun eigen geschiedenis in een poging uit de eigen historische overlevering een typisch Amerikaanse identiteit en wereldbeeld te scheppen, zonodig aangepast aan de vereisten van de moderniserende westerse samenleving. Zo benutte men in 1893 de viering van de Amerikaanse onafhankelijkheidsverklaring en de ontdekking door Columbus van het Amerikaanse continent om op rituele wijze de Amerikaanse bezoekers hun eigen identiteit in te prenten, het leger van miljoenen emigranten die in die jaren van over de hele wereld toestroomden hierin in te wijden en hen allen zodoende telkens opnieuw samen te smeden in een collectief zelfbeeld.⁴ Vanuit dezelfde geest begon men op de Amerikaanse exposities de inzendingen van de verschillende overheidsdiensten te concentreren in een gezamenlijk paviljoen; hier kon de federale overheid zich duidelijk manifesteren, het Amerikaanse staatsbestel aan burgers en nieuwkomers propageren en een meer samenhangend overzicht geven van de vruchten van haar bescheiden bemoeienis met de samenleving.⁵

De 'White City', de bijnaam die de 'Columbian Exhibition' van 1893 dankte aan de stedelijke opzet van de uitgestrekte expositie terreinen en de wit gestucte monumentale Beaux-Arts-architectuur van haar paleizen, was ronduit de meest geslaagde manifestatie van dit nieuwe eigen Amerikaanse tentoonstellingsconcept. Tegelijkertijd vormde ze echter ook het laboratorium voor de eerste voorzichtige hervormingen van ditzelfde negentiende-eeuwse Amerikaanse 'yankee-kapitalisme'. Qua visie op openbaar bestuur en qua bemoeienis met collectieve voorzieningen en urbane infrastructuur zou zij een voedingsbodemp vormen voor ideeën over een groeiende rol van de overheid ten koste van de marktpartijen. De 'White City', resultaat van een experiment van initiatiefnemers, architecten en landschapsontwerpers, diende met behulp van een voor Amerika ongekende samenwerking en planmatige aanpak van de voorbereidingen, de behuizing en de ruimtelijke ordening van de expositie, deze tot een ongekend samenhangend, ordelijk en monumentaal geheel met stedelijke allures te maken. De kruising van Burnhams Beaux-Arts-canon en F.L. Olmsteads Parkplan resulteerde in een ordelijke, fraaie en waardig ogende stad waarin bovendien tal van primair stedelijke vraagstukken (verkeersafwikkeling, evenwichtige spreiding en concentratie van openbare voorzieningen, van groen tot paleizen) functioneel waren aangepakt. Het schrille contrast met de lelijkheid, chaos, onveiligheid en congestie in de Amerikaanse steden - steevast het gevolg van de ongereguleerde en onsamenhangende praktijken van de speculatiebouw - deed de 'White City' haast een utopische stad lijken, die grote indruk maakte op het Amerikaanse publiek. In de jaren daarna gebruikten protagonisten van hervormingen van het overheidsapparaat, van een grotere overheidsbemoeienis en bijgevolg ook van een actievere ruimtelijke politiek, het beeld van de 'White City' als veelbelovend symbool van een alternatieve

stedelijke samenleving. Niet de financiële belangen van de industriële 'trusts' en de 'bosses' die bestuurders benoemden en hun agenda en (gebrek aan) daden dicteerden zouden hier prevaleren, maar onafhankelijke capabele bestuurders die planmatig en efficiënt de samenleving en de stad vorm zouden geven in het belang van alle burgers. Een stadsbeeld dat de zedelijkheid, harmonie en waardigheid van de burgerlijke samenleving die zij huisvestte zou weerspiegelen en bijgevolg ook een krachtig educatief symbool kon zijn dat de gemeenschapszin zou bevorderen door hen dagelijks het vruchtbare resultaat van deze burgerzin voor te houden.⁶

De machtige 'trusts' en 'bosses' die aan het einde van de negentiende eeuw de Amerikaanse nijverheid en samenleving regeerden, hadden in de ogen van een toenemend aantal tijdgenoten van Amerika een reus op lemen voeten gemaakt. Het monopoliekapitalisme had een sterk verpauperd stedelijk industrieproletariaat voortgebracht en steden die zich zelf dreigden te verstikken. Menigeen was er dan ook van overtuigd dat de Amerikaanse samenleving eerdaags aan een gebrek aan vertrouwen in haar sociaal-economische en politieke bestel en gemeenschapszin aan revoluties ten onder zou gaan.⁷ Vooruitstrevende en sociaal bewogen burgers achtten het klimaat dan ook rijp voor voorzichtige hervormingen in samenleving, overheidsbestuur en ruimtelijke ordening. Zij verenigden zich en gebruikten het beeld van de 'White City' om de middenklasse voor hun ideeën te winnen. Zo waren in de negentiger jaren tal van organisaties opgekomen die ijverden voor 'civic improvement' en 'civil service reform'. Zij verstrekten Burnham c.s. ook de studieopdrachten voor stadsverbetering, waardoor al werkende uit de 'White City' een volwaardige stedenbouwkundige methode en discipline ontstond: de 'City Beautiful'.⁸ In deze kring leefde de overtuiging dat een meer wetenschappelijke, i.c. een meer rationele en doordachte organisatie van de overheid en de stad - men sprak dan ook van 'scientific government' en later ook van 'scientific planning' - gewenst was.⁹ In bestuurlijk opzicht betekende dat in de praktijk de reorganisatie van het overheidsapparaat naar bedrijfskundige voorbeelden en het formuleren en aanscherpen van wetgeving die het functioneren van de overheid diende te reguleren.¹⁰ Stedenbouwkundig betekende dit bovenal het scheppen van orde en eenheid middels rationele inrichting van publieke voorzieningen en collectieve ruimten: groen, infrastructuur en bestuurlijke centra (civic centers). Een herinrichting, niet gebaseerd op onderzoek van de samenleving en de functies die zij diende te huisvesten maar op een formele figuur; meestal een formele ordening à la Haussmanns Parijs, waarin volgens een neo-barok stelsel van ganzenvoeten de belangrijkste verkeerswegen, parken en openbare gebouwen(complexen) waren geordend en monumentaal gearticuleerd. Noch met bestuurshervorming noch met stadsreconstructie beoogde men overigens een structurele verandering van de Amerikaanse samenleving. Eerder streefde men ernaar om de macht van de 'trusts' en 'bosses' te breken, om zo het werkelijke privé-bezit en -initiatief van vrije burgers te herstellen zoals dat de stichters van de Republiek voor ogen had gestaan.¹¹ Tekenend hiervoor is dat zowel in de 'City Beautiful'-plannen als in de 'Zoning'-wetgeving die de stad New York in 1916 als eerste vaststelde, weliswaar de contouren van de collectieve ruimten waren vastgelegd maar de enorme gebieden daartussen nog steeds werden overgelaten aan de traditionele negentiende-eeuwse speculatiebouwpraktijken.¹² Uiteindelijk was de 'City Beautiful' dus letterlijk een beweging voor stadsverfraaiing waarin eenheid bovenal synoniem was met een op Beaux-Arts vormprincipes gebaseerd stadsbeeld. Een waardig beeld als symbool en stimulans voor een nieuwe burgerzin. Meestal namen de hervormers dan ook genoegen met de plannen en exposities - om de burgerij te winnen voor de plannen - en kwam het niet tot uitvoering van de plannen.¹³ Zo ontwierp Burnham onder meer plannen voor San Francisco (1906) - in het kader van de wereldtentoonstelling die er in 1915 gehouden werd - en Chicago (1910) waar weinig van terecht kwam. Een invloedrijke uitzondering hierop vormde zijn ontwerp voor Washington D.C. (1902) dat hij in opdracht van de Amerikaanse senaat maakte. Vermoedelijk werd dit plan wel gerealiseerd juist vanwege zijn symbolisch-propagandistische inzet. Het moest Enfants barokplan redden dat door

de ongereguleerde speculatiebouw geheel was dichtgeslibd - op de 'Mall' stond zelfs een spoorwegstation - teneinde zo de zetel van de Amerikaanse Republiek weer haar symboolwaarde terug te geven als aanzet tot een hernieuwde burgerzin.¹⁴

De ideeën van Burnham c.s. verschilden natuurlijk wezenlijk van de door Geddes voorgestane regionale planning en 'Civics'. Immers, deze beperkte zich niet tot de ordening van publieke voorzieningen in de gebruikelijke collectieve ruimte maar rekende het geheel van de maatschappelijke functies - van 'civic center' tot landbouw- of industriegebied en woonwijk - en de gehele leefwereld tot zijn werkterrein. Bovendien mikten Geddes c.s. niet zozeer op een esthetisch ontwerp met symboolwaarde maar op een op gedegen onderzoek gebaseerd, abstract beleidsplan dat in principe nog geen vorm had. In essentie was de 'City Beautiful' een 'stadsverfraaiings'-beweging van architecten en bestuurders die planning nog vooral in termen zagen van een concreet ontwerp voor de stad binnen de gegeven maatschappelijke verhoudingen. 'Civics' en regionale planning was daarentegen een beweging van sociologen die planontwikkeling vooral in termen van maatschappelijke mechanismen en processen zagen binnen een bepaalde sociotoop, die zowel stad als omringend platteland omvatte en nadrukkelijk gericht was op het doorbreken van de bestaande maatschappelijke verhoudingen. In Amerika ontstond er voor het eerst ruimte voor dergelijke verdergaande vormen van planning toen het land volop betrokken raakte bij de Eerste Wereldoorlog en men noodgedwongen in 1917-'18 overschakelde van een vrije kapitalistische economie op een meer door de overheid geregisseerde oorlogseconomie. Toen werd er geëxperimenteerd met een planmatige aanpak van onder meer de productie en distributie van industriële en agrarische producten en volkshuisvesting van arbeiders in zogenaamde 'war villages' rondom de nieuwe oorlogsindustrieën. Weliswaar maakte dit interventiebeleid na afloop van de oorlog weer plaats voor de oude politiek, maar toch zou het een belangrijk voorbeeld vormen voor de bestrijding van de 'Great Depression' in de jaren dertig.¹⁵

De 'Beurskrach' op 'zwarte donderdag' 24 oktober 1929 luidde de diepste en langdurigste economische en sociale crisis in die de westerse industriële samenleving ooit gekend had.¹⁶ Ze luidde een neerwaartse spiraal in van gierende inflatie, een stokkende consumptie en bijgevolg groeiende overproductie, massale faillissementen en een nooit eerder vertoonde werkeloosheid (in 1933 was 22 % van de Amerikaanse beroepsbevolking zonder werk en in 1938 nog bijna 10 %; eigenlijk zou pas de Tweede Wereldoorlog definitief een einde maken aan de crisis).¹⁷ Hiermee leidde de economische depressie ook een sociale crisis in. Miljoenen werden veroordeeld tot de bedelstaf, zwierven rond zonder werk en huis en schokten het vertrouwen van de westerse bevolkingen in de traditionele democratische en kapitalistische inrichting van de samenleving. Deze twijfel en wanhoop maakte het klimaat opnieuw rijp voor de andere, meer planmatige aanpak. In Amerika kregen de oudere reformbewegingen - 'Civil Service Reform', 'City Beautiful' - en jongere - 'de 'planningsveteranen' van de Eerste Wereldoorlog - opnieuw aandacht. Hoezeer deze onderling ook verschilden, een vaag idee van 'planning', toegepast als een soort bezweringsformule op alle denkbare maatschappelijke terreinen en vraagstukken, hadden zij gemeenschappelijk. Op het gebied van de industriële productie, de consumptie, de maatschappelijke verhoudingen, het openbaar bestuur en de ruimtelijke ordening; van de 'social engineering' van de 'Tecnocracy'-beweging en het 'consumerengineering' en 'regional planning' van de nog relatief jonge beroepsgroepen van industrieel ontwerpers en de planologen tot de 'national planning' voor een 'planned society' waarop de democraat Franklin Roosevelt aanstuurde. Al deze 'plannings'-propaganda droeg er in ieder geval toe bij dat het electoraat zijn hoop stelde op de 'New Deal' waarmee Roosevelt in november 1932 de presidentsverkiezingen won. In de jaren daarna werd binnen dit kader ten minste een deel van hun - vaak rijkelijk vage - planningsideeën in concreet beleid omgezet.¹⁸

Tegen deze achtergrond is het niet verrassend dat een aantal propagandisten van 'planning' en 'planned society' in 1935 de organisatie van de World Fair van 1939 naar zich toe trokken, met het idee de expositie als een grootschalige variant van hun traditionele propaganda-exposities in te zetten voor de verkondiging van hun ideeën onder het grote publiek. Het verklaart ook waarom de Amerikaanse overheden - de New Dealers voorop - zich ditmaal veel vergaander met de voorbereidingen van de Fair inlieten: zij beschouwden de expositie als een ideaal - zij het onofficieel - specimen van hun New Deal en het bijbehorende programma van publieke werken.¹⁹ Sterker dan ooit zouden dan ook ideologie en programma van de tentoonstelling in het teken staan van een gewenste, planmatiger nieuwe samenleving, een andersoortig besturen en inrichten van haar leefwereld. In dit opzicht lijkt de expositie minder een erfgenaam van de negentiende-eeuwse industrietentoonstellingen als zodanig dan van een toegespitste interpretatie ervan: de expositie als het sociologische maatschappijmuseum à la LePlay en Geddes dat de burgers moet opvoeden tot een groter bewustzijn van hun samenleving. De expositie diende een nieuwe mentaliteit of burgerzin bij te brengen, rijp te maken voor een nieuwe maatschappij en leefwereld waarin actuele problemen - de crisis - overwonnen zijn, en het publiek aan te zetten tot het zelf realiseren ervan (en dit niet over te laten aan een onnipotente totalitaire staat, die geen rekening houdt met lokale eigenaardigheden of individuele omstandigheden!). Aangezien echter de maatschappelijke machtsbasis in de samenleving van het Interbellum niet langer gevormd werd door de middenklassen, richtten de organisatoren zich nu niet, zoals LePlay en Geddes gedaan hadden, voornamelijk tot de middenklassen en hogere klassen maar juist tot de arbeidersklasse en de lower middle class. Men zag dit publiek niet langer vooral als arbeidende mensen maar vooral als leden van een samenleving die zichzelf ontwikkelden, consumeerden en recreëerden met behulp van de producten en diensten die de moderne industrie en overheden hun boden. Om dit laaggeschoolde en niet uit eigenbelang a priori geïnteresseerde publiek naar de Fair te kunnen trekken en onderwijzen moesten de organisatoren de didaxis van de expositie vereenvoudigen en verlevendigen conform de nieuwste didactische ideeën, methoden en technieken. Dankbaar werd hiertoe gebruik gemaakt van binnen Europese sociale musea ontwikkelde 'visuele educatie', van in de moderne kunst ontwikkelde collagetechniek, van het nieuwe - kersvers in de Verenigde Staten ontwikkelde - 'industrial design', de 'streamline'-stijl, en van de nieuwe mediatechnieken en nog elementaire vormen van automatisering.

6.1.1 De organisatie naar Amerikaans model

Het uitgangspunt voor de Fair was een compromis tussen meerdere partijen, die elkaar vonden in de intentie om met het project bij te dragen aan de bestrijding van de crisis. Onderliggend doel was het Amerikaanse burgerschap nieuw leven in te blazen en de maatschappelijke verdeeldheid waartoe de crisis had geleid te overwinnen. Festiviteiten ter gelegenheid van 150 jaar Amerikaans staatsbestel vormden de directe aanleiding voor de tentoonstelling. Hoogtepunt van de festiviteiten was de herdenking van Washingtons inauguratie in New York als eerste president van de Verenigde Staten op 30 april 1789. De belangstelling voor dit herdenkingsfeest werd in New York, waar de crisis extra hard had toegeslagen, vergroot omdat men er en passant ook een uitstekende gelegenheid in zag om de lokale economie een impuls te geven.²⁰

Enkele New Yorkers kwamen nu op het idee om de herdenkingsfeesten aan te grijpen als aanleiding voor een World Fair.²¹ Natuurlijk was een dergelijk project te groot om zonder de steun en medewerking van de lokale machthebbers te organiseren. Conform de Amerikaanse bestuurstraditie benaderden de New Yorkers een reeds bestaande groepering prominente burgers, die soortgelijke doeleinden nastreefden, en niet de overheid. Van deze groep weten we niet meer dan dat zij uit leidende figuren bestond uit de New Yorkse zakenwereld, het openbaar bestuur en het culturele leven.²² Al sinds 1932 trachtte de groep in antwoord op de 'Great Depression' plan-

nen te ontwikkelen waardoor de New Yorkse economie weer zou opleven.²³ Omdat het idee voor een World Fair hier goed bij aansloot, besloten zij een stuurgroep te vormen om de levensvatbaarheid van het project te onderzoeken.²⁴ Concreet betekende dit dat men de bereidheid om aan het project mee te werken ging peilen bij overheden, financierders en het bedrijfsleven.

Zoals de filantropisch-economische doelstelling van de groep al doet vermoeden worden de levensgeschiedenissen van de individuele leden gekenmerkt door een combinatie van ondernemerschap en maatschappelijke betrokkenheid, zich vertalend in een carrière van zaken doen en van openbare ambten.²⁵ Een goed voorbeeld hiervan is George McAneny (1869-?), leider van de groep. Behalve bankier was hij ook bijzonder actief als hervormer op het gebied van het openbaar bestuur en de ruimtelijke ordening, resulterend in een lange indrukwekkende carrière als burgemeester van de borough van Manhattan, als lid en voorzitter van diverse comités belast met de herziening van de wetgeving op het gebied van openbaar bestuur, infrastructuur en ruimtelijke ordening en als thesauriër van de stad New York, die het laatste decennium van de negentiende en de eerste drie decennia van de twintigste eeuw omvatte.²⁶ McAneny personificeerde dan ook als geen ander de continuïteit tussen de vooroorlogse alliantie van 'City Beautiful' en 'Civil Service Reform' en haar erfgenamen van na de Eerste Wereldoorlog. Als activist van het eerste uur binnen de 'National Civil Service Reform League' en de New Yorkse 'Civil Service Reform Association' had hij zich altijd ingezet voor de zaak van 'scientific government' en deze bovendien altijd verbonden met de noodzaak van een planmatigere ruimtelijke ordening. Actief was hij betrokken geweest bij de aanleg van de New Yorkse metro en de autowegen in de staat New York, bij de 'zoning'-wetgeving die New York in 1916 als eerste Amerikaanse stad aannam en later bij het ontstaan binnen het 'Committee on the Regional Plan for New York and its Environments' (CRPN) van een Amerikaanse vorm van regionale planning in de traditie van de City Beautiful-beweging.²⁷ Het was met name McAneny's betrokkenheid bij deze CRPN die op de plannen voor de New Yorkse wereldexpositie van 1939 een krachtige stempel zette. Dit comité, in 1923 opgericht door een aantal van Amerika's bekendste protagonisten van regionale planning, had zijn hoop gezet op een grootschalig lange-termijnplan voor de ruimtelijke ontwikkeling van New York en omgeving in de komende 35 jaar. Met de financiële steun van de filantropische Russell Sage Foundation trok men de Britse planoloog Thomas Adams aan, die met zijn werk in Canada een zekere internationale faam had opgebouwd, om survey en planningswerk te coördineren. Na een voorlopige publicatie van met name het surveywerk verscheen in 1931 het definitieve plan uitgegeven in een rijkelijk geïllustreerd boekwerk, getiteld *The Building of the City*. Deze uitgave markeerde een belangrijke omslag in de activiteiten van de CRPN; na een fase van onderzoek en planning brak nu de fase van propaganda aan teneinde het New Yorkse publiek voor het plan te winnen. Daartoe was het plan rijkelijk geïllustreerd met denkbeeldige stadsgezichten van New York anno 1960 van de hand van beroemde tekenaars als Hugh Ferriss; het boek moest het plan op een wervende wijze voor leken ontsluiten. Het feit dat het plan eerder een ontwerp dan een beleidsplan was, de beperkte scope ervan, de centrale rol weggelegd voor de stads-esthetiek, gevoegd bij de ideologische premisse dat de burgers die overtuigd waren van de juistheid van het plan het zelf zouden realiseren en dat daarvoor geen ingrijpende maatschappelijke of politieke veranderingen in het Amerikaanse bestel noodzakelijk waren, dit alles maakt zonneklaar dat haar critici het terecht veroordeelden als een 'modernisering' van de City Beautiful-idealen: als een erfgenaam van het oude huwelijk tussen City Beautiful- en de Civil Reform-bewegingen.²⁸ Duidelijk overheersten ook nu weer de optieken van architect en bestuurder die de stad niet in haar organisch verband van de regio maar binnen de traditionele bestuurlijke en formele begrenzingen van het stedelijk gebied interpreteerden. Een werkgebied waarin zij orde en eenheid trachtten te scheppen door de rationele organisatie van slechts de gebruikelijke publieke voorzieningen: groen, infrastructuur en bestuurlijke centra (civic centers). Een rationalisatie die echter

ook nu weer uiteindelijk ondergeschikt was aan stadsesthetische doeleinden en voorkeuren; een formele ordening waarin de belangrijkste verkeerswegen, parken en openbare gebouwen (complexen) waren geordend. In de uitgestrekte gebieden die hierbuiten vielen mocht de traditionele speculatiebouw uit de *laissez-faire*-periode van de Amerikaanse stedenbouw als vanouds haar gang blijven gaan. Uiteindelijk was eenheid dus bovenal synoniem met een op *Beaux-arts* vormprincipes geïnspireerd stadsbeeld en dienden zij voor alles symbolisch-ideologische doeleinden: de schepping van een monumentaal stadsbeeld dat eenheid en waardigheid uitdrukte als teken en propaganda voor een nieuwe sociale eenheid en burgerzin.²⁹

De stuurgroep onder leiding van McAneny voegde dan ook, naast herstel van burgerzin en stimulering van de lokale economie, nog een derde doel toe aan de tentoonstellingsideologie: ze zou ook gebruikt worden om de ideeën en plannen van de CRPN te realiseren. Aanvankelijk vooral door de expositie aan te grijpen om elders in de metropool New York onderdelen van hun regionale plan uit te voeren. Later ook door de inrichting en vormgeving van de expositie zelf als een modelstad uit te voeren, die de ideeën over stedenbouw en regionale planning van de CRPN onder een breed publiek zou moeten propageren: als een 'education in planning'.³⁰

6.1.2 Steun van stedelijke-, staats- en federale overheden

De steun van New Deal-politici

De steun van de verschillende overheden was voor de stuurgroep een eerste vereiste. Immers, de stad en staat New York moesten hun een locatie van voldoende omvang en centraal gelegen ter beschikking stellen en bovendien de benodigde werkzaamheden financieren en realiseren om haar te ontginnen en haar bereikbaarheid te verbeteren. Terwijl de federale overheid hun moest helpen om buitenlandse regeringen tot deelname te bewegen.³¹ Het overleg dat McAneny met de drie partijen hierover voerde werd aanzienlijk vergemakkelijkt doordat kort ervoor de federale regering, onder druk van de crisis, het traditionele *laissez-faire*-beleid verruild had voor actieve interventie in de samenleving. In november 1932 had de democraat Franklin D. Roosevelt de presidentsverkiezingen gewonnen met de belofte een einde te maken aan de crisis door middel van een nieuw planmatig beleid - daarbij overigens zorgvuldig in het midden latend wat dit concreet zou betekenen - dat hij een 'New Deal for the people' noemde. Na zijn verkiezing zette hij 'brain-trusts' op die deze belofte moesten vertalen in concreet overheidsbeleid. Hun analyse weet de economische crisis aan de excessen van het oude 'yankee-kapitalisme'. Monopolievorming in de industrie en landbouw en een overmaat aan speculatie hadden tot prijsopdrijving, inflatie en productieoverschotten geleid, tot een gebrek aan coördinatie van de productie en verspilling, tot werkloosheid, verlies aan inkomen en bijgevolg daling van de nationale consumptie. Steden en landelijke gebieden raakten door het Amerikaanse pachtstelsel overbevolkt en konden niet langer in het levensonderhoud van hun populatie voorzien. Een situatie die in de agrarische gebieden verergerd werd door de landerosie. 'Dustbowls' hadden vanaf de jaren twintig de vruchtbare bodem van aanzienlijke delen van het Amerikaanse landbouwareaal weggeblazen en in een woestijn veranderd.³² De economische crisis had ook geleid tot een morele: miljoenen werklozen en daklozen twijfelden aan de juistheid van het Amerikaanse systeem, een kapitalistische democratie waarvan vrije burgers, privé-bezit en privé-initiatief de hoeksteen van het maatschappelijk, economisch en politiek bestel vormden.³³ Roosevelt en zijn regering zochten de oplossing voor deze crisis niet in een radicale herinrichting van de samenleving zoals in de totalitaire regimes in de Sovjet-Unie, Italië en Duitsland, maar in een socialer 'modernisering' van het Amerikaanse systeem. Door de aberraties van het systeem als monopolies, speculatie en verspilling aan te pakken zou men de republikeinse geest die de opstellers van de Amerikaanse grondwet voor ogen had gestaan, weer kunnen herstellen. Door het privé-bezit en -initiatief weer in handen te geven van individuele burgers, door trust- en monopolievorming te bestrijden, door de congestie in steden

en landelijke gebieden teniet te doen middels een grootschalig herhuisvestingsprogramma (terug naar het arcadische model van de landelijke nederzettingen, zelfs voor de industrieën, het landelijk-industriële model), door verspilling van grondstoffen en natuur tegen te gaan én door de nieuwste technologische en wetenschappelijke vindingen toe te passen, zou men de rijke potenties van het land kunnen behouden en optimaal benutten en zou voor Amerika een nieuwe bloei-periode aanbreken.³⁴ Het belangrijkste instrument hiertoe was 'national planning' en een 'planned society', gebaseerd op de ideeën en ervaringen die Roosevelt als Staatssecretaris van Oorlog en anderen onder de oorlogseconomie in 1917-'18 hadden opgedaan.³⁵ In de ogen van de nieuwe president en zijn medestanders was de crisis een soort oorlog die met oorlogsmiddelen bestreden diende te worden. Roosevelt c.s. stelden de New Deal dan ook à la 1917-'18 voor als door de overheid geregisseerde planeconomie van een land 'in oorlog'.³⁶ De New Deal was een planmatig politiek beleid op economisch, sociaal, infrastructureel en ruimtelijk terrein dat tamelijk ad hoc trachtte de belangrijkste oorzaken van de crisis aan te pakken, maar nooit de ambitie had uit te groeien tot een met het vierjarenplan in Sovjet-Rusland of de meerjarenplannen in het fascistische Italië of nazi-Duitsland te vergelijken brede aanpak.³⁷ Het bleef een mozaïek van plannen dat in 1935 verder aan samenhang verloor toen het Amerikaanse Hooggerechtshof een deel van de New Deal ongrondwettelijk verklaarde ondanks Roosevelt's beweringen van het tegendeel. Op sociaal terrein waren de werkgelegenheidsprojecten die Roosevelt c.s. door kunstenaars lieten verrichten van belang voor het doordringen van het Amerikaanse publiek van de noodzaak de zaken anders aan te pakken. Beroemde voorbeelden zijn de fotoreportages en documentairefilms - zoals 'The River' en 'The Plow that broke the plains' van Parc Lorentz - over de abominabele leefomstandigheden op het platteland en in de steden, die als reizende exposities en shows het hele land doorkruisten met hun politiek-educatieve boodschappen.³⁸ De kern van Roosevelt's pogingen om de burgerzin en het vertrouwen van de Amerikanen in hun republikeinse bestel te herstellen vormde het idee van de sociale zekerheid. De zekerheid voor iedere Amerikaan dat hij een arbeidsplek zou verkrijgen en genoeg zou verdienen, om te kunnen overleven en zich te kunnen ontwikkelen, maar ook om als hij onverhoopt niet zou kunnen werken toch over een inkomen te beschikken. In enkele jaren voerde hij een uitgebreid pakket aan sociale wetgeving in - van verzekeringen tegen werkeloosheid, ziekte-, ongevallen en ouderdom tot arbitrage bij arbeidsgeschillen, collectieve arbeidsovereenkomsten en regeling van de arbeidsduur - en een progressief belastingsysteem om dit alles te kunnen financieren.³⁹ Om de miljoenen werkelozen sneller van werk te voorzien en de burgerzin te versterken, zette de regering de *Work Progress Administration* (WPA) op die via grootschalige werkgelegenheidsprojecten niet alleen bestaanszekerheid bood maar bovendien ook de economische basis van het land verbeterden.⁴⁰ Doordat deze werken deel uitmaakten van een groter planmatig beleid, gericht op een blijvend economisch herstel van de Amerikaanse industrie en landbouw, bevorderden zij bijgevolg ook de groei van structurele werkgelegenheid. Hiertoe trachtte men de toepassing van de modernste wetenschappelijke inzichten en technieken te bevorderen, grootgrondbezit, kartelvorming en prijsopdrijving te doorbreken, de natuurlijke rijkdommen rationeel te benutten - van de winning van grondstoffen tot het agrarisch grondgebruik - en de productie en distributie van grondstoffen en producten te verbeteren. Hiervoor richtte men landelijke plannings- en beleidsinstituten op, zoals 'Industrie' voor de industrie, 'Landbouw' voor de landbouw en de *National Resource Committee* (NRC) voor meer algemene planningsvraagstukken.⁴¹ Met name de *Agricultural Adjustment Administration* (AAA) met haar programma's voor eigen grond voor de pachtboeren, haar maatregelen tegen bodemerosie en haar herhuisvestingsprogramma - de beroemde 'greenbelt towns' - en de NRC met het survey van een groep vooraanstaande wetenschappers onder leiding van de socioloog Ogburn naar de technologische ontwikkelingen op een aantal cruciale economische terreinen in de komende dertig jaar en hun maatschappelijke gevolgen - vervat in het rapport

Technological Trends and National Politics (1937) waarmee zij haar werkzaamheden begon en dat de groep op slag beroemd maakte - golden als bijzonder succesvol.⁴² Het meest samenhangende en succesvolste planningsexperiment dat het dichtst in de buurt kwam van Roosevelt's 'planned society' - zij het op regionale schaal - was de 'Tennessee Valley Authority' (TVA). Een nieuw soort planningslichaam met vergaande bevoegdheden bracht voor het eerst een regionale planning in de praktijk zonder zich iets te hoeven aantrekken van de administratieve grenzen van de desbetreffende staten, maar zich baserend op het organische geheel van een regio, een gebied met een eigen bio- en socio-economische structuur, werking en samenhang. Kern ervan was de regulering van de onstuimige rivier de Tennessee door haar te kanaliseren en stuwdammen aan te leggen. Door dit te completeren met de bouw van een nieuw net van spoorlijnen en autowegen kon men de distributie van arbeidskrachten, grondstoffen en producten per trein, boot en auto beter rationaliseren. De ontstane stuwwerken maakten het mogelijk om uitgebreide irrigatienetwerken aan te leggen en zo de bodemerosie terug te draaien. Stuwen en waterkrachtcentrales maakten de winning van elektriciteit mogelijk als een nieuwe, goedkope, onuitputtelijke en milieuvriendelijke bron van energie. De afname hiervan garandeerde men door van overheidswege het platteland te elektrificeren. Hierdoor kon de bestaande landbouw nu haar productiemethoden moderniseren en werd bovendien het platteland aantrekkelijker gemaakt voor de vestiging van nieuwe industrieën - zelf experimenteerde de overheid met een enorme kunstmestfabriek die behalve als model van een economische elektrisch aangedreven industrie ook de productiviteit van de omringende landbouwindustrie ten goede zou komen. Bovendien subsidieerde de overheid de elektriciteitsprijzen en de prijzen van elektrische apparaten. Op deze wijze werden openbare werken als werkgelegenheidsprojecten uitgevoerd en werden er dus duizenden aan tijdelijk werk geholpen, terwijl ze als meer structurele verbeteringen van de regionale economie ook op de langere termijn beloofden bij te dragen aan het herstel van de werkgelegenheid en de consumptie en daarmee ook van het individuele welzijn, de bestaanszekerheid en de burger- en gemeenschapszin. Zo was de TVA exemplarisch voor een toch radicaal nieuw veelomvattende en samenhangende overheidsbemoeyenis op economisch, ruimtelijk en sociaal gebied waarin bovendien gebroken was met de morele afkeuring van de massaconsumptie (i.c. van elektriciteit en elektrische apparaten) als spil van de sociaal-economische wereldorde die het negentiende-eeuwse sociaal-economische debat geregeerd had.⁴³

Roosevelt's New Deal en de daarin aanwezige ideeën over planning en een 'planned society' weken zo af van het traditionele liberalisme dat bij gebrek aan een hoopgevender alternatief er snel brede publieke steun voor ontstond. Ook lagere overheden - van staten tot steden - stelden lokale New Deals in, compleet met 'planning boards' voor het maken van surveys en hierop gebaseerd lange-termijnbeleid.⁴⁴ Een goed voorbeeld hiervan was de stad New York, waar een oude vriend van Roosevelt, de democraat Fiorello LaGuardia, in 1933 de burgemeestersverkiezingen gewonnen had.⁴⁵ LaGuardia begon direct een soort lokale New Deal, met bestuurlijke reorganisatie, corruptiebestrijding, sociale voorzieningen, stadsvernieuwing, publieke werken en werkgelegenheidsprojecten. Al snel gold hij als de kampioen van de New Deal met speciale connecties naar de president. LaGuardia en Roosevelt onderkenden de potenties van de Fair voor hun New Deal-beleid. Een openbaar werk van deze omvang betekende een eenmalige reuzen-investering in de New Yorkse regio van één miljard dollar, waaruit niet alleen de Fair gefinancierd zou kunnen worden maar en passant ook vele andere publieke werken.⁴⁶ Werken die net als de werkgelegenheidsprojecten in de TVA niet alleen op de korte termijn extra tijdelijke werkgelegenheid verschaften, maar ook meer structureel door de economische basis van de regio te verbeteren. De Fair zou de New Dealers bovendien als culturele manifestatie à la hun foto- en filmdocumentaires een fantastisch podium bieden om hun overheidsbeleid uit te leggen aan het grote publiek en zodoende hun electorale steun te vergroten.

De steun van Moses' Park Department en het ambtelijk apparaat

Al direct bij de onderhandelingen in augustus 1935 tussen McAneny's stuurgroep en de gronddienst van de gemeente New York over een geschikte locatie voor de expositie werd de Fair omgetoverd in een onofficieel New Deal-project. Ook op dit niveau werden de onderhandelingen overigens vergemakkelijkt doordat McAneny hier te maken had met een oude bekende. Het Park Department stond onder leiding van Robert Moses die net als McAneny bijzonder actief was geweest bij de hervorming van het bestuurlijke apparaat en het ruimtelijk beleid van de stad en staat New York.⁴⁷ In 1918 was Moses door gouverneur Smith van de staat New York gevraagd het ambtelijk apparaat te stroomlijnen. Hierbij reorganiseerde hij onder meer de afzonderlijke diensten van elk park tot een 'State Council of Parks', met zichzelf als voorzitter. Toen in 1933 LaGuardia burgemeester werd, benoemde deze hem vervolgens met dezelfde opdracht ook voor de stad New York in een soortgelijke functie, zodat beide bestuurlijke en ruimtelijke schaalniveaus nu door één man geleid werden. Vanaf dat moment gold Moses als de machtigste man van New York, machtiger dan burgemeesters en beambten, die kwamen en gingen, terwijl hij tot in de jaren zestig zou aanblijven.⁴⁸ Moses gebruikte deze machtspositie om een beleidsplan voor de ruimtelijke reconstructie van de metropool New York te realiseren, dat hij al in 1922 geformuleerd had. Hierin lanceerde hij het concept van de 'park-ways' als oplossing voor het probleem van een toenemende behoefte aan mobiliteit, stadsgroen en recreatieruimte. Dit idee ging direct terug op de 'Park-movement', en in het bijzonder op de 'Parkplans' van F.L. Olmstedt.⁴⁹ Deze ideeën-historische schatplicht aan de 'City Beautiful'- en 'Park'-beweging die Moses en McAneny deelden versoepelde de samenwerking aanzienlijk. Te meer daar deze traditie hen een bijzonder bruikbaar historisch voorbeeld aanreikte. Beiden kenden de 'Great White City' die Olmsted en Burnham voor de 'Columbian Exhibition' van 1893 in Chicago ontworpen hadden. Deze eerste echte tentoonstellingsstad had eenzelfde dubbeldoel gediend: Olmsted's Parkplan voor Chicago versnelde uitvoeren én doorbreking van een maatschappelijke crisis door de burgerij nieuwe waardigheid en burgerzin te bezorgen door hen een nieuw stedelijk beeld van een 'gemoderniseerde' Amerikaanse samenleving voor te schotelen.⁵⁰ Moses zag dus de expositie vooral als een ideale gelegenheid om een aantal cruciale onderdelen uit zijn 'parkway-system' voor New York vroegtijdig te financieren en realiseren.

6.1.3 Oprichting van de Fair Corporation

Nadat de stuurgroep zich ook verzekerd had van de steun van New York State Gouverneur Lehman leek aan de basisvoorwaarden voldaan om het project succesvol te kunnen verwezenlijken. Immers, Moses' Park Department kon nu op zoek gaan naar een geschikte locatie, zich buigen over het vraagstuk van ontginning en adequate ontsluiting, alsmede het vraagstuk van de financiering verkennen. Bovendien hadden LaGuardia en Lehman toegezegd deze plannen en de benodigde wetgeving door de respectievelijke volksvertegenwoordigingen te loodsen.⁵¹ Zo kon de stuurgroep nu al haar aandacht concentreren op het verwerven van de benodigde steun voor hun expositieproject in financiële kringen (de potentiële investeerders), in het bedrijfsleven (de mogelijke exposanten) en onder het grote publiek (de toekomstige bezoekers). De strategie die men hierbij volgde leek sterk op die van de Royal Society in 1851: de topfiguren uit iedere maatschappelijke sector werden via diner-bijeenkomsten bij elkaar gebracht. Tijdens zo'n diner, in september 1935 in het Ritz Carlton Hotel, mat McAneny voor een select gezelschap het project en de gunstige gevolgen ervan voor de lokale economie en infrastructuur breed uit.⁵² Handig zette hij hierbij de eerder verworven overheidssteun in; zowel LaGuardia als Lehman herhaalden ter plekke hun toezeggingen en er werd een positieve verklaring van president Roosevelt voorgelezen.⁵³

Dit miste zijn effect niet. Al binnen een maand gingen de aanwezigen op het voorstel van de

stuurgroep in en richtten de 'New York World's Fair 1939 Incorporated' op.⁵⁴ De organisatie werd geheel in de Amerikaanse geest opgezet als een burgerlijke vereniging, tegelijkertijd filantropisch en kapitalistisch: naar doelstelling een 'civic undertaking' maar georganiseerd als een kapitalistische onderneming.⁵⁵ De stuurgroep inspireerde zich op het financieel uiterst succesvolle voorbeeld van de tentoonstelling, die in 1933 en 1934 te Chicago gehouden was rond het thema 'A Century of Progress'.⁵⁶ Juridisch gesproken werd zij een educatieve maatschappij zonder winst-oogmerk; eventuele winst zou verdeeld worden onder wetenschappelijke, educatieve en charitatieve projecten in de staat en stad New York.⁵⁷ Het werkkapitaal, nodig voor de voorbereidingen en de opbouw van de Fair, zou worden verkregen door aandelen uit te geven die aandeelhouders na afloop in 1940 met 4% rente zouden kunnen verzilveren.⁵⁸ De inkomsten moesten komen uit de entreegelden en de verkoop van de concessies voor publieksvoorzieningen. Deze inkomsten zouden echter niet alle uitgaven kunnen dekken want in Amerika was er geen overheid die de bouw van de expositiepaviljoens subsidieerde. De exposanten zouden nu dan ook huur moeten gaan betalen voor hun expositieruimtes. Ieder aspect van de Fair werd dus commercieel geëxploiteerd. Om de inkomsten te verhogen zou de Fair, ongebruikelijk maar net als in Chicago, twee seizoenen - 1939 en 1940 - openblijven.⁵⁹ De organisatie werd strikt bedrijfsmatig opgezet. De aandeelhouders benoemden een raad van commissarissen ('board of directors'), die op hun beurt een dagelijks bestuur aanstelden ('executive committee'). Dit dagelijks bestuur zou op beleidsonderdelen worden geassisteerd door een klein aantal comités van deskundigen uit de raad van commissarissen.⁶⁰

McAneny werd tot voorzitter van het dagelijks bestuur gekozen. Omdat er slechts drie jaar restte voordat de Fair zou openen was er tempo geboden bij de concretisering van de plannen en de lokkende verpakking ervan, waarmee men potentiële investeerders voor het benodigde werkkapitaal zou kunnen werven. Echter, zolang de benodigde wetgeving nog niet was goedgekeurd, was het te vroeg voor een aandelenemissie. Zo dreigde er nu een patstelling te ontstaan: door het ontbreken van kapitaal kon men niet de benodigde mankracht en kennis inhuren om plannen te ontwikkelen die het gewenste werkkapitaal zouden binnenbrengen.⁶¹ Om deze situatie te doorbreken stelde McAneny eigen kapitaal en werkruimte ter beschikking.⁶² Er werd een kleine staf ingehuurd om plannen op te stellen: voor het program van de expositie, de inrichting van terrein en paviljoens en voor het ontwerpen van de organisatiestructuur. Al snel bleek de kleine staf niet op deze enorme taak berekend: een misrekening van McAneny met grote gevolgen.⁶³ De stafgroep had hij voornamelijk gerecruteerd uit marketingmedewerkers van de 'Century of Progress'. McAneny's beslissing om deze marketingmensen ook te belasten met de ruimtelijke planning en beeldvorming van de Fair, zou weinig gelukkig blijken.⁶⁴

6.1.4 Het Fair of the Future Committee

Juist de aanstelling van deze staf mobiliseerde een krachtige oppositie tegen de plannen van de Fair Corp. Hierin voerden twee groepen de boventoon. Uit de hoek van de ontwerpers klonk vooral bezorgdheid over het ontbreken van ontwerpers in de staf, waardoor, vreesden deze, er slechts weinig aandacht zou zijn voor de vormgeving van de Fair en bijgevolg ook weinig werk voor hen.⁶⁵ Maatschappelijk geëngageerde intellectuelen waarschuwden vooral tegen het gevaar dat de commercieel denkende managers het project net als hun 'Century of Progress' zouden uitwerken als een traditionele jaarmarkt. Het traditionele dubbel-concept van consumentenwerving en ideologische retoriek zou naar hun overtuiging slechts een eenmalig en tijdelijk positief effect op de lokale economie en samenleving hebben. Om de voortdurende economische en maatschappelijke crisis effectief te bestrijden was in hun ogen een nieuw tentoonstellingsconcept nodig dat de broodnodige structurele hervorming van de gehele samenleving in al haar facetten zou helpen bewerkstelligen.

Een aantal van deze intellectuelen en ontwerpers, die zichzelf 'progressives in the arts' noemden, besloot dat deze gevaren het best bezworen konden worden door zelf een veelomvattend alternatief project in te brengen. In december 1935 nodigden zij geestverwanten - van architecten en kunstenaars, industrieel ontwerpers, sociologen en kritische geesten tot industriëlen en ondernemers - uit voor een diner in de City Club.⁶⁶ In toespraken zetten de contestantanten hun zorgen uiteen en formuleerden een nieuw program voor de expositie van 1939.⁶⁷ Er werd een kleine werkgroep gevormd, het 'Fair of the Future Committee', waarin zowel de verontruste ontwerpers als de bezorgde intellectuelen vertegenwoordigd waren.⁶⁸ Drijvende krachten achter deze werkgroep waren Lewis Mumford (1895-1990) en Walter Dorwin Teague (1883-1960). De een was een bekend criticus van techniek, architectuur en stedenbouw in de westerse cultuur en een harts-tochtelijk pleitbezorger van een meer geplande samenleving, de ander was een voorman van het nieuwe beroep industrieel ontwerper. Hun toespraken op de bewuste avond bevatten de scherpste analyses. Het waren dan ook hun ideeën over een nieuwe, andersoortige Fair die het project sterk zouden gaan beïnvloeden.⁶⁹

Mumfords interpretatie van de crisis, de beste bestrijdingswijze en de mogelijke rol van een expositie hierbij, werd bepaald door een sociologische wereldbeeld en een geloof in regionale planning van de samenleving.⁷⁰ Mumfords visie week ondanks het overeenkomstig gebruik van het woord 'planning' fundamenteel af van de opvattingen in McAneny's CRPN: een divergentie die te herleiden valt tot de respectievelijke tradities waarvan beiden het product waren. Net als McAneny c.s. hadden Mumford en zijn geestverwanten (onder wie de bioloog Benton McKay, de technocratie-voorman Stuart Chase en de architecten-stedenbouwers F. Bigger, Clarence Stein, Henry Wright en Robert D. Kohn) zich in 1923 verenigd in een organisatie met de naam 'Regional Planning Association of America' (RPAA), die zich ten doel stelde de regionale planologie (en de tuinstadgedachte) ingang te doen vinden in de Amerikaanse ruimtelijke-ordening-spraktijk.⁷¹ Was de CRPN de erfgenaam van het gedachtegoed van bestuurders en architecten over stadsverfraaiing, de ideologie en het programma van de RPAA waren gefundeerd op de theorieën van vooral sociologen, filosofen en biologen die een 'organisch' en 'regionalistisch' beeld van natuur en samenleving deelden. Mumford - dé ideoloog van de RPAA - was een leerling van de Amerikaanse sociaal-filosoof Dewey en socioloog Veblen - links georiënteerde pleitbezorgers van een planmatiger aanpak van de samenleving, naar het voorbeeld van de planeconomie gedurende de Eerste Wereldoorlog, waarbij Veblen dit kruide met een technocratische opvatting van een samenleving, geleid door een nieuwe messiaanse klasse van technici - en vooral van de Britse socioloog en pleitbezorger van de regionale planning Patric Geddes. Via deze stond hij ook in de traditie van het Europese regionalisme - voorop het oeuvre van LePlay - en was hij beïnvloed door de hiermee gelieerde tuinstadbewegingen uit Engeland (Ebenezer Howard en Raymond Unwin) en uit Duitsland (de ontwerpers van het regionale plan voor het Ruhrgebied, Wilhelm Schmidt en Ernst May).⁷² Daarnaast oefenden ook de ideeën en ervaringen uit de Amerikaanse 'conservationist movement' - met name via het Appalachian Trial Plan van Benton McKay voor de revitalisering van een uitgeputte regio door een meer evenwichtige uitnutting van de natuur door de mens, waarbij de eigenaardigheid van de biotoop vertrekpunt van de exploitatie was - en de ervaringen van andere RPAA-leden Wright, Stein en Kohn met de planning van de 'war villages' tijdens de Eerste Wereldoorlog, een grote invloed op hem uit.

In het voetspoor van Geddes en LePlay zag Mumford de beschavingsgeschiedenis als een evolutionair proces van opkomst en verdwijnen van culturen naar gelang hun vermogen zich middels nieuw ontwikkelde kennis (wetenschap) en vaardigheden (techniek) succesvol aan te passen aan de veranderende natuurlijke en culturele omstandigheden waarin zij leefden. Ook voor hem werd iedere samenleving bepaald door de drie constituenten werk, plaats en familie (een aan

de biologie ontleend organisch verband van mensen en hun leefomgeving). Ook Mumford propageerde een organische inpassing van modernisering in het overgeleverde sociale, etnografische en biologische weefsel ter plaatse, als het beste antwoord op de verwoestende, verpauperende en destabiliserende effecten van de rücksichtslose kapitalistische industrialisatie en internationalisatie van de westerse samenlevingen. Net als zijn voorgangers geïnspireerd door de filosofisch-utopische literatuur - van Plato via More tot 'Looking Backwards' van de Amerikaan Edward Bellamy - geloofde Mumford dat het mogelijk was om met behulp van een alomvattend plan een samenleving te scheppen waarin klassen en rassen met elkaar in harmonie zouden leven, organisch ingepast in hun habitat, en waarin traditie en modernisering met elkaar verzoend zouden zijn. Een beeld van de betere samenleving van morgen dat dankzij de sociale wetenschappen en de daarbinnen ontwikkelde methodiek van survey en planning echter ontdaan was van filosofische dwalingen en luchtflitsen: geen utopie maar blauwdruk. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat Mumford de regionale planologie niet, zoals de architecten en de bestuurders uit de CRPN, opvatte als de organisatie van de traditionele collectieve voorzieningen binnen het gebruikelijke publieke domein, noch als stadverfraaiing in een samenhangend stadsbeeld dat de sociale chaos verhulde achter een formele eenheid met symbolische waarde, maar als de ruimtelijke organisatie van sendentaire sociale organismen in hun natuurlijke leefomgeving. Planologie moest van hem haar werkterrein dan ook niet beperken tot de stad en haar bestuurlijke grenzen maar verbreden tot de regio, gebaseerd op de omvang van de organisch samenhangende bio- en etnotoop; ook diende zij zich niet te beperken tot infrastructuur, groen en 'civic centers' maar alle aspecten van het samenleven van wonen, werken, leren, spelen en wat dies meer zij in hun organische samenhang te bezien. Het resultaat - het regionale plan - presenteerde geen vastomlijnd stadsbeeld maar een flexibel plan van aanpak voor beleid en voor verdere aanpassing en invulling naar gelang de lokale omstandigheden of maatschappelijke veranderingen. Esthetica was voor Mumford in navolging van de negentiende-eeuwse romantisch rationalisten geen product van autonome esthetische theorie of stijlopvatting, maar zij moest organisch voortkomen uit de lokale sociale, biologische en klimatologische eigenaardigheden: een organisch uit samenleving en omgeving voortkomend functionalisme dat zich ook bij toekomstige veranderingen hierin flexibel zou kunnen aanpassen.⁷³

De analyse van Mumford in zijn toespraak over de Amerikaanse samenleving-in-crisis luidde dan ook dat ze het gevolg was van te weinig en een verkeerd soort planning.⁷⁴ Zowel industrie als samenleving diende veel meer planmatig benaderd te worden om verspilling en misstanden tegen te gaan. Richtsnoer hierbij dienden echter niet de inzichten uit techniek, economie of exacte wetenschappen te zijn, maar de binnen de sociale wetenschappen ontwikkelde methodiek van op survey gebaseerd lange-termijnbeleid. Mumford wilde dan ook met de nieuwe wereldtentoonstelling letterlijk op de vuilnishoop van zijn jeugd - hij groeide op in Flushing - een beeld geven van de organisch geplande samenleving. Model hiervoor stond het sociale- of maatschappijmuseum à la Geddes en LePlay.⁷⁵ Het museum als een didactisch opvoedings- en voorlichtingsmiddel om een vooruitstrevende visie op maatschappelijke misstanden en mogelijke oplossingen, conform nieuwe inzichten uit de organische sociologie, aanvaard te krijgen bij het publiek. Hij hoopte aldus een sociaal bewustzijn en nieuwe betrokkenheid bij stad en samenleving op te roepen, nieuwe gemeenschaps- of burgerzin. Voor Mumford was de Fair van 1939 dus voor alles een kwestie van 'citizen education'. Mogelijk stelde hij zijn eigen plannen niet alleen op deze historische maar ook op de contemporaine sociale musea in de Europese hoofdsteden. Met name een essay van de voormalige directeur van het succesvolle sociale museum in Wenen, Otto Neurath (1882-1945),⁷⁶ over een 'Museum of the Future' dat in 1933 ook in Amerika verschenen was, lijkt de plannen van Mumford zowel ideologisch als programmatisch direct te hebben beïnvloed.⁷⁷

Teague, afkomstig uit de relatief jonge tak van het industriële ontwerp, vertegenwoordigt een heel andere ideeënwereld. Deze term werd in 1927 voor het eerst door Norman Bel Geddes gebruikt om zichzelf en zijn toegepaste kunst te kunnen onderscheiden van aanverwante ontwerpdisciplines, zoals het reclame-ontwerp of het werktuigbouwkundig ontwerp.⁷⁸ De 'Great Depression' en de met onderconsumptie verbonden behoefte aan nieuwe verkoop- en productie-strategieën boden de industrieel ontwerper kansen om zijn 'showmanship' en 'salesmanship' te bewijzen. Naast Teague behoorden Loewy, Deskey, Rohde en Arens ten tijde van de New York Fair tot de bekendste industrieel ontwerpers. Vrijwel zonder uitzondering waren deze mannen afkomstig uit de wereld van het theater, de mode of de reclame.⁷⁹

Deze achtergrond beïnvloedde niet alleen hun ontwerpopvattingen en voorliefde voor 'showmanship', maar het bepaalde ook hun zienswijze op de economische crisis en deze was, zeker in vergelijking met die van Mumford, heel eenvoudig. Vanuit een moderne twintigste-eeuwse opvatting van de economie, waarin niet langer productie maar consumptie centraal stond, zagen zij de hoofdoorzaak van de crisis niet in de vermeende overproductie van industrie en landbouw maar in de onderbesteding van de consumenten.⁸⁰ Deze zienswijze dicteerde natuurlijk ook hun remedie voor de crisis: een planmatige alomvatende afstemming van de productie op de consumptie teneinde de consumptiedrang van het publiek zoveel mogelijk te prikkelen.⁸¹ Dit vroeg om een nieuwe verkooptechniek waarvan de belangrijkste strategie de afschaffing was van het idee van duurzaamheid en de invoering van het principe van het kunstmatige 'obsoletisme'. Naar het voorbeeld van de textielmode dienden alle verbruiksgoederen onderworpen te worden aan de onophoudelijke cycli van het vluchtige 'en-vogue-zijn'. Door producten steeds weer te 'moderniseren' zou men de 'latente consumptiebehoeften' van het publiek eindeloos kunnen stimuleren, zodat het telkens weer ertoe verleid zou worden om oude maar nog lang niet verbruikte producten te vervangen voor nieuwe.⁸² Gezien hun achtergronden sprak het voor zich dat 'nieuw' of liever, vanwege de positieve connotatie van verbetering en vooruitgang, 'modern' hier vooral nieuwe vormgeving en een nieuw imago betekende. De designers legden zich toe op 'restyling' van reeds bestaande producten met behulp van een 'moderne' uitstraling, hetgeen versterkt werd door de kwaliteiten of gebruiksmogelijkheden die het product reeds bezat maar die tot dan toe in de publieke beeldvorming op de achtergrond waren gebleven, te articuleren en het product van zoveel mogelijk nieuwe extra's en gadgets te voorzien. Echt nieuwe producten en nieuwe technieken ontwikkelen lieten zij aan de fabrikanten over. Dienden zich echter nieuwe 'moderne' materialen (zoals plastics) en nieuw ontwikkelde technologieën (zoals televisie) aan, dan werden deze vanzelf gretig aangegrepen om nieuwe markten te creëren of producten een 'modern' uiterlijk te geven. Het succes van hun designwerk was niet alleen het resultaat van ontwerpprestaties maar ook van het vermogen om zichzelf en hun producten adequaat te 'marketen'. Met ongebruikelijk agressieve publiciteitszucht presenteerden zij zich als deskundigen die wisten wat het grote publiek in de nabije toekomst wenste en hoe industrie en wetenschap in de toekomst de consument van dienst konden zijn. De door hen ontwikkelde moderne stijl of streamline veroverde in een razend tempo de harten van de Amerikanen. Niet in de laatste plaats doordat haar moderne 'wetenschappelijke' uitstraling - ze zou gebaseerd zijn op aerodynamica - symbool werd van een nieuwe samenleving die de crisis overwonnen had.

Toch zagen de meeste industrieel ontwerpers hun bijdrage aan de toekomstige samenleving niet louter in termen van nieuwe beelden. Allemaal waagden zij zich aan serieus aandoende uitspraken over de broodnodige hervormingen in de samenleving teneinde de crisis achter zich te kunnen laten. Een groot aantal van hen presenteerde zichzelf en hun professe dan ook met bravoure als dé visionaire redders van de Amerikaanse samenleving in crisis. Met hun flair, bluf en toekomstspeculaties pasten zij ook goed in de nieuwe sciencefiction-mode die in de jaren '30 opgang maakte.⁸³ Een interessante uitzondering hierop vormde het boek *Consumer Engineering*

van de industrieel ontwerper Egmont Arens.⁸⁴ Deze schetste een samenhangende 'productie-moderniseringsstrategie', waarin ontwerpoverwegingen, sociale doelstellingen en de bestrijding van de crisis hand in hand gaan. Naast methoden voor het 'moderniseren' van bestaande producten - het omtoveren van alle goederen, ook de duurzame, in verbruiksgoederen - bepleitte hij tegelijkertijd de invoering van een pakket aan sociale maatregelen en voorzieningen (conform de New Deal) die de bestaanszekerheid van de arbeiders zouden vergroten: van werkgelegenheidsprojecten en sociale verzekeringen tegen werkeloosheid, invaliditeit en ouderdom tot 'employee stockholdership' en een basisinkomen.⁸⁵ Niet enkel uit nobele gevoelens maar ook om hun koopkracht te garanderen en daarmee hun vermogen tot consumptie te herstellen. In zekere zin zagen de industrieel ontwerpers in de jaren dertig een vergelijkbare messiaanse rol voor zich weggelegd als de romantische kunstenaars en Saint-Simonistische ingenieurs uit de vorige eeuw.

Teague en Norman Bel Geddes zagen in een tentoonstelling aanvankelijk vooral een middel om het vermogen van zijn professie aan te tonen om nieuws en sensatie te genereren dat publiek trok, het rijp maakte voor nieuwe ideeën, producten en diensten, bijgevolg tot acceptatie en consumptie zou aanzetten en dat zodoende uiteindelijk concreet zou bijdragen aan de beëindiging van de crisis en de aanvang van een nieuwe Gouden Eeuw voor de Verenigde Staten. De praktische 'showmanship'- en 'salesmanship'-kwaliteiten van zichzelf en zijn designersvak zette hij nadrukkelijk af tegen de als estheticisme veroordeelde oude architectuurprofessie. Die achtte hij niet langer bij machte om producten van de moderne kapitalistische samenleving in een adequate en verleidelijke vormgeving te vertalen. De traditionele versierkunst was uitgeblust geraakt tot een academisme dat iedere binding met de praktijk van alledag verloren had. Anders gezegd: niet meer de architecten maar zichzelf waren de nieuwe experts op het gebied van de 'exhibition techniques'. Handig maakte hij gebruik van zijn ruime ervaring met het maken van exposities, waarin ironisch genoeg Chicago 1933/34 een voorname plaats innam.⁸⁶ De kennismaking met Mumford en diens ideeën in 1935 bracht Teague tot een gewijzigde inschatting van wat de maatschappelijke betekenis van industrieel ontwerpen zou kunnen zijn. Hij kreeg begrip voor de sociale ideeën van Mumford. Tot deze 'bekering' droeg ongetwijfeld ook Arens' visie op industrieel ontwerpen bij: de 'consumer-engineering'.⁸⁷ Teague begon de expositie hierdoor nu als een mogelijkheid te zien om nieuwe sociale vormen van marketing uit te proberen: 'consumer education' als een variatie op Mumfords 'civil education'. De wereldtentoonstelling als een praktijkles over een wonderwereld met een hogere levensstandaard, nieuwe sociale verhoudingen en mentaliteit: die van de consument, omringd door de 'modernste' gadgets.

6.2 Drie voorstellen voor de Fair van 1939 en een compromis

In het voorjaar van 1936 waren derhalve liefst drie partijen min of meer onafhankelijk van elkaar bezig voorstellen te ontwikkelen voor de Fair: McAneny's Fair Corporation, Moses' Park Department en Mumfords Fair of the Future-groep. Alledrie zagen het project vooral als een mogelijkheid om hun eigen beleid, dat de doelstellingen van het eigenlijke project vaak ver te buiten ging, te realiseren.

6.2.1 De Fair Corp: een 'all American' herdenkingsexpositie

Als voorzitter van de CRPN vatte McAneny de Fair in de eerste plaats op als een mogelijkheid om haar ruimtelijke-ordeningsplan voor New York en omgeving versneld uit te voeren.⁸⁸ Hij greep met name de locatiekeuze en de terreininrichting aan om het regionale plan van de CRPN uit 1929 alsnog gerealiseerd te krijgen. Begin 1936 publiceerde deze groep daartoe een program, dat bestond uit een combinatie van infrastructurele verbeteringen, uitbreiding van groenvoorzieningen en aanleg van 'civic centers', verspreid over de metropool.⁸⁹ Het voorzag in de aanpak van

Beleid

(i.e. besoldelen en accorderen van door Board of Design voorgestelde plannen)

New York World's Fair 1939 Incorp.

President :
G. McAneny (tot 4 mei '36); G. Whalen (tot '39); M.N. Buckner

Leden:
'Incorporators' die alle industriële, maatschappelijke en bestuurlijke geledingen van de stad en staat New York vertegenwoordigen.

Raad van Directeuren

Voorzitter:
Gr. Whalen (tot 4 mei '36); G. McAneny

Leden:
35 directeuren die de hoogste geledingen van New Yorks openbaarbestuur, 'civic groups', en haar commerciële en financiële wereld representeerden.

Uitvoerend Comité

Voorzitter :
George McAneny (tot 4 mei '36); M.N. Buckner

Leden:
F.C. Blum, H.D. Gibson, P.S. Straus, G.A. Whalen, M. Woll. Vanaf mei 1936 aangevuld met: W.W. Aldrich, F.L. Carlisle, Burgemeester LaGuardia, T.H. McInery, B.F. Pope en 'comptroller' F.J. Taylor.

- Comité v.d. financiën
- Comité v.d. architectuur en ruimtelijke planning
- Comité van de bouwverordening
- Etc.

- Adviescomité voor buitenlandse deelname
- Adviescomité voor 'labor relations'
- Adviescomité voor transport
- Adviescomité voor hotelaccommodatie
- Etc.

Coördinatie

(i.e. opstellen plannen, uitvoering door eigen diensten en coördinatie uitvoering door derden)

Werving Inzendingen

Coördinatie:

G. Whalen

Coördinatie Amerikaanse deelname:

Werving Amerikaanse bedrijven door nationaal netwerk van lokale 'advisory committees'; werving Amerikaanse Staten door generaal D.E. Nolan

Coördinatie buitenlandse deelname:

Admiraal H. Standley, John Hartigan en Edward Roosevelt

Werving Bezoekers

Pers en Promotie Divisie

Opbouw Tentoonstelling

'Board of Design':

S.F. Voohees (voorz.), G.D. Clark, W.A. Delano, J. Downer, R.D. Kohn, R.H. Shreve, W.D. Teague. Met o.a. Delano en Hugh Ferriss (als medewerker) v.d. CRPN

'Theme Committee':

R.D. Kohn (voorz.) en W.D. Teague. Met behulve Kohn, C. S. Stein en Catherine Bauer (als medewerkers) v.d. RPAA

Bouw gebouw:

Voor zover bekend goeddeels door werklozen in dienst van de New Yorkse afdeling van de Works Progress Administration

Inrichting expositie:

Iedere expositant huurde zelf architecten, industrieel ontwerpers, grafici en kunstenaars in om zijn presentatie vorm te geven

Publieksvoorzieningen:

Binnen- en buitenlandse concessiehouders

Exploitatie en Afbraak

Toezicht:

Fair was in wijken opgedeeld met info-, politie- en brandweerposten. Verder was er een medische dienst met een aantal ehbo-posten, een persdienst, en diensten voor gezonde voorwerpen, kinderen en volwassenen

Afbraak:

Exposanten waren zelf verantwoordelijk voor de afbraak van de exposities en paviljoens. Door faillissement van de Fair Corp. zag Moses' Park Department zich genoodzaakt om de herinrichting van de lokatie tot volkspark zelf ter hand te nemen en te financieren uit eigen middelen

Uitvoering

(i.e. deels door eigen diensten en deels door derden)

Fase

Activiteiten

Initiatief

Voorlopige stuurgroep o.l.v. McAneny begint met voorbereiding v.d. New York World's Fair 1939. Burgemeester La Guardia, Park Commissioner Moses en president Roosevelt zeggen steun, geld, locatie en infrastructuur toe, waarna de stuurgroep publieke steun zocht en de Fair Corp. stichtte. 'Progressives in the arts' o.l.v. Lewis Mumford beginnen uit bezorgdheid over het traditionele karakter van de tentoonstellingsplannen alternatieve plannen op te stellen voor hun ideale expositie.

mei/juni 1935

augustus-oktober 1935

11 december 1935

Opstellen Plannen

Onderhandelingen tussen Fair Corp. en overheden over wederzijdse inspanningen en verplichtingen, resulterend in de benodigde wetgeving en een contract tussen de partijen.

Uitbouw en professionalisering van de voorlopige organisatie en financiering v.d. Fair Corp.

Board of Design en Committee on Theme stelden thematiek, classificatie en ruimtelijk plan op.

Plan gepresenteerd, te duur begroot en zodanig bijgesteld dat de Fair Corp. het kan financieren.

augustus 1935-mei 1936

4-5 mei 1936

mei-augustus 1936

31 augustus-8 oktober 1936

Uitvoering en Bijstelling

Feestelijke 'Groundbreaking Ceremonies' met Whalen, burgemeester LaGuardia en gouverneur Lehman. 29 juni 1936

Sanering van de lokatie door Moses's Park Department.

Tekenen van het leasecontract tussen Moses's Park Department en Fair Corp. en locatieoverdracht.

Eerste-steenlegging voor kantoren van de Fair Corp. als startsein voor de bouw van de paviljoens.

Met 'motorcade' door straten van New York als startsein voor grootscheeps publiciteitsoffensief.

Werkzaamheden aan paleis en inrichting van de tentoonstelling afgerond.

juni 1936 - maart 1937

10 oktober 1936

30 april 1937

30 april 1938

begin juli 1939

Exploitatie

Plechtige opening van de expositie door president Roosevelt, gouverneur Lehman, burgemeester LaGuardia, de Fair Corp., de buitenlandse organisatiecomités, buitenlandse diplomaten en

hoogwaardigheidsbekleders en de WPA-arbeiders die de expositie opgebouwd hadden.

Informele sluiting van de Wereldtentoonstelling voor het grote publiek.

Tweede seizoen.

30 april 1939

16 november 1939

11 mei - 27 oktober 1940

Afbraak

Faillissement Fair Corp. en afbraak expositie onder leiding van Moses' Park Department.

Herinrichting tentoonstellingsterrein tot volkspark door Moses' Park Department.

Uitgave handboek voor het organiseren van exposities door de journalist Tyng

bij wijze van onofficieel rapport.

Tweede New York World's Fair in Flushing Meadows, ditmaal geregisseerd door Moses zelf,

onder meer om ombouw van de lokatie tot volkspark te vervolmaken.

oktober 1940 - medio 1941

1941 - ...

1958

1964/5

189. Organogram van de structuur, taak- en machtsverdeling in de Fair Corporation voor de New York World's Fair 1939 met de namen van de sleutelfiguren.

190. Chronologie van de belangrijkste ontwikkelingsfasen in de genese van de New York World's Fair 1939.



170. De internationale participatie aan de New York World's Fair 1939.

171. De locatie van de New York World's Fair 1939 in de metropool New York. Achter de wijde benaming Flushing Meadows ging een gebied aan de baai van Flushing schuil dat voornamelijk uit moerassige grond in het mondingsgebied van het riviertje Flushing bestond en ernstig vervuild was als vuilnisstort, metrorangeerterein en asfaltfabriek. Flushing Meadows lag echter ook net iets ten noorden van het demografische hart van de metropool New York (met haar 7,5 miljoen inwoners) én op het snijpunt van een aantal mogelijke noordzuid en oostwest verbindingen voor het autoverkeer, die de verkeerscongestie in de metropool zouden kunnen terugdringen (a). Dit maakte haar bijzonder aantrekkelijk voor Moses' Park Department - ruimte voor de aanleg van een aantal parkways en een groot volkspark - én voor de organisatoren van de Fair: temidden van 7,5 miljoen potentiële bezoekers, goed bereikbaar en van voldoende omvang. Door een tweetal metrolijnen en een spoorlijn van Manhattan door te trekken naar Flushing verbeterde men ook de bereikbaarheid per openbaar vervoer (b). Bovendien was op een steenworp afstand het North Beach Airport gesitueerd; het hedendaagse LaGuardia Airport (c)

de belangrijkste verkeersknelpunten in de metropool New York, gecombineerd met de aanleg van een volkspark in Flushing Meadows (een gebied even ten noorden van Queens) en de verwezenlijking van een aantal 'civic centers' en andere publieksvoorzieningen in de aanpalende wijken.⁹⁰ Met de aanleg van deze nieuwe parkways, bruggen, spoor- en metrolijnen zouden in één klap de verkeersverbindingen tussen het westelijk en oostelijk deel van de metropool verbeterd kunnen worden en zou er een einde komen aan de verkeerscongestie die de New Yorkse economie verlamde. Bovendien zou zo in het demografisch hart van de metropool een grootschalige, goedkope en goed bereikbare recreatievoorziening tot stand kunnen worden gebracht.⁹¹ Met de aanleg van het park zou een cruciaal onderdeel van het CRPN-plan, dat tot dan toe steeds op onoverkomelijke organisatorische en financiële problemen was gestuit, dankzij het Fair-project verwezenlijkt kunnen worden. Kern van de problematiek was dat achter de poëtische benaming Flushing Meadows een moeras schuilging, waar behalve een metro-rangeerterrein ook een asfaltfabriek en een enorme vuilnisstortplaats - bekroond door 'Corona Mountain' - lagen en waarvan bovendien de grond slechts gedeeltelijk in eigendom van de gemeente was.⁹² De aankoop van de resterende terreinen, de ontginning van het moeras tot bouwgrond, de verplaatsing van asfaltfabriek en vuilnisstort en de sanering van de ergst vervuilde grond ten behoeve van de aanleg van het volkspark vergden zulke reusachtige investeringen dat de gemeente New York ze tot dan toe niet bij elkaar had kunnen krijgen.⁹³ Het Fair-project maakte de financiering hiervan echter aanzienlijk eenvoudiger. Immers, er verschenen naast de stad en de staat New York een derde en zelfs een vierde investeerder: de Fair Corporation en in mindere mate de federale overheid. In ruil voor de lease van het terrein verplichtte de Fair Corporation zich om reeds bij de aanleg van de tentoonstelling aanzienlijke delen van het volkspark te realiseren, om bovendien bij te dragen aan de financiering van de nieuwe metrolijn en aan de ombouw van expositie tot volkspark. De federale overheid zou de aanleg van een (jacht)haven aan Flushing Bay financieren en bovendien de ontginning van het moerassige terrein en de aanleg van infrastructuur als werklozenproject in de New Deal accepteren.⁹⁴ Tenslotte waren stad en staat New York van plan hun tentoonstellingspaviljoens als permanente publieke voorzieningen in een toekomstig eigen volkspark te bouwen.⁹⁵

Hoewel deze doelen de eigenlijke expositie veruit overstegen waren zij er niet mee in strijd. De locatie Flushing Meadows was ruim genoeg om de Fair te kunnen huisvesten. Dankzij de aanleg van de nieuwe parkways, spoor- en metrolijnen zou de expositie voor een massapubliek snel en goedkoop bereikbaar zijn, en bovendien bevond de expositie zich in het demografische hart van de 11,5 miljoen inwoners tellende metropool New York. Een belangrijk pluspunt daar deze metropool - zoals vroeger Parijs en Londen - een substantieel deel van de bezoekers zou leveren.

Als voorzitter van de 'mystery group' poogde McAneny het Fair-project ook te benutten voor de stimulering van de lokale economie en burgerzin. Naar zijn mening vormde daarbij de succesformule van de exposities die in 1893 en 1933/4 in Chicago hadden plaatsgevonden de belangrijkste inspiratiebron.⁹⁶ Hiermee koos deze 'mystery-group' voor een traditionele Fair, dat wil zeggen voor een consumentenbeurs, overgoten met een ideologische saus van vooruitgang door techniek, kunst en wetenschap. Om ervoor te zorgen dat architecten, vormgevers en exposanten zouden bijdragen aan de verwezenlijking van deze doelstellingen, werkte McAneny samen met Bell dit program uit in richtlijnen.⁹⁷

Kern hiervan vormde de optimale organisatie van de 'exhibits' en de verkeersstromen in een prototypisch paviljoen en de verkeersverbinding tussen de paviljoens onderling. Hieruit sprak duidelijk de ervaring die Bell als 'director of industrial exhibits and concessions' in Chicago had opgedaan. Ongeveer dezelfde klassen zouden net als in Chicago ieder in een eigen paleis ondergebracht worden, onderdak biedend aan de stands van de diverse exposanten.⁹⁸ In Bells ogen was het niet alleen dwaas maar ook gevaarlijk om aan deze succesformule te morrelen. Een revolutionair nieuwe sociaal-georiënteerde expositie als Mumford met zijn groep voorstond, zou exposan-

ten afschrikken en bijgevolg de Fair te gronde richten nog voordat zij geopend was. Aangezien dezelfde industriële exposanten als in 1933/4 min of meer dezelfde dingen zouden tonen was het onvermijdelijk dat de Fair in New York sterk zou gelijken op die van Chicago.⁹⁹ In zijn ogen kon men ermee volstaan om, in navolging van de exposanten die hun exhibits eenvoudigweg van een nieuwe vormgeving voorzagen, ook de Fair in een nieuw jasje te steken: een andere vormgeving van de paviljoens alsmede een nieuwe ideologische verpakking door de keuze van een andere thematiek.¹⁰⁰

Bell en McAneny grepen voor deze nieuwe vormgeving terug naar nog oudere voorbeelden. Model voor de inrichting van het tentoonstellingsterrein stond Chicago's 'White City' uit 1893, symbool van de 'City Beautiful'-beweging waarvoor McAneny zich steeds had ingezet. De paleizen zouden tezamen één lange monumentale triomf-as omsluiten die van 'Flushing Bay' naar het zuiden liep over de volle lengte van de locatie tot aan Meadow Lake. De individuele paleizen zouden zich op de binnen de City Beautiful gebruikelijke wijze van elkaar onderscheiden door verschillende midden- en hoekpartijen, decoraties, koepels, historische stijlkeuzen en dergelijke. Doorlopende arcades voor de paleizen langs zouden het geheel weer inkaderen en tot één plastisch en monumentaal ensemble samensmeden. Dit geheel werd op zijn beurt weer gemonumentaliseerd door er een drietal dramatische accenten in aan te brengen in de vorm van ceremoniële 'counts': aan de noordzijde, aan 'Flushing Bay' de 'Court of Honor', in het midden een 'Central Plaza' en aan Meadow Lake een 'Court of States'. Deze 'Courts' en vooral de aan het water gelegen 'Court of Honor' verwezen direct naar het belangrijkste historische precedent: het gelijknamige 'Court of Honor' aan het Michiganmeer in 1893. Waren de paleizen stilistisch in (binnen de City Beautiful gebruikelijke) Beaux-Arts-architectuur gedacht, voor de binnenkant van de paleizen leek Bell zelfs terug te grijpen op het Crystal Palace uit 1851. Een stelsel van symmetrisch naar het midden optrappende langschepen met een modulaire constructie waarvan de afmetingen gebaseerd zijn op die van de individuele expositiestands. Zo'n traditionele aanpak veronderstelde natuurlijk ook een 'clou' à la de 19-eeuwse tentoonstellingen in het hart van de stad: de 'Tower of Light', een enorme vuurtoren met een groots uitzicht.¹⁰¹

Ook voor de nieuwe ideologische verpakking werd teruggegrepen op het 19e-eeuwse gebruik om met de expositie een belangrijke nationale gebeurtenis te herdenken. De inauguratie van George Washington tot eerste president van de Verenigde Staten bood zo'n aanleiding. Echter, ook met hulp van derden - van reclamebureaus tot de 'American Philosophical Society' uit Philadelphia - slaagde het duo McAneny-Bell er niet in om hier meer van te maken dan één 'clou', bestaande uit een groot monumentaal ensemble, het 'Court of States', met aparte presentaties van de federale overheid, de 48 staten en de stad New York. Op de rest van het expositieterrein zouden ten hoogste - meer expliciet - de symbolische naamgeving van de belangrijkste stedelijke ruimten (zoals het Inaugural Court, de 'Avenue of Presidents' en de centrale 'Constitution Avenue') én - meer impliciet - de monumentale architectuur van de paleizen (niet de vrolijke moderne art-decostijl van Chicago '33/4 maar de Beaux-Arts-architectuur van 1893) het publiek aan de herdenkingsthematiek herinneren.¹⁰² De centrale 'clou' - de 'Tower of Light' - had daarentegen, anders dan in 1900, niets met het ideologische thema te maken.

Hoewel Bell en McAneny er dus niet in slaagden om program en thematiek overtuigend uit te werken, zouden toch tal van elementen uit hun voorstellen in het uiteindelijke plan terugkeren.

6.2.2 Park Department: een Fair als instrument van het ruimtelijke-orderingbeleid

Robert Moses onderschreef McAneny's opzet om met de Fair het CRPN-plan voor Flushing Meadows uit te voeren.¹⁰³ Immers, het plan strookte met zijn eigen opvatting van ruimtelijke ordening, waarin infrastructuur, groen- en recreatievoorzieningen altijd gecombineerd werden aangepakt. Op Moses en de landschapsontwerpers van zijn Park Department rustte nu de taak een ontwerp te maken voor een volkspark, dat zou kunnen worden opgebouwd als tentoonstellingster-

rein. Hiertoe deed men eerst onderzoek om grondgesteldheid, eigendomsverhoudingen en grondgebruik in kaart te brengen. Gegevens op basis waarvan zij vervolgens een kostenraming van de ontginning van het moeras maakte én een voorlopig ontwerp voor het volkspark opstelde. Dit ontwerp diende twee doelen: het vormde de financiële en ruimtelijke basis van de wetsvoorstellen voor stad en staat New York en het diende als uitgangspunt voor de onderhandelingen met de Fair Corporation over de lease en inrichting van het terrein. Het ontwerp diende de Fair Corporation ertoe te dwingen haar expositieplannen ook af te stemmen op het tweede leven van het terrein als volkspark.¹⁰⁴ Om te bewijzen dat dit ontwerp voor het volkspark de expositie niet in de weg zou hoeven staan, liet Moses daarom op basis van het Parkplan ook een plan voor de Fair tekenen.

Conform Moses' benaderingswijze werden in deze plannen infrastructuur, park en publieke voorzieningen als één samenhangend vraagstuk vormgegeven. Infrastructurele ingrepen geleedden het terrein in een centraal gebied van globaal 490 hectare, alleen aan de westzijde doorsneden door de parkway, en twee delen ten noorden en ten zuiden hiervan. Het eigenlijke park besloeg dit centrale en het zuidelijke gedeelte. Het ontwerp hiervoor verraadde wederom de invloed van Chicago-1893: ook hier was het park deels ingericht als een Engelse landschapstuin, en deels als een formele baroktuin (Moses zelf roemde de schoonheid van dit deel dan ook niet voor niets als 'The Versailles of America').¹⁰⁵ Aangezien het Park Department niet erg geïnteresseerd was in de expositie zelf, hoeft het geen verwondering te wekken dat het zich niet serieus in de problematiek van modern tentoonstellen verdiepte; men greep net als Bell terug op traditionele modellen. Hun ontwerp voor de inrichting van de expositie bestond dan ook uit Beaux-Arts-paleizen, bijeen gegroepeerd in monumentale hoven; ook hun ontwerp voor de Fair was niets meer dan een reanimatie van de 'White City' uit 1893.

Anders dan in het plan van Bell en McAneny was de noord-zuidas weliswaar een belangrijke verkeersader, maar niet langer de hoofdas. Moses dacht juist vanuit een oost-westlijn, zodat het park als de verbinding tussen de wijken ten oosten en ten westen van het park zou kunnen fungeren. Voor de tentoonstelling had dit als consequentie dat de hoven niet langs de noord-zuidas maar de oost-westas lagen, met een ruimtelijke opbouw die een climax kende aan de oostzijde. Ook de ronde grondvorm van de hoven past goed in een Parkplan.

Mocht de opzet van het Park Department voor de expositie niet veel gewicht hebben, dat gold niet voor het Parkplan dat eraan ten grondslag lag. Elementen hieruit zouden het uiteindelijke plan doorslaggevend beïnvloeden: de tweedeling van het terrein, de ligging van de infrastructuur, de ontsluiting van het terrein en de concentrische ruimtelijke opbouw langs de oost-westas.

6.2.3 *Fair of the Future: 'citizen and consumer education'*

Het plan van het Fair of the Future-comité vervulde, in vergelijking met de andere twee, nog een extra doelstelling. Het diende in de eerste plaats om het bedrijfsleven (potentiële exposanten) en de publieke opinie (potentiële bezoekers) te overtuigen van de superioriteit van de Fair of the Future, om vervolgens de Fair Corporation (organisatoren) te nopen hun eigen plannen te laten vallen in ruil voor dit plan. Dit meervoudige doel bepaalde niet alleen de formulering van het voorstel maar ook de inbreng van de betrokken partijen. Mumford kreeg de taak om de publieke opinie te overtuigen, Teague die om het bedrijfsleven te overtuigen. Voor de architecten in dit comité was slechts een bescheiden rol weggelegd; zij concretiseerden Mumfords denkbeelden in een ruimtelijk schema.¹⁰⁶

De Fair of the Future als 'citizen education' à la de sociale musea uit Europa

Mumford wilde, niet anders dan de kopstukken in de ander organisatiecomités, met de Fair eigen denkbeelden uitdragen. Om te beginnen zou de organisatie van de Fair gestoeld worden op zijn ideeën over 'organische' planning. Hij bepleitte een 'organische', procesmatige werkwijze om tot

een concreet 'organisch' voorbeeldplan te komen. Allereerst diende men voor de expositie een maatschappelijke hoofdfunctie te formuleren die beantwoordde aan reële en actuele maatschappelijke behoeften. Op deze tentoonstellingsideologie zou men dan achtereenvolgens op rationele wijze een programma voor de expositie kunnen funderen, de invulling van het terrein, de behuizing en ook de presentatie van de individuele exhibits.¹⁰⁷

Mumford baseerde zijn pleidooi voor een sociale in plaats van commerciële Fair op de zijns inziens dringende maatschappelijke noodzaak om de 'Great Depression' te beëindigen. De traditionele wereldtentoonstelling was in zijn optiek vooral een lofzang op de vooruitgang door techniek en exacte wetenschappen. Tegelijkertijd weet Mumford juist aan deze voortdurende fixatie op techniek en wetenschap de ondergang van de menselijke beschaving in een apocalyptische spiraal van revolutie en oorlog waarvan hij de voortekenen maar al te duidelijk meende te zien.¹⁰⁸ De enig ontsnapping hieraan school naar zijn mening in de opbouw van een nieuwe maatschappelijke orde, die gebaseerd zou zijn op een allesomvattende planning; één die niet gevoed zou worden door kennis uit de exacte wetenschappen en de technische disciplines maar uit de sociologie, psychologie, biologie en geografie.¹⁰⁹ Het traditionele type van de tentoonstellingen, met hun lofzang op de industriële verworvenheden, technologie en exacte wetenschappen, kon in zijn ogen hieraan onmogelijk een bijdrage leveren.¹¹⁰ Integendeel, vasthouden aan de oude conceptie hield in dat men de expositie tot spreekbuis zou maken voor dezelfde ideeën en visies die de samenleving naar haar ondergang dreigden te voeren. Zo zou de Fair dan de greep van de grootste en meest draagkrachtige bedrijven, hun ideeën en producten op de samenleving alleen maar verstevigen; monopolies van 'oude wijn' die men schaamteloos in 'nieuwe zakken' zou verhullen. In Mumfords ogen zou de Fair dan weinig meer zijn dan een kermis van obscene lokkers en zoethouders.¹¹¹ Neen, maatschappelijk gezien, betoogde Mumford, was het de hoogste tijd voor een nieuw type tentoonstelling; één met een 'sociale thematiek'.¹¹² Een Fair als demonstratie hoe met nieuwe vormen van planning nog ongebruikte potenties in de Amerikaanse samenleving konden worden aangewend om de crisis te overwinnen¹¹³ en tot een nieuwe, rationelere en betere sociale orde, een 'superbeschaving' zoals Mumford het noemde, te komen.¹¹⁴ De Fair als verbeelding van een nieuwe 'American Way of Life'; zij zou een beeld van een nieuwe samenleving moeten representeren, met een gelukkiger en rijker leven voor het collectief en meer mogelijkheden tot intellectuele en spirituele zelfverwerkelijking voor het individu. Het was tijd voor een nieuwe 'Frontier', ditmaal in de tijd, die de Amerikaanse droom van ongekeerde mogelijkheden voorbij de horizon voor al diegenen die aanpakten nieuw leven in zou blazen en zodoende het vertrouwen van de burgers in het Amerikaanse systeem zou herstellen.¹¹⁵ Mumford zag de expositie dus als een educatief-politiek instrument voor mentaliteitsverandering en maatschappelijke hervorming. Veranderingen die zich weliswaar eerst in de Verenigde Staten zouden voltrekken, maar die zich op den duur in het licht van dit voorbeeld tot de gehele menselijke beschaving zouden uitstrekken. De nieuwe, optimaal geplande 'American Way of Life' zou de wereld veroveren.¹¹⁶ De bijzondere rol die er voor het idee van planning was gereserveerd, impliceerde natuurlijk ook een accent op toekomst; men plant nu eenmaal per definitie in de toekomstige tijd. Consequent stelde Mumford dan ook voor om niet langer het heden op de expositie te vergelijken met het verleden om de reeds gemaakte vooruitgang te inventariseren, zoals de Fair Corporation overeenkomstig haar negentiende-eeuwse conceptie van de Fair beoogde, maar om haar te vergelijken met de nabije toekomst teneinde een reële voorspelling te doen van de vooruitgang die dankzij meer en betere planning binnen handbereik lag.¹¹⁷

Mumford koos dus voor een Fair als een instructieve, sociale tentoonstelling, een model van de nieuwe maatschappij. De commerciële Fair van het duo McAneny en Bell diende getransformeerd te worden in een sociale. Mumford dacht dit te bereiken door de commerciële onderdelen

van de expositie in een sociaal kader te plaatsen. De belangrijkste middelen hiertoe waren de classificatie, de thema-exposities, de ruimtelijke organisatie en architectonische vormgeving van de Fair. Hij hoopte dat hiermee vervolgens voldoende druk zou worden uitgeoefend op de commerciële exposanten om ook in hún exhibits het accent te leggen op de maatschappelijke relevantie van product of dienst, opdat aldus de gehele expositie doortrokken zou worden van een sociologische oriëntatie.

Mumford stelde dan ook voor de oude natuurhistorische of technische classificatie van wetenschap, transport etcetera te verruilen voor een sociologische: één die ontleend was aan de maatschappijwetenschappen en het dagelijks leven tot ordenend principe nam, zodat in plaats van arbeid of professie de levensbehoeften van de mens voorop zouden staan.¹¹⁸ De commerciële exhibits werden van daaruit onderverdeeld in sociologische categorieën als huisvesting, eten en drinken, gezondheidszorg, onderwijs, werk, recreatie, kunst, bestuur en religie.¹¹⁹ Deze negen aspecten van het dagelijks leven zouden niet zoals voorheen het publiek moeten aanzetten tot een vergelijkende studie van professionele prestaties en gemaakte vooruitgang, maar dienden het te verleiden tot een panoramische studie van het eigen dagelijkse leven in de wereld van morgen. New York-1939 moest een reële voorspelling geven van de verbeteringen die er in deze negen levenssferen mogelijk waren, wanneer maar de potenties van recente wetenschappelijke en technologische ontwikkelingen zouden worden onderkend en dankzij een betere planning van economie, samenleving en leefwereld optimaal zouden worden uitgebuit. Stoelend op een classificatie die de expositie voor het publiek aantrekkelijk zou maken; niet door zoals vroeger in te spelen op vakmatige interesse of sensatiezucht maar door te anticiperen op hoop, nieuwsgierigheid en interesse naar verbetering en verrijking van hun eigen 'American Way of Life' in de nabije toekomst.¹²⁰

Zo'n nieuwe indeling was op zich nog niet voldoende om een sociale oriëntatie te garanderen. Daarom stelde Mumford voor om ook de presentatiewijze van de individuele exposanten zelf aan te pakken. In plaats van commerciële exhibits zou er zoets als een 'sociological exhibit' moeten ontstaan,¹²¹ dat wil zeggen een exhibit waarin niet zozeer reclame voor een bepaald product of dienst zou worden gemaakt, maar waarin uitleg zou worden gegeven van hun nut voor de samenleving als geheel of hun gebruikswaarde voor de individuele consument.¹²² Bovendien zouden zij vooral de meest recente ontwikkelingen moeten tonen om zodoende een kijkje in de toekomst te kunnen bieden. Iedere exhibit zou behalve aan het 'sociologische' aspect van product of dienst ook aandacht moeten besteden aan hun 'toekomstwaarde'. Mumford realiseerde zich dat een dergelijke radicale heroriëntatie van de commerciële presentaties alleen bewerkstelligd kon worden wanneer de organisatoren zelf duidelijk konden maken wat hun voor ogen stond met een sociologisch en toekomstgericht exhibit. Met behulp van concrete voorbeeldtentoonstellingen diende de organisatie exposanten en de publieke opinie rijp te maken voor de mogelijkheden en het belang van deze nieuwe presentatiewijze. Daarom stelde hij voor ieder van de negen levenssferen in te leiden met een door de organisatoren ingerichte thematentoonstelling ('focal exhibit') en de Fair zelf van een introductie te voorzien, een centrale thema-expositie. Ieder van hen zou de meest belovende technologische en wetenschappelijke ontwikkelingen in industrie en dienstverlening moeten samenvatten in een concrete en tot de verbeelding sprekende presentatie door met name hun bijdrage aan de verbetering en verrijking van deze levenssfeer in de nabije toekomst te dramatiseren. Het meest pakkend (bovendien voor een ieder begrijpelijk) achtte Mumford de feitelijke demonstratie van dit modelleven van de toekomst. In focal exhibits zou het publiek door middel van tableaux-vivants kunnen zien hoe het morgen zou wonen, werken, recreëren, leren enzovoorts. De centrale thema-expositie zou dit moeten samenvatten door een totaal-impressie van de toekomst te geven.¹²³ Spectaculaire demonstraties van de leefwereld van morgen zouden de exposanten dwingen om hun traditionele commerciële presentatiewijze te ver-

ruilen voor een 'sociological' en 'futuristic' exhibit. Bovendien zou men zo de bezoekers bewegen om hun traditionele, individualistische kijk op de samenleving en haar vruchten te verruilen voor een meer sociale: hoe konden zijzelf en deze producten bijdragen aan een betere samenleving waarin iedereen een beter en rijker leven zou kunnen leiden. Een vorm van 'citizen education' die beiden zou opvoeden tot een nieuwe sociale verantwoordelijkheid en burgerzin met de belofte van een betere toekomst.¹²⁴

De focal exhibits vormden op zich echter nog niet voldoende garantie dat het publiek de expositie inderdaad vanuit dit sociale en toekomstgerichte perspectief zou bezien. Het publiek moest de negen levenssferen en de commerciële en thematische exposities hierbinnen ook gemakkelijk van elkaar kunnen onderscheiden en bovendien in de goede volgorde in zich op kunnen nemen. Mumford stelde daarom voor om de negen levenssferen als uitgangspunt voor de ordening van de exponaten over het tentoonstellingsterrein te nemen en deze te completeren met een narratieve route die de bezoekers in de juiste 'verhalende' opeenvolging langs de centrale thema-expositie, de focal exhibits en de commerciële exhibits in de negen levenssferen zou voeren. Het terrein kon dan analoog aan de negen levenssferen verkaveld worden in negen afdelingen, aaneengeregen door een dwingende route met de toepasselijke naam 'Way of Life'. Als entree diende een uitzichtstoren met de centrale thema-expositie waarin de bezoekers behalve een impressie van de toekomst ook de ruimtelijke en ideologische ordening van de expositie uitgelegd kregen die zij daarna zelf boven op de toren zouden kunnen overzien. Vervolgens zouden de bezoekers langs de 'Way of Life' de verschillende aspecten van het toekomstige leven gedemonstreerd krijgen in de respectievelijke focal exhibit. Wilde iemand zich verder verdiepen in één van deze negen levenssferen dan kon hij een zijweg achter de respectievelijke thema-expositie inslaan en de hieraan gelegen private exhibits bestuderen. Zo zou de route - gecombineerd met een rollend trottoir - het stramien van de expositie in negen levenssferen van een narratief-ruimtelijke structuur voorzien. Op deze wijze zou het publiek de demonstraties van de toekomstige 'American Way of Life' in de inleidende thema-exposities met een minimum aan fysieke en geestelijke inspanning in zich kunnen opnemen, om pas daarna vanuit het hun hier aangereikte sociale en toekomstgerichte perspectief de erachter gelegen commerciële exposities te bestuderen. Zoals ook in 1867 en 1900 beoogd was, beschouwde Mumford de ruimtelijke ordening van de tentoonstelling voor alles als een educatief instrument om het publiek de didactisch-ideologische strekking van het geheel uit te leggen.¹²⁵

Om de overtuigingskracht van zulke toekomstvoorspellingen te versterken zouden noch de thema-exposities noch de private exhibits het toekomstige leven moeten laten zien in de traditionele tentoonstellingspaleizen, maar in modelgebouwen van de toekomst. Zo zou het onderwijs van de toekomst plaats vinden in een modelschool, het wonen van morgen in modelwoningen etcetera. Het ensemble langs de 'Way of Life' zou zodoende de aanblik bieden van een modelwijk; een krachtige architectonische verbeelding van de nieuwe 'American Dream'.¹²⁶ Om te verhinderen dat het verband tussen deze thema-exposities en de erachter gelegen private exhibits verloren zou gaan, stelde Mumford voor hen niet langer op te sluiten in de traditionele paleizen maar te localiseren in een soort 'open' expositielandschap van afzonderlijke paviljoens voor ieder exhibit. In een als het ware binnenstebuiten gekeerde tentoonstelling zou de bezoeker zich altijd en overal te midden van de expositie weten en nooit de draad van het verhaal of het overzicht verliezen. Hierbij stond Mumford een uiterst minimale tentoonstellingsarchitectuur voor ogen; meer tentoonstellingsinstallatie dan architectonisch bouwwerk.¹²⁷ Om ook deze private paviljoens in het toekomstperspectief van de focal exhibits te doen opgaan, stelde hij voor om het geheel als 'Greenbelt town' vorm te geven.¹²⁸ Een van de architecten maakte hiervoor op verzoek van de Fair Corp in een laat stadium nog een schematisch plan, waarin Mumfords didaxis gepaard werd aan de zo typerende esthetiek van de tuinstad: een meanderende 'Way of Life' voerde langs in uit-

bundig groen geplaatste modelgebouwen, zodat de bezoekers aangenaam verrast zouden worden door een afwisselende reeks van vergezichten op een schone en groene wereld, die hemelsbreed verschilde van de steden waarin zij woonden.¹²⁹

Ook van de architectuur van deze modelwijk stond Mumford reeds een duidelijk beeld voor ogen. Zij zou geen kwestie moeten zijn van een academische stijlkeuze maar organisch moeten voortkomen uit het proces van idee-, program- en didactiekontwikkeling.¹³⁰ Organische architectuur is niet alleen in programmatisch-mechanische zin functioneel maar ook in symbolische zin, meende Mumford. Zij zou niet alleen onderdak maar ook uitdrukking moeten geven aan de sociale thematiek van de expositie, aan het toekomstleven dat er zich zou afspelen en zelfs aan het typisch Amerikaanse van deze toekomstige samenleving.¹³¹ De traditionele 'archeologische' architectuur van de expositiepaleizen - met haar foute connotatie van het verleden - was voor Mumford dan ook taboe. Maar ook het modernisme - met zijn foute machine-connotatie - was voor hem uit den boze. In plaats daarvan stelde hij voor bij deze gelegenheid een nieuwe Amerikaanse architectuurtaal te ontwikkelen voor de toekomstige samenleving. Een nieuwe esthetica waarin met behulp van de materialen en bouwtechnieken van morgen werd voortgebouwd op de Amerikaanse traditie van Henry Hobson Richardson, Louis Sullivan en Frank Lloyd Wright): een modernisering van de 'American vernacular' (met haar associaties ten aanzien van het Amerikaanse leven, haar traditie en haar habitat). Mumford pleitte er dan ook herhaaldelijk voor dat F.L. Wright zou worden gevraagd om de expositiepaviljoens voor de Fair te ontwerpen.¹³²

Al met al zou de Fair zo zowel een symbolische uitdrukking als een hyperfunctionele 'machine for display' zijn;¹³³ een overtuigende, levende en concrete verbeelding van een eigentijdse 'American Dream' over een betere 'American Way of Life' voorbij de laatste 'Frontier': de nabije toekomst. Didactisch gezien was Mumfords Fair of the Future goeddeels een aan de actuele Amerikaanse praktijk aangepaste versie van Geddes' en LePlay's sociale museum: een survey van het dagelijkse leven zelf, niet middels boeken of vanuit het beperkte perspectief van één of andere academische discipline, maar van het feitelijke leven in de volle organische samenhang, ook met zijn natuurlijke en culturele context, bedoeld om de burgerij te doordringen van de problemen, de eigenaardigheden en mogelijke oplossingen teneinde ze te mobiliseren en aan te zetten tot het doorvoeren van de voorgestelde veranderingen.¹³⁴ De ouverture met een inleidende thematentoonstelling in een centrale uitzichtstoren, waar het publiek de ideologisch-ruimtelijke samenhang achter de tentoonstelling aanschouwelijk uitgelegd kreeg, verwijst zelfs direct naar Geddes' Outlook Tower en zijn educatieprojecten voor de exposities van 1900 in Parijs en 1904 in St. Louis.¹³⁵ Meer eigentijds maar evenmin zonder precedenten was de oriëntatie van de expositie op de toekomst en de precieze uitwerking van de sociale dimensie ervan. Het idee om met de expositie een beeld te geven van de maatschappelijke gevolgen van technologische en industriële ontwikkelingen op de Amerikaanse samenleving anno 1960 lijkt rechtstreeks ontleend aan het rapport *Technological Trends and National Politics* van de NRC. Het idee om met de Fair een beeld te geven van de woonomgeving van morgen was ook allesbehalve nieuw.¹³⁶ Zo waren in Europa de 'Weisenhofsiedlung' en de 'Werkbundsiedlung' bij Wenen gebouwd en had LeCorbusier voor de Parijse expositie van 1937 het plan gelanceerd van een tentoonstellingsstad annex modelstad.¹³⁷ De sociologische classificatie van het stedelijke leven die Mumford voorstelde en zijn idee om deze analytisch te reconstrueren en uit te leggen lijken geïnspireerd op de toen al zeer beroemde stadssurveys *Middletown* en *Middletown in transition* van het echtpaar Lynd, waarin op antropologische wijze een beeld wordt geschetst van een doorsnee Amerikaanse gemeenschap in een doorsnee stadje (Munci bij Chicago).¹³⁸ In zekere zin zou Mumfords Fair of the Future de materiële levende pendant zijn geweest van hun stadssociologische studies, zij het dan dat zijn *Middletown* niet representatief zou zijn voor het heden maar voor de nabije toekomst. Het idee om reclame niet commercieel maar ideologisch-educatief te gebruiken had RPAA-lid Stuart

Chase - onder verwijzing naar de educatieve effectiviteit van de Sovjetpropaganda - al in 1928 gelanceerd.¹³⁹

De Fair of the Future als 'consumer education'

Een afzonderlijk deel van het voorstel moest het bedrijfsleven ervan overtuigen dat het ook in hun belang was om aan een dergelijke sociaal- en toekomstgerichte expositie deel te nemen. Het heette dan ook 'Opportunity for Industry.'¹⁴⁰ Nu kreeg Teague de kans zijn 'salesman'-kwaliteiten te tonen. Hiertoe plaatste hij Mumfords 'citizen education' in een ander perspectief, waarin voor de exposanten niet alleen de sociale maar ook de commerciële baten van een Fair of the Future goed naar voren kwamen. Als vertrekpunt koos hij niet de inleidende focal exhibits met hun sociologische inslag maar de commerciële exhibits. In zijn betoog stonden de gebruiks- en toekomstwaarde van producten en diensten niet langer alleen in het teken van een betere samenleving maar ook van economische groei dankzij een fantastisch vergrote consumptie.¹⁴¹ Deze accentverschuiving laat zich ook vanuit Teague's professionele belangen en wereldbeeld als industrieel ontwerper verklaren. Met de sociale oriëntatie van de expositie en via aansprekende demonstratietechnieken zouden ondernemers het publiek concreet kunnen uitleggen wat hun producten of diensten voor het dagelijks leven van de individuele bezoeker en zijn gemeenschap zouden kunnen betekenen. Het accent op de nieuwste ontwikkelingen en de toekomst zou hen dan in staat stellen om het publiek voor te houden dat wat zij nu nog moest missen weldra binnen hun bereik zou komen. De traditionele oriëntatie van de exposities op het verleden zoals McAneny en Bell voorstelde was vanuit deze optiek zelfs schadelijk voor de ondernemers. Immers, het publiek was niet geïnteresseerd in de vroegere consumptiegewoonten maar in de verbetering van de eigen consumptiemogelijkheden en die van hun kinderen in de toekomst.¹⁴² Een sociale en toekomstgerichte oriëntatie bood ondernemers dus volop de mogelijkheid het publiek te doordringen van de omissies in hun bestaan of hun obsoleet geworden eigendommen en van de mogelijkheden dit te verhelpen door nieuwe producten aan te schaffen. Meer in het algemeen verzekerde Teague de ondernemers dat een dergelijke nieuwe sociale heroriëntatie van het bedrijfsleven op de behoeften van individu en samenleving de meest zekere weg was naar een aanzienlijke omzetting in de jaren na New York-1939.¹⁴³

Zodoende zou de Fair of the Future dus als sociale en toekomstgerichte tentoonstelling bezoekers en fabrikanten niet alleen opvoeden tot grotere sociale betrokkenheid maar ook tot een leven in het teken van consumptie: de Fair als 'consumer engineering' van fabrikanten en publiek. Achter de idealistische 'sociological exhibits' langs de levensweg van Mumford verscheen nu zoets als de 'sociale reclame' van Teague en diens collega-industrieel ontwerpers.

Het voorstel van de Fair of the Future-groep sloot af met een financieringsplan en organisatie-opzet - dit om te garanderen dat in het dynamische proces van ontwerp en bijstelling de door Mumford zo vurig bepleite organische samenhang in het project overeind zou blijven. Zij meenden dit te kunnen bereiken door deze samenhang te vertalen in de hiërarchie van de organisatiestructuur, die er als volgt uitzag. Bovenaan de piramide stond het 'social committee', verantwoordelijk voor de vertaling van idee en program in focal exhibits en richtlijnen voor de private exhibits.¹⁴⁴ Daaronder kwamen de architecten, industrieel ontwerpers en andere verantwoordelijken voor de vormgeving van de exposities, behuizingen en inrichting van het terrein. Om te garanderen dat het 'social committee' zijn richtlijnen voor de 'social exhibit' ook zou kunnen opleggen aan de exposanten, pleitte Mumford er in zijn toespraak voor om de verhuur van expositieruimten niet te gebruiken voor de financiering van het project. Immers, in dat geval zouden de exposanten ook macht kunnen uitoefenen over de organisatoren. Bovendien zouden de investeringen tot een commerciële in plaats van sociale presentatie kunnen leiden. Mumford stelde voor om de exposi-

tiegebouwen niet te financieren uit huurinkomsten maar - zoals in Europa gebruikelijk - door de overheid, filantropische organisaties, óf - bij wijze van compromis aan het yankee-kapitalisme - door die bedrijfstakingen die er alle belang bij hadden dat het leven van morgen inderdaad van een betere kwaliteit zou zijn dan dat van vandaag: de levensverzekeringsmaatschappijen - de 'filantropen' van het kapitalisme.¹⁴⁵ In het Fair of the Future-plan wordt vreemd genoeg niet meer over dit ene onderdeel gesproken. Tussen de regels door bleek de keuze toch weer te zijn gevallen op de gebruikelijke financiering uit verhuur. Mogelijk had op dit punt het pragmatisme van Teague uiteindelijk toch het pleit gewonnen. Reeds in zijn toespraak had hij Mumfords ideeën over de financiering schertsend naar het rijk der fabelen verwezen.¹⁴⁶ Later zou deze keuze hun nog lelijk opbreken.

6.2.4 Het monsterverbond: alle partijen samen in de Fair Corp

De Fair Corporation begreep uiteindelijk, dat zij niet alleen veroordeeld was tot samenwerking met de overheden maar zelfs met het Fair of the Future-comité. Voor een succesvolle tentoonstelling had men nu eenmaal niet alleen een locatie en subsidies nodig maar ook een thematiek en een publiektrekkend program. Zo zag de Fair Corp zich gedwongen vertegenwoordigers van beide partijen met hun expertise en bevoegdheden in te lijven. Dit betekende wel dat men gezamenlijk een nieuw voorstel voor de Fair moest formuleren. De basis voor een vergelijk vormde de gemeenschappelijke doelstelling de Fair te gebruiken om de Crisis te bestrijden. In de denkbeelden van de verschillende partijen over de wijze waarop dit het beste kon geschieden en welke rol de expositie hierin zou kunnen spelen, waren overeenkomsten te vinden. New Deal-achtige ideeën waarin 'planning' op het vlak van ruimtelijke ordening, openbaar bestuur en economie een sleutelrol speelde, werden breed gedeeld. Maar tegelijkertijd openbaarden zich hierin ook diepgaande meningsverschillen en belangenconflicten. Deze verschillen van inzicht tussen de partijen en de positie die elk had weten te veroveren binnen de Fair Corp zouden in hoge mate bepalen welke elementen uit de oorspronkelijke voorstellen in het compromisplan zouden worden overgenomen.

Met het Park Department en de lokale bestuurders kwam de Fair Corp het eenvoudigst tot een vergelijk. In ruil voor gebruik, ontginning en ontsluiting van de locatie sloot de Fair Corp een lease-contract met Moses' Park Department en verplichtte zich om bij de inrichting van het expositie terrein reeds een flink aantal elementen uit diens ontwerp voor het volkspark te realiseren. Zo verzekerde Moses zich ervan dat de Fair Corp de formele hoofdopzet van het park, haar ontsluiting en tal van voorzieningen - van het zwembad tot de zoo - voor hem zou aanleggen. Bovendien behield hij het vetorecht over alle ontwerpen voor de expositie en kreeg hij voor elkaar dat de eerste 3,7 miljoen dollar winst gereserveerd werd voor het Park Department, als financiële compensatie voor de reeds aangelegde metroverbinding met Manhattan en de definitieve transformatie van Flushing Meadows tot volkspark in 1940.¹⁴⁷ Om zijn greep op de inrichting van het terrein verder te verstevigen sluisde hij een aantal van zijn medewerkers naar sleutelposities in de uitvoerende diensten van de Fair Corp. Zo kreeg de architect Aymar Embury II de opdracht voor het permanente paviljoen voor de stad New York, werd de landschapsarchitect Clarke opgenomen in het 'Board of Design' als verantwoordelijke voor het terreinontwerp en werd een zekere Andrews tot algemeen manager benoemd, belast met de onderhandelingen met zijn eigen baas Moses, met de realisatie van dit ontwerp, de exploitatie van de expositie en de afbraak ervan.¹⁴⁸

Om de benodigde wetgeving erdoor te krijgen, moest de Fair Corp ook de belangrijkste lokale bestuurders opnemen in de organisatie, niet op uitvoerend maar op besluitvormend niveau. Naast gouverneur Lehman werden nu ook burgemeester LaGuardia, Park Commissioner Moses

en thesauriër Taylor lid van het uitvoerend comité.¹⁴⁹ Vanaf dat moment hadden New Deal-gezinde bestuurders formeel het project in hun greep en werd de Fair feitelijk een publiek-private samenwerkingsvorm.

De toenadering tussen de Fair Corp en het Fair of the Future-comité verliep aanmerkelijk moeilijker. De Fair Corp zag in de voorstellen van dit comité in eerste instantie eerder een recept voor rampspoed dan voor succes. Het initiatief ging dan ook in eerste instantie vooral van het Fair of the Future-comité uit. In hun voorstel bouwden zij nadrukkelijk een aantal elementen in waarmee ze direct aanknoopten bij de plannen en doelstellingen van de Fair Corp. Zo steunden men onomwonden het idee om met de locatiekeuze een sleutelement uit het regionale plan van de CRPN te realiseren.¹⁵⁰ Zij deden hun best om de sociale- en de toekomstthematiek van hun expositie voor te stellen als een vanzelfsprekende transformatie van de herdenkingsthematiek van de Fair Corp (beide ontsproten aan dezelfde typisch Amerikaanse 'frontier'-mentaliteit). Zoals Washington en zijn tijdgenoten getracht hadden door een staatsinrichting op republikeinse grondslagen de contouren voor een nieuwe betere samenleving in de toekomst vast te leggen, zo zou de Fair een soortgelijke sociale vernieuwing moeten bewerkstelligen: een gemoderniseerde maatschappijvorm, aangepast aan de eisen van de moderne samenleving. Hierin was de sociale interdependentie sterk toegenomen, hetgeen meer coördinatie en planning vereiste en ook een andere rolverdeling tussen overheid en burger. Vastgehouden diende te worden aan het oude idee van de Republiek der Verenigde Staten als een 'commonwealth', 'true democracy of talents (...) which through joint action, would make for the welfare of all the people.'¹⁵¹ Echter, de toegenomen complexiteit en daarmee gepaard gaande wederzijdse afhankelijkheid preste tot een modernisering van de republikeinse orde waarin deze samenwerking sterker dan voorheen aan centrale planning onderworpen zou zijn. De grote actuele uitdaging voor de Amerikaanse samenleving was van de geografische frontier uit de dagen van Washington verschoven naar die van een meer geplande toekomst.¹⁵² Een laatste concessie naar de Fair Corp was dat men in het voorstel bewust opteerde voor een minder ideologisch beladen terminologie dan Mumford in zijn toespraak had gebezigd. Zo werd het begrip planning vervangen door coördinatie en het begrip organisch door interdependentie.¹⁵³

Dit alles bleek echter niet voldoende om de Fair Corp voor hun voorstel te winnen. Daarom ontwikkelde het Fair of the Future-comité vervolgens een geraffineerde strategie, waarin men enerzijds publiekelijk de plannen van Bell en Mc Aneny bekritiseerde en anderzijds de persoonlijke contacten met leden van de Fair Corp benutte om hen te verzekeren dat zij vooral wensten samen te werken.¹⁵⁴ Men hoopte zo de Fair Corp zo onder druk te zetten dat zij, net als tientallen andere beroeps- en belangenorganisaties voor hen, uitgenodigd zouden worden voor overleg. Een eerste opening onstond uit de contacten tussen Teague en Bell, die elkaar nog kenden uit Chicago.¹⁵⁵ Bell raakte zo enthousiast over Teague's exposé 'Exhibition Techniques' dat hij het stuk liet vermenigvuldigen en als richtlijn onder zijn medewerkers verspreiden.¹⁵⁶ Bells enthousiasme was begrijpelijk. Teague bood hem immers hierin op een presenteerblaadje de experts aan - de industrieel ontwerpers - die als geen ander bedreven waren in het verpakken van een in essentie traditioneel product als Bells Fair in een nieuwe 'dramatische' vormgeving, zodat het publiek zou gaan geloven dat het om nieuws ging dat het beslist niet mocht missen.¹⁵⁷ Bovendien verschafte Teague in het zelfde stuk Bell ook hét argument om het Fair of the Future-voorstel af te wijzen: een sociale of educatieve oriëntatie zou publiek en exposanten alleen maar massaal afschrikken en bijgevolg de Fair tot een publicitair en financieel fiasco maken.¹⁵⁸

Er veranderde dan ook pas echt iets in de verhoudingen toen de Fair Corp een gedaantewisseling onderging en de initiatiefnemers ofwel het veld moesten ruimen ofwel hun macht ernstig beknot zagen. Startsein hiertoe was de implementatie in mei 1936 van het pakket wetgevings-

maatregelen, waarin de Fair Corp werd erkend, de stad het recht kreeg een lease met hen af te sluiten en de nodige openbare werken uit te voeren.¹⁵⁹ Dit bood de Fair Corp voldoende uitzicht op een succesvolle aandelenuitgifte om de mini-organisatie uit te breiden met de expertise die nodig was voor een volwaardig plan. Met het vergeven van banen en posities vond er echter ook een kleine paleisrevolutie plaats. Begin maart 1936 had Bell zijn schema's tamelijk omzichtig in de pers gepresenteerd.¹⁶⁰ Ondanks zijn voorzichtigheid keerde de publieke opinie zich, niet in de laatste plaats door het publieke optreden van het Fair of the Future-comité, massaal tegen dit oudbakken programma.¹⁶¹ Zulke publiciteit was natuurlijk levensgevaarlijk voor een project omdat men voor het welslagen daarvan geheel afhankelijk was van enthousiasme in financiële, zakelijke en bestuurlijke kringen. Vermoedelijk werd nu op instigatie van de New Deal-bestuurders in het uitvoerend comité de uitbreiding van de organisatie aangegrepen om de geestelijke vaders van de traditionele Fair te wippen of te degraderen, en voor hen in de plaats voorstanders van een nieuwe progressieve Fair te benoemen. Bell en andere medewerkers van McAneny moesten onder druk van het comité het veld ruimen, McAneny zelf verloor zijn topositie aan een zekere Grover Whalen.¹⁶² Een man met een soortgelijke achtergrond als McAneny maar met een veel groter gevoel voor het bespelen van het grote publiek via de media, een levenslange promotor van de stad New York en bovendien actief in de New Deal.¹⁶³

Voor het Fair of the Future-comité keerde nu het tij. Er kwam een uitnodiging om zijn voorstel te komen uitleggen.¹⁶⁴ Heel strategisch liet het comité deze taak over aan de architect Corbett en industrieel ontwerper Teague, die allebei konden schermen met hun ruime tentoonstellingservaring.¹⁶⁵ Vooral Teague's 'salesmanship' veroverde nu de vertegenwoordigers van de Fair Corp. Door Mumfords functionele didaktiek te vertalen in het alledaagse beeld van een krant (de expositie) met krantenkoppen (de thema-exposities) als inleiding op het erachter liggende artikel (de negen levenssferen met de 'sociale reclame' van de commerciële exposanten) wist hij hen voor het plan te winnen.¹⁶⁶ Toen vervolgens na een presentatie voor de pers het voorstel van het Fair of the Future-comité een gunstige publiciteit kreeg en ook enthousiasme bij het grote publiek losmaakte, leek de toekomst van het voorstel verzekerd.¹⁶⁷ Inderdaad besloot de Fair Corp het plan op hoofdlijnen over te nemen en stelde Teague en de architect Robert D. Kohn aan als het 'Committee on theme and focal exhibits' om de thematiek verder uit te werken.¹⁶⁸ Teague was als expert op dit gebied verantwoordelijk voor de vormgeving van de thema-exposities, Kohn voor de inhoud.¹⁶⁹ Weliswaar had Kohn niet meegewerkt aan het Fair of the Future-voorstel maar als mede-oprichter van de RPAA onderschreef hij Mumfords ideeën.¹⁷⁰ Maar al te duidelijk blijkt dit uit de teksten die hij vervolgens schreef en de medewerkers waarmee hij zich omringde. Deze waren hetzij afkomstig uit de RPAA (Bauer en Stein) dan wel uit het Fair of the Future-comité (Hare en Bonney).¹⁷¹

Toch was de coup van het Fair of the Future-comité slechts gedeeltelijk gelukt. De Fair Corp hield vast aan haar financieringsplan - waardoor zij sterk afhankelijk bleef van de private exposanten die de bouw van de tentoonstellingruimte moesten betalen - en nam ook Mumfords organisatiemodel niet over. Het Committee On Theme zou, anders dan het Committee On Social Planning in Mumfords voorstel, niet de hoofdverantwoordelijke voor de expositieplannen zijn maar het Board of Design: een comité van ontwerpers wier hoofdzorg niet de ideologie van de Fair was maar haar verschijningsvorm en de bouw hiervan. Deze machtsverdeling strookte niet met Mumfords organische werkwijze: vormgeving zou voorafgaan aan de programontwikkeling in plaats van ervan afgeleid te worden, met als gevolg dat functionaliteit en organisatie van de Fair toch weer ondergeschikt zouden zijn aan esthetische overwegingen.¹⁷² De gevolgen van dit traditionele primaat van de vormgevers waren des te schrijnender omdat het McAneny kort voor de machtswisseling nog was gelukt om architecten van het CRPN-plan en aanhangers van de City Beautiful- en Beaux-Arts-architectuur in het 'Board of Design' te benoemen.¹⁷³ Al bij de

opstelling van het compromisplan zou dit rampzalige gevolgen krijgen voor de functionele tentoonstellingsdidactiek uit Mumfords Fair of the Future-plan.¹⁷⁴

6.2.5 Het compromis tussen de ideologie en didaxis van het Fair of the Future comité en de stadsidealen van McAneny en Moses

Gegeven de machtsverdeling lag het voor de hand dat in het compromis-voorstel het Fair of the Future-plan op hoofdlijnen - dat wil zeggen thematiek, programma en functionele didactiek - werd overgenomen, echter zonder het te huisvesten in de expositie-machine van Mumford. In plaats hiervan werd het in eerste instantie aangepast aan het concentrische Parkplan van het Park Department en vervolgens ondergeschikt gemaakt aan de City Beautiful-esthetiek van de architecten uit de CRPN-hoek.

Kohn en zijn medewerkers namen vrijwel letterlijk de thematiek en het programma uit het Fair of the Future-voorstel over.¹⁷⁵ Wel probeerden zij de expositie van de verdenking van onzinnig utopisme te vrijwaren door haar niet tot 'Fair of the Future' te dopen maar als hoofdthema 'Building the world of tomorrow with the tools of today' mee te geven, een wereld waar 'the plain American citizen will be able to see what he could attain for his community and for himself by intelligent co-ordinated effort and will be made to realize the interdependence of every contributing form of life and work.'¹⁷⁶ Zo zou de Fair een 'advancement of social thinking, and the spread of cultural ideas' bewerkstelligen op een manier die herinnert aan LePlay's omschrijving van zijn sociale wereldmuseum als een microkosmos:

'Zoals een planetarium de man in de straat de ordelijke bewegingen van de hemel duidelijk maakt, zo wil New Yorks World Fair voor diens welzijn proberen de wisselwerking van aardse elementen en krachten te verduidelijken zodat hij, in het besef van hun mogelijkheden en onder de juiste leiding, bij kan dragen aan het plannen van zijn eigen lot en aan de bestemming van de natie. De barrières doen uitkomend die mensen van verschillende klassen en groepen, werknemer en werkgever, boer en stedeling, van de staten en naties, isoleren, zal het de weg wijzen om deze hindernissen te verwijderen ten voordele van iedereen.'¹⁷⁷

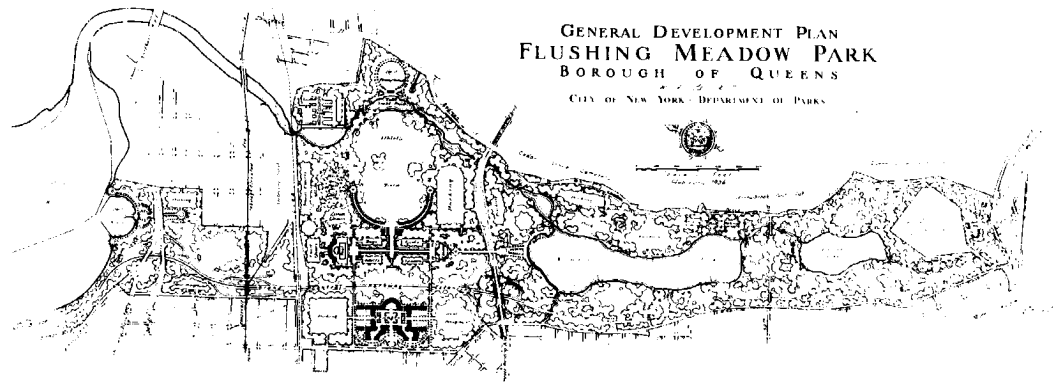
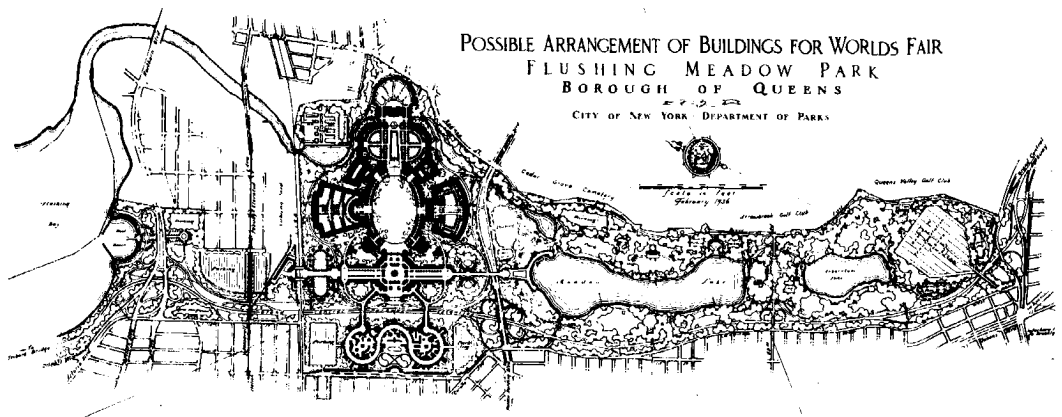
Het belangrijkste verschil met het Fair of the Future-plan school in een kleine doch significante verandering in de classificatie die de toenemende invloed van de industrieel ontwerpers met hun hoofdzakelijk economische preoccupaties verraadde. In plaats van de klasse 'arbeid' verscheen nu 'basis-industrie', onder te verdelen in 'productie, distributie en consumptie'.¹⁷⁸

Het Board of Design koos echter niet dit tentoonstellingsprogramma tot uitgangspunt voor zijn ontwerp van de expositie maar het - door Moses met de lease afgedwongen - plan van het Park Department voor het volkspark! Aanvankelijk trachtte men de lineaire opzet van Mumfords didaxis te verzoenen met de formele concentrische opzet van het Parkplan, door de rode draad om te buigen tot een cirkel, met in het midden de centrale thema-toren, en aan de buitenrand eerst de focal exhibits en daarachter radiaal uitgelegd de zones met de private exhibits, onderverdeeld in de negen levensfasen. De 'American Way of Life' zou zo van een levensweg een levenscyclus worden waarin het publiek rondlopend telkens weer 'herboren' zou worden, met als lichtend voorbeeld de toekomstamenleving in de thema-toren in het hart van de compositie. Deze vondst leek Mumfords organische didaxis alleen maar te vervolmaken.¹⁷⁹ Helaas werd deze ideale opzet goeddeels tenietgedaan door de weerbarstige werkelijkheid. De slechte bodemgesteldheid dwong de ontwerpers om het Theme Center uit het hart van het terrein te halen, waardoor de expositie zich nu onvermijdelijk tot aan de overzijde van de snelweg zou moeten uitstrekken. Nu ontstond er echter een breuk in het organisch samenhangende tableau van de negen levensfasen, hetgeen afbreuk deed aan de overzichtelijkheid en overtuigingskracht van Mumfords didaxis.¹⁸⁰

Min of meer vernietigd werd ze echter toen het Board of Design een ander idee van Mumford invoegde en besloot de expositie als modelstad in te richten.¹⁸¹ Richtinggevend hierbij was namelijk niet Mumfords moderne tuinstadideaal maar de traditionele City Beautiful-visie die

zij zelf aanhingen: de expositie diende de ideale stad uit het CRPN-plan te verwezenlijken en te propageren onder het grote publiek. Daartoe ontwierpen zij een monumentaal stadsbeeld, gebaseerd op een neo-barokke grondfiguur van een drietal in elkaar grijpende 'pied-de-pouls', waarin zoals het hoorde een heldere verkeerscirculatie gepaard werd aan goede oriëntatiemogelijkheden en indrukwekkende zichtassen op de belangrijkste collectieve instituties. Een monument van nieuwe burgerzin wellicht maar ook de doodsklap voor Mumfords didaxis, want de architecten achtten de formele helderheid van hun plan belangrijker dan de functionele samenhang van de tentoonstellingsdidaktiek.¹⁸² De starre grondvorm maakte het onmogelijk om de negen levenssferen ieder hun eigen duidelijk ruimtelijk begrensde zone te geven. Het miste bovendien de flexibiliteit om later de omvang van de ruimtelijke zones te laten variëren naar gelang de benodigde expositieruimte voor ieder van de levenssferen. Niet langer was de ordening van het tentoonstellingsterrein een helder educatief tableau dat de ideologisch-cognitieve geleiding van de expositie in negen levenssferen uitdroeg. De pied-de-pouls beroofden de Fair bovendien van een eenduidige routing waardoor het geheel als educatief tableau niet alleen aan cognitieve maar ook aan narratieve helderheid en overtuigingskracht inboette. Niet langer was er sprake van één 'American Way of Life' waarlangs zich voor de ogen van de bezoeker het verhaal van het Amerikaanse leven van morgen zou ontrollen. Niet langer konden alle thema-tentoonstellingen direct om het Theme Center worden gegroepeerd of zelfs maar middels een stelsel van zichtlijnen of routes verbonden worden met dit centrum, zodat de organische samenhang tussen de negen levenssferen nog verder aangetast werd.¹⁸³ De verspreiding van de thema-exposities over het hele terrein en de ondoorgrondelijk geworden afbakening van de levenssferen vertroebelden verder het verband tussen focal exhibit en de commerciële exposities in de respectievelijke levenssfeer. Hierdoor verloren zij aan didactische betekenis als inleiding op de negen levenssferen. Immers, zonder een dergelijke introductie zou het publiek hen onmogelijk nog als een samenvatting van de maatschappelijk gezien meest overtuigende technische en industriële ontwikkelingen in de desbetreffende levenssfeer kunnen begrijpen. Bijgevolg zouden ze de bezoekers ook nauwelijks het gewenste sociaal- en toekomstgericht perspectief op de erachter gelegen commerciële exhibits kunnen meegeven. Het formele en monumentale stadsbeeld vereiste tenslotte ook dat Mumfords open tentoonstellingslandschap werd opgeofferd voor de traditionele gesloten expositiepaleizen, ten nadele van de samenhang tussen de exhibits en het overzicht over de levenssferen.

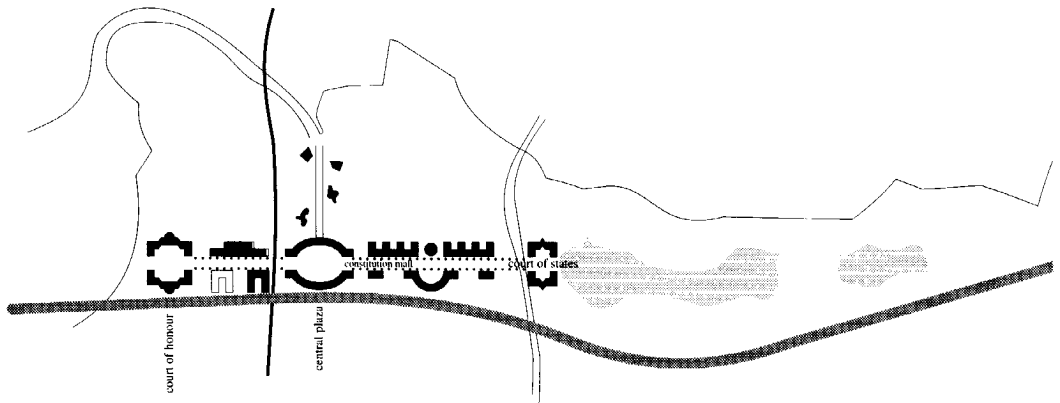
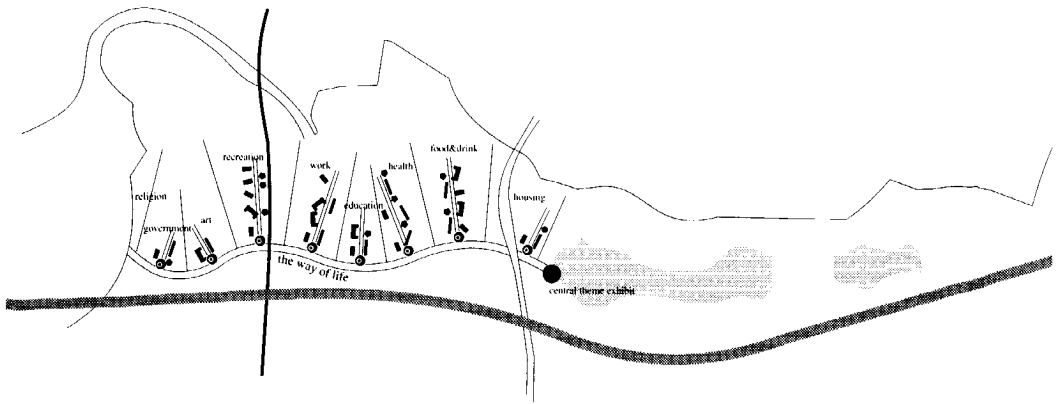
Met de esthetische idealen van de City Beautiful keerde nu ook de traditionele symbolische didaktiek terug. Zo verving een uitgebreid iconografisch repertoire aan symbolen de explicatieve kracht van Mumfords organische didaktiek. De concentrische configuratie zelf symboliseerde al de beide kernthema's van het Fair of the Future-program. De halfronde cirkel drukte enerzijds de interdependentie van de verschillende levensfasen uit en was aan de andere kant een voorbeeld van de coördinatie die nodig zou zijn om de samenleving van de toekomst te realiseren. Deze lezing werd dramatisch versterkt door het model van deze toekomstige samenleving in de thematoren op het snijpunt van de pied-de-pouls in het centrum van de cirkel te plaatsen. Ook de ruimtelijke oppositie van het Theme Center tegenover de overheids-paleizen van de stad en staat New York en de federale overheid langs het assenkruis was in dit verband veelbetekenend. Hiermee wilden de New Deal-overheden op monumentale en symbolische wijze hun nieuwe reformistische streven uitdrukken; de overheid zou voortaan een beslissende rol spelen bij de totstandbrenging van de betere toekomstige samenleving zoals verbeeld in de centrale thematoren. In dit assenkruis wilden de New Deal-overheden zich aan hun burgers presenteren als de verjongde versie van de Amerikaanse republiek en hun New Deal als een logisch vervolg op de belofte van Jefferson: 'Aan ons was de taak, te bewijzen, dat men de democratie tot een even goed-werkende instelling kon maken, als in de zoveel simpeler wereld van honderd jaar geleden.'¹⁸⁴ De New Dealers hoopten hiermee niet alleen op meer politieke steun van de burgers; zij hoopten ook de



172. Het plan van Moses Park Department voor de parkway en het volkspark dat de randvoorwaarden voor het ontwerp van de Fair diende vast te leggen. Om de implicaties van deze randvoorwaarde voor het Fair-ontwerp verder toe te lichten maakten zij ook nog een inrichtingsvoorstel voor de Fair. Het volkspark zou een aantal sportvoorzieningen bevatten zoals een golfterrein, tennis- en atletiek velden; een aantal speelvoorzieningen waaronder een poel voor modeljachten, een verhuur van roeiboten en enkele verharde en onverharde velden voor spel, waarbij die voor de aangrenzende buurten apart gesitueerd waren; en tenslotte een aantal 'vormende' voorzieningen zoals een diertuin, arboretum en concertschelp. In het plan werden verder de precieze ligging van de nieuwe 'Central Parkway Extension' vastgelegd alsmede de aansluiting hiervan op de overige boulevards, waarvan enkele opgewaardeerd zouden worden. Evenzo werd er in de aanleg van een nieuwe verhoogd aangelegde metro-lijn voorzien. Bovendien zou er aan 'Flushing Bay' een haven worden aangelegd. Tenslotte werden de verbindingen tussen deze externe infrastructuur en de interne ontsluiting van het park vastgelegd door locaties voor parkeer-terreinen en bus-, metro- en trein-stations aan te wijzen.

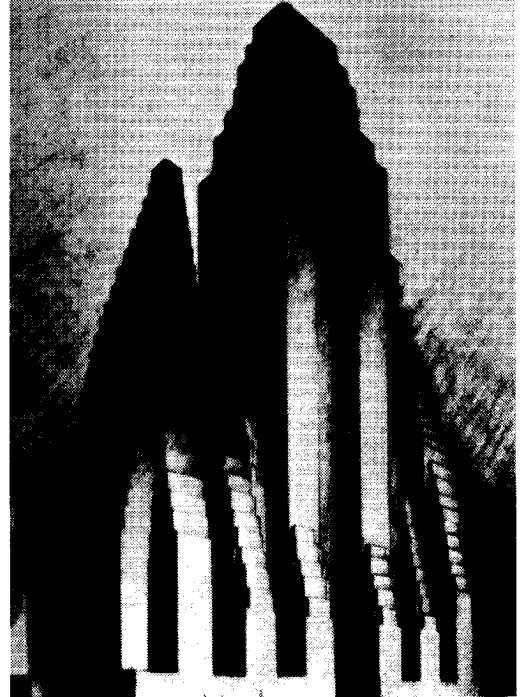
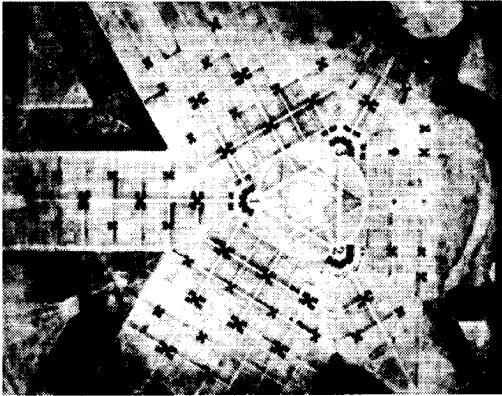
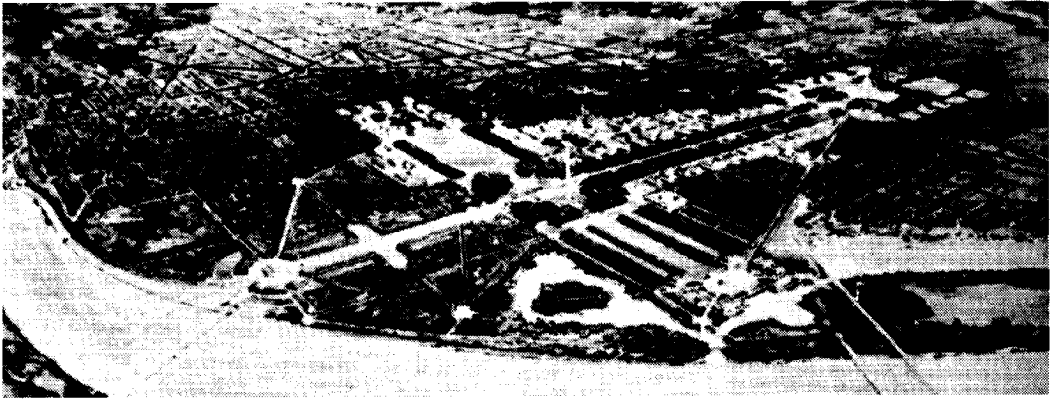
boodschap uit te dragen dat de New Deal van hen slechts een hernieuwing verwachtte van de oude republikeinse burgerzin. Om ervoor te zorgen dat deze mengeling van oud en nieuw, van continuïteit en vooruitgang, van verleden en toekomst door het publiek verstaan zou worden, werden de hoofdassen gemodelleerd naar een voorbeeld dat iedere Amerikaan kent en dat voor hen dé belichaming vormt van het landsbestuur, de Republiek en de republikeinse gezindheid die hun samenbindt: de Mall in Washington met het Capitool en tal van andere nationale instituties. Juist vanwege haar symbolisch-ideologische potenties als educatief-propagandistisch monument voor de jonge Republiek hadden Jefferson en *Enfant de la Nation* de Mall in Washington gemodelleerd naar het voorbeeld van het Romeinse Capitool en de agora: hart en monument van de klassieke Republiek.¹⁸⁵ Vanuit een vergelijkbaar nationaal en historisch besef redden Burnham en de City-Beautiful-beweging honderd jaar later de Mall: als teken van nieuwe republikeinse 'civil spirit' in antwoord op een diepe sociale crisis.¹⁸⁶ Met soortgelijke bedoelingen trachtten nu dertig jaar later hun ideologische erfenamen in het ruimtelijk plan voor de expositie de republikeinse symboliek van Washington te kruisen met de vernieuwingen van de New Deal door een gemoderniseerde versie van de Mall te creëren. Naar het voorbeeld van de Mall drukte het assenkruis op het expositie terrein de staatkundige verhoudingen uit tussen de verschillende overheden - hier de federale overheid, de staat New York en de stad New York - waarbij de federale overheid de compositie domineerde vanuit een nieuw Capitool aan het einde van de Mall. Ook hier bevond zich op het snijpunt een nationaal monument - hier het themacentrum - en bovendien zou hier nu eindelijk het standbeeld voor Washington dat *Enfant de la Nation* oorspronkelijk voor de Mall voorzien had een plaats krijgen. Om de symboliek zo monumentaal mogelijk aan te zetten werden verder in grote lijnen hetzelfde neo-barokke stedenbouwkundige en landschapskundige stijlrepertoire dat *Enfant de la Nation* gebruikt had van stal gehaald: een inkadering volgens de regels van het perspectief van de hoofdruimten met gebouwen en bomenrijen plus afhellende grondvlakken en langgerekte waterpartijen op de vista's zelf om de diepte en de grootsheid van het panorama te vergroten, terwijl de afsluitende monumenten juist op een verhoging werden geplaatst en van 'reflecting pools' voorzien om de grandeur hiervan letterlijk te verhogen, en het geheel gestoffeerd werd met fonteinen en beeldengroepen om de blik te trekken en te focussen.¹⁸⁷

Behalve door de toevoeging van het Theme Center met zijn toekomstboodschap vertrouwden de ontwerpers vervolgens vooral op de architectonische uitwerking van de omringende paleizen om deze Mall een moderne eigentijdse uitdrukking te geven. Erg concreet hoefden zij hierover in dit planstadium nog niet te zijn, vandaar dat zij volstonden met een aantal perspectieftekeningen te laten maken die een impressie gaven van de belangrijkste monumenten zoals die hun voor ogen stonden. Hieruit komt evenwel al duidelijk naar voren dat zij ook in de architectonische uitwerking een symbolische didaktiek prefereren boven de explicatieve didaxis van Mumford. De toekomst zou niet verbeeld worden door het toekomstige leven onder te brengen in modelgebouwen die beter zouden voldoen aan de behoeften van deze toekomst samenleving, maar door de paleizen vorm te geven in een stijl met een sterke toekomst-associatie. Uit de schetsen komt een futuristisch ogend stadsbeeld naar voren in een hybride stijl van art deco en een sobere, modern aandoende kubistische architectuur, voorzien van portico's (waar nog vagelijk de aan het Beaux-Arts-classicisme ontleende compositieschema's doorheen schemeren) met een duizelingwekkende plastische monumentaliteit. Maker van de belangrijkste tekeningen was een medewerker van de CRPN, Hugh Ferriss, die niet lang daarvoor furore gemaakt had met een ontwerp voor een toekomststad.¹⁸⁸ In zekere zin belichaamde deze papieren stad het ideale CRPN-plan dat deze groep met hun praktische voorstellen voor de New Yorkse metropolitane regio nooit had kunnen realiseren. Het boek *The Metropolis of Tomorrow* waarin hij in 1929 plattegronden en perspectieven van zijn toekomststad publiceerde, werd een bestseller.¹⁸⁹ De gelijkenis tussen zijn toekomststad en het plan van het 'Board of Design' was frappant: dezelfde stijl, dezelfde concentrische radiale



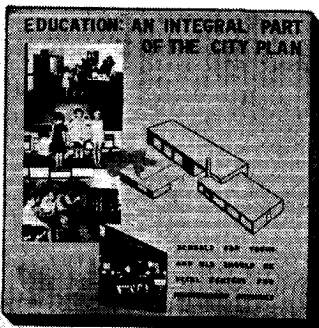
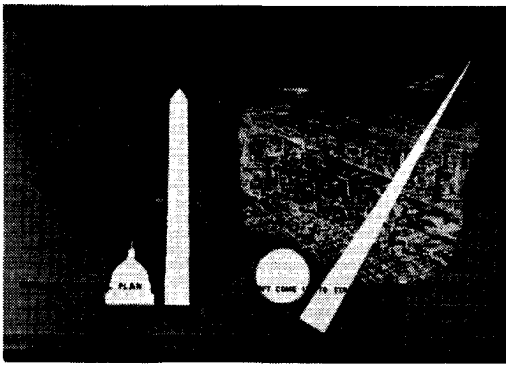
173. Het masterplan dat Kolonel Bell in opdracht van de Fair Corp. opstelde. Bell voorzag hierin een groot aantal monumentale paleizen gewijd aan schone kunsten, natuurlijke-historie, wetenschappen, electriciteit, sociale wetenschappen, woning- en woninginrichting en vrouwenkleding en cosmetica. Het herdenkingthema indachtig waren er verder paviljoens voorzien voor de Federale regering, de staat New York, de stad New York en een gemeenschappelijke hal voor de deelnemende landen ('hall of nations'). Dit alles geardeerd met diverse attracties, waaronder een aquarium, een theater, een kindertheater, een athletiek veld, tuinen en diverse restaurants die over Meadow Lake uitkeken. Belangrijkste clou zou een lichttoren zijn; een enorme vuurtoren. De paleizen zouden gezamenlijk één lange mall van Flushing Bay naar Meadow Lake over de volle lengte van de locatie inkaderen. Ze zouden zich op de traditionele wijze van elkaar onderscheiden door stijlverschillen en uiteenlopende midden- en hoekaccenten, decoraties, koepels en dergelijke. Arcades voorlans de paleizen zouden deze aaneenrijgen en zo uit de verschillende delen toch één monumentale eenheid smeden. Om deze monumentaliteit te dramatiseren waren er nog een drietal hoogte-punten voorzien in de vorm van monumentale en ceremoniële 'courts'. Deze 'Courts' en zeker de aan het water gelegen 'Court of Honor' verwijzen naar een ander belangrijk historisch precedent: het gelijknamige 'Court of Honor' aan het Michigan Meer in de tentoonstelling te Chicago van 1893.

174. Het masterplan dat het Fair of the Future comité op verzoek van de Fair Corp opstelde op basis van hun voorstel. Het voorzag in een centrale 'Way of Life', die rustiek meanderend door een tuinstadachtige tentoonstellingswijk zou voeren van modelwoningen, -scholen, -werkplaatsen etcetera. De entree tot deze 'Way of Life' zou gevormd worden door een torenachtig Themacentrum waarin de sociale en toekomstgerichte thematiek van de Fair of the Future zou worden uitgelegd, de ideologisch-narratieve ordening in negen levenssferen langs de Way of Life verklaard zou worden en het publiek tenslotte op een uitzichtsplatform de mogelijkheid werd geboden om zich letterlijk een beeld hiervan te vormen dat hen bij het verdere bezoek aan de expositie van dienst zou kunnen zijn bij de cognitieve en ruimtelijke oriëntatie. Het publiek zou vervolgens de negen levensfasen doorkruisen, waarbij deze telkens eerst werden toegelicht in een inleidende thematentoonstelling; daarna zou het publiek wanneer zij zich voor een bepaalde levensfase bijzonder interesseerde zich daarachter zou kunnen verdiepen in de bijbehorende inzendingen van bedrijven, dienstverleners en verenigingen. Interesseerde men zich echter niet voor een dergelijke verdieping dan liep men gewoon door naar de volgende levenssfeer om de thematentoonstelling daarvan te bestuderen. Een rollend trottoir parallel aan de voetweg stelde het publiek in staat zonder zich nodeloos te vermoeien van het ene naar het andere onderwerp van zijn voorkeur te snellen.

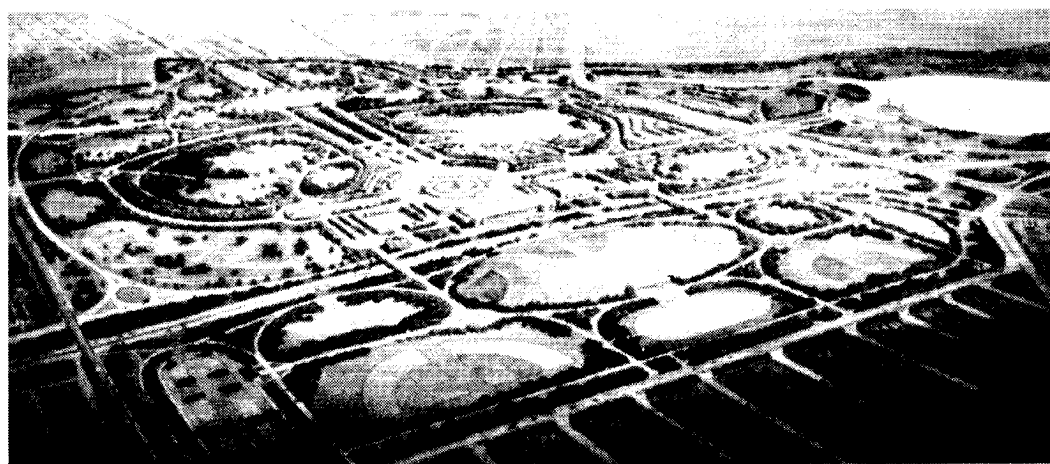
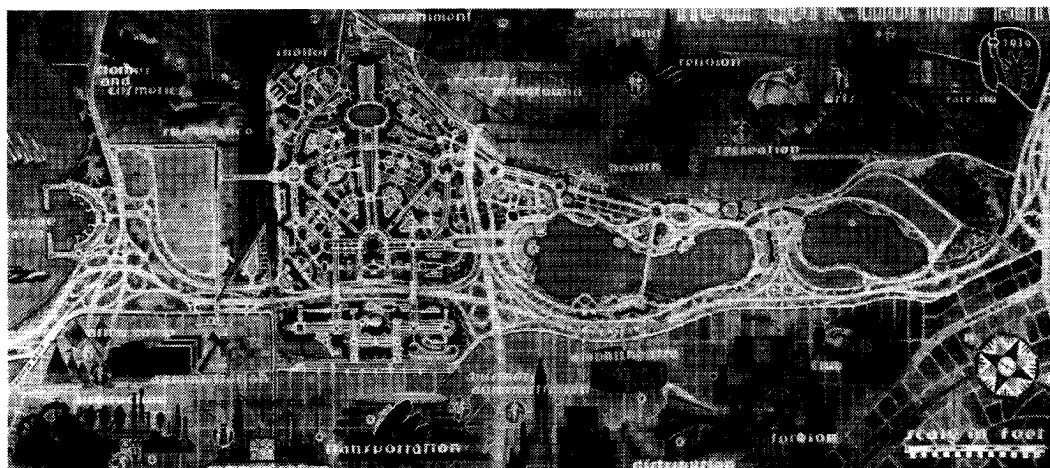
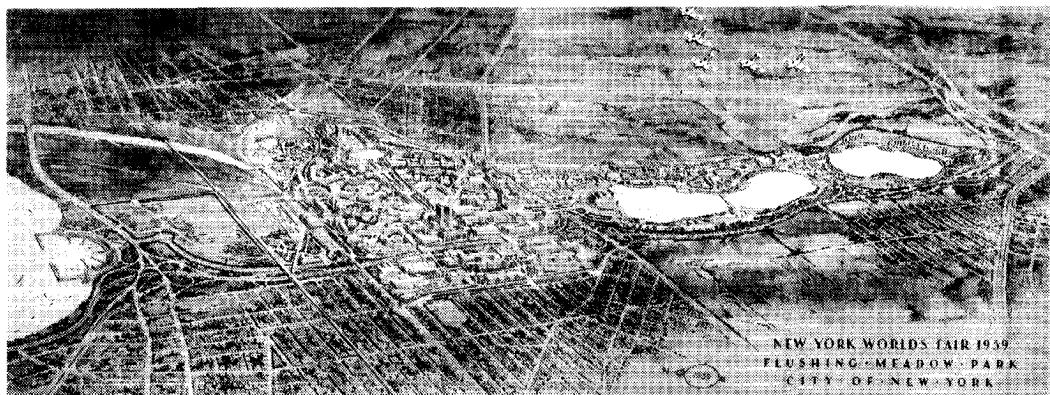


175. Het plan van Daniël Burnham voor de reconstructie van de Mall in Washington. Dit plan was één van de inspiratiebronnen voor de ontwerpers van het compromisplan voor de Fair.

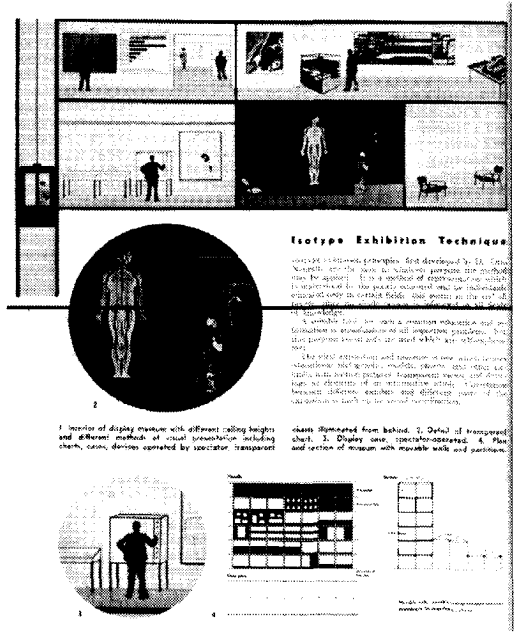
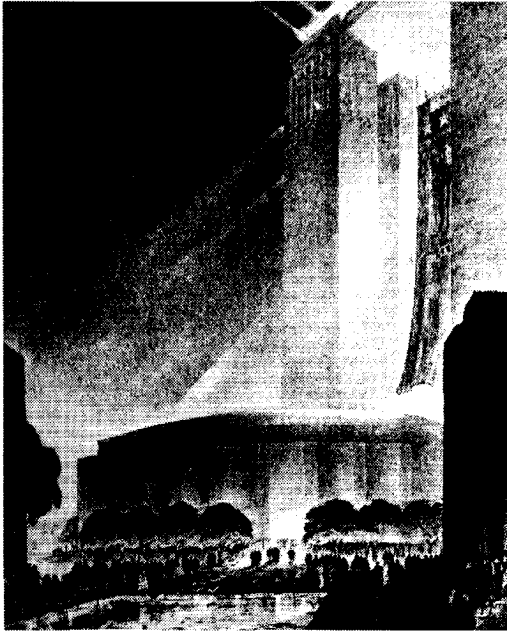
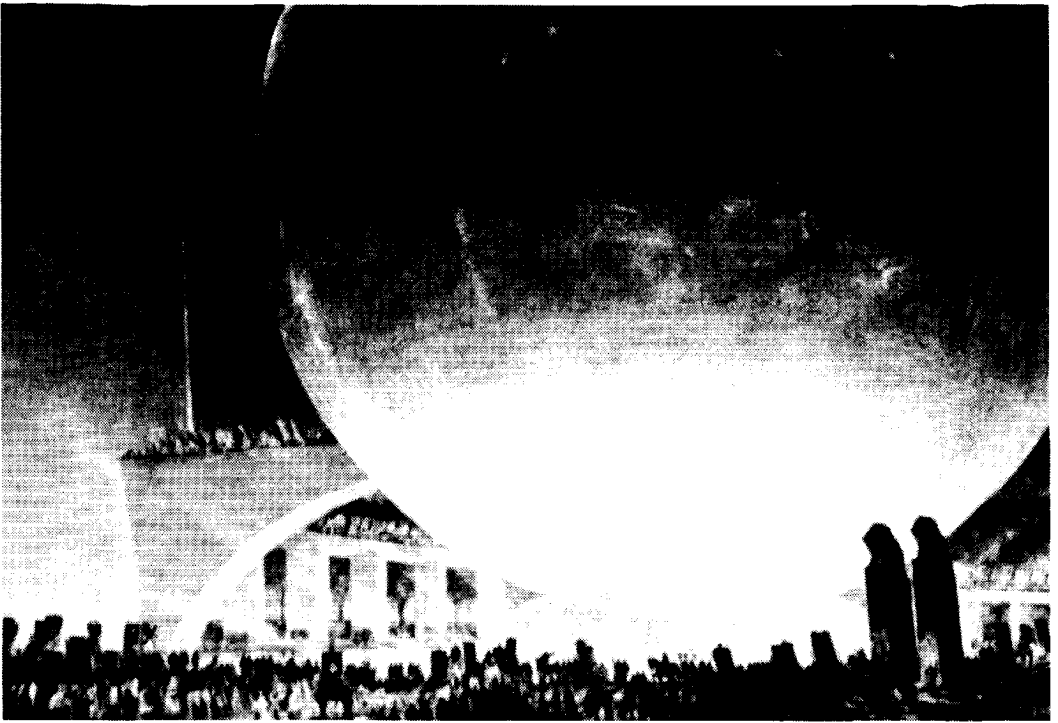
Hugh Ferris Metropolis of Tomorrow. 176. Plattegrond met antroposofisch geïnspireerde radiale ordeningspatroon opgebouwd uit driehoeken en een functionele ordening in drie wijken met ieder hun 'thema-gebouw'. 177. Aanzicht van één van de centrale hoogbouwtorens uit dit plan. Ook dit plan was één van de inspiratiebronnen voor de ontwerpers van het compromisplan voor de Fair.



178. Heel letterlijk werd dit verband in 1939 tussen de Fair en de Mall van Washington gelegd door de American Planning Association in een reconstructieplan voor Washington, dat zij tijdens het jaarlijkse congres van het American Institute of Architects presenteerde. Behalve op de vormovereenkomst van de centrale monumenten - Kapitaal en Perisphere; Washingtonmonument en Trylon - én hun symbolische connotatie - de Republikeinse traditie en haar toekomst - lijkt het project ook te alluderen op een ideologisch-cognitieve overeenkomst: de thematische indeling van dit project en de Fair vertonen een treffende gelijkenis. Het in de plannen voorziene City Planning Museum lijkt rechtstreeks op Geddes' geïnspireerd.



Het compromisplan: een monsterverbond van Fair corp, Park Department en Fair of the Future comité.
179. Vogelvluchtperspectief van de Fair in situ. 180. Plattegrond van de Fair. 181. Vogelvluchtperspectief van het volkspark dat na afloop van de Fair uit haar baten zou worden aangelegd.



Tekening van het centrale themacentrum door Hugh Ferriss. 183. Het oorspronkelijk voorziene panorama met reusachtige uijkijktorens als monumentale triomfpoort voor de Amerikaanse Stars and Stripes. 182. Haar opvolger, de door het architectenburo Harrison en Fouilhoux ontworpen Perisphere en Trylon, met op de Helicline een parade die haar mogelijkheden als podium voor massa-ceremoniën diende te illustreren.

184. Plan van Dr. Otto Neurath voor een Museum of the Future gebaseerd op zijn ideeën over visuele educatie en een universele beeldtaal van beeldstatistieken of pictogrammen (ISOTYPE). Zijn ideeën vormden mogelijk een belangrijke inspiratiebron voor Mumford's Fair of the Future maar waren daarna zeker één van de belangrijkste bronnen voor de inrichtingsplannen voor de Fair.

opzet en thematische zonering van de plattegrond. Het 'Board of Design' lijkt, op zoek naar een gemakkelijk herkenbaar model voor een toekomststad, dit ideale CRPN-plan voor ogen te hebben gehad. Zo was de cirkel rond: Mumfords toekomstideaal van een tuinstad, opgenomen in een regionaal plan voor New York, had plaats gemaakt voor een 'Beaux-Arts-utopie' (zoals Mumford zelf Ferris' ontwerp kritisch typeerde).¹⁹⁰

Om er zeker van te zijn dat de bezoeker de stedenbouwkundige en architectonische verwijzingen naar verleden en toekomst juist zou verstaan voorzagen de ontwerpers bovendien nog in een heel iconografisch repertoire van verklarende inscripties, beelden, muurschilderingen en een stelset van uiterst expliciete straatnamen. Zo zou bij de entree in een monumentale letterkast aan de ene zijde het officiële thema van de Fair 'Building the World of Tomorrow' worden aangebracht aangevuld met aan de andere zijde 'and Shatter the Isolations', terwijl bijvoorbeeld de Mall op Flushing Meadows met een variatie op Bells plan 'Constitution Mall' gedoopt zou worden.¹⁹¹

Stedenbouw en architectuur zouden aldus niet alleen thema's als interdependentie en planning uitdrukken, maar bovendien het herdenkingsthema - de Republiek van Washington - en de toekomstthematiek - de verbeterde Republiek van de New Dealers respectievelijk de 'planned society' van morgen - met elkaar verbinden in een ideaalstad van grootse art-deco-architectuur en City Beautiful-stedenbouw.¹⁹²

6.3 Hoe het accent verschoof van maatschappijles naar sociale reclame

Toen het masterplan gereed was en de organisatie bekend, kon de ontginning van het terrein beginnen en ook de werving van exposanten, het nader ontwerpen van exposities en expositiegebouwen en het uitwerken van een preciezere terreininrichting. Daarna kon het geheel worden opgebouwd. Zoals steeds in het verleden ging dit gepaard met velerlei ingrijpende bijstellingen van het masterplan. Deze keer bleken het vooral het primaat van de vormgeving boven het sociale program en de inmiddels niet meer ongebruikelijke financieringswijze - de verhuur van expositie-ruimte - te zijn die hun tol eisten. Overigens zouden in deze fase niet alleen de doelstellingen van het Fair of the Future-comité er schade van ondervinden, maar die van alle partijen.

6.3.1 De commerciële belangen van de exposanten ondergroeven de Fair als sociaal museum

Al snel bleek de financiële afhankelijkheid van de organisatoren van de exposanten voor de financiering en opbouw van de Fair onmogelijk te verzoenen met hun wens om aspirant-exposanten op sociale gronden aan te werven. Het resultaat was een verdere aantasting van het Fair of the Future-voorstel: classificatie en ruimtelijke organisatie boetten nog verder aan cognitieve helderheid in en bovendien zette de tendens om hen eerder vanuit een economisch dan vanuit een sociaal perspectief te funderen zich door.

Nu de Fair definitief het concept van de negentiende industrietentoonstelling - een show van de beste en meest innovatieve vaklui - achter zich had gelaten kon men de exposanten natuurlijk ook niet langer op grond van hun beroepsmatige prestaties selecteren. In de geest van de 'citizen and consumer education' had het voor de hand gelegen dat de exposanten nu op een andere manier geballoteerd waren, namelijk op hun bijdrage aan 'de betere leefwereld van morgen', waarvan de Fair immers een samenhangend tableau wilde geven. Dat dit niet gebeurde lag vooral aan de financiering van de Fair uit de verhuur van expositieruimte. De Fair Corp kon zich domweg niet de luxe veroorloven om bedrijven op grond van hun eventuele bijdrage aan de sociale thematiek te selecteren. Ook landen werden niet daarop geselecteerd, zelfs niet op grond van hun bijdrage aan de herdenkingsthematiek. Het neutrale Amerika trachtte evengoed democratische als totalitaire regimes te werven. Ditmaal volstond een beroep op het eergevoel van de ondernemer

of regering niet langer - zonder wedstrijd was er simpelweg geen eer meer te behalen; er was zelfs meer nodig dan diplomatieke druk of inmenging van de Amerikaanse regering. De Fair-organisatie moest nu zelf land voor land en bedrijf voor bedrijf overhalen door hen bedrijfskundig voor te rekenen dat investeren in de Fair zichzelf zou terugbetalen.¹⁹³

Voor de werving van bedrijven organiseerde de Fair Corp weliswaar naar het voorbeeld van Chicago 1933/4 in ieder van de Amerikaanse staten en de stad New York een zogenaamd 'State Advisory Group' - met daarboven een 'National Advisory Group' - maar deze hadden eerder een symbolische dan concrete functie. In niets leken ze meer op de negentiende-eeuwse departementale jury's die steeds een belangrijke concrete bijdrage hadden geleverd aan de mobilisatie en selectie van de exposanten. Dit waren eerder een soort comités van aanbeveling die de Fair Corp aan het benodigde aanzien moesten helpen om ook op lokaal niveau gemakkelijker toegang te krijgen tot de ondernemerswereld en deze ervan te overtuigen om als exposant in de Fair te investeren, met het vooruitzicht van een bijzonder profijtelijke vorm van bedrijfsreclame.¹⁹⁴

Ook de verwerving van overheidsparticipatie door buitenlandse overheden en door Amerikaanse staten vertoonde op het eerste gezicht een zekere overeenkomst met de negentiende-eeuwse praktijken. President Roosevelt nodigde halverwege 16 november 1936 alle vijfenzeftig landen uit waarmee de Verenigde Staten diplomatieke betrekkingen onderhield. Een soortgelijk verzoek deed de gouverneur van de staat New York Lehman aan de overige Amerikaanse staten.¹⁹⁵ Ook nu liet men vervolgens de feitelijke organisatie van de inzendingen over aan deze overheden, met één belangrijk verschil ten opzichte van hun negentiende-eeuwse voorlopers. Nu het stimuleren van industriële concurrentie niet langer een hoofddoelstelling was van de expositie, discrimineerde men buitenlandse firma's qua ruimte-toemeting ten opzichte van de Amerikaanse concurrentie; men verwees hen naar de paviljoens van het eigen land. Daar dienden deze industrieën zich bovendien in te passen in een totaalpresentatie waarmee de overheden niet alleen de exportpositie van de nationale economie wilden bevorderen maar een brede impressie geven van de nationale cultuur, geografie en sociale structuur van het eigen land. De overheid verkoos dan ook vaak een presentatie van 's lands bedrijfstakken boven die van individuele bedrijven, met als gevolg dat het aantal buitenlandse bedrijven dat deelnam aan de expositie in vergelijking met de negentiende eeuw scherp afnam.

Een hindernis van een totaal andere orde vormde het 'Bureau International des Expositions' (BIE), een afdeling van de Volkenbond die, mogelijk naar het voorbeeld van LePlay's 'Association internationale pour le développement des expositions', was belast met de regulering van internationale tentoonstellingen voor industrie, voor tuinbouw en dergelijke. Anders dan LePlay's Association was de BIE echter geen vrijblijvende vereniging van vooraanstaande burgers uit diverse landen maar een internationale verdragsorganisatie waaraan de regeringen, die het uit 1928 daterende verdrag ondertekend hadden, gehoorzaamheid verschuldigd waren.¹⁹⁶ Hoewel de Verenigde Staten zelf niet bij de BIE waren aangesloten betekende dit dat de Fair Corp, als zij een expositie met volwaardige internationale deelname wilde organiseren, zich toch aan haar statuten diende te onderwerpen. De achttien belangrijkste Europese landen waren immers wel lid van de BIE; zonder officiële goedkeuring van de BIE mochten deze niet aan de Fair deelnemen. Hiertoe dienden de Amerikanen hun plannen aan de normen en voorschriften van de BIE te laten toetsen. In het voorjaar van 1937 reisde een delegatie van de Fair Corp af naar een BIE-bijeenkomst om daar hun plannen toe te lichten. Met name het begrip 'Fair' - in Europa verstaan als 'jaarmarkt' met louter commerciële connotaties - en het feit dat de exposanten huur moesten betalen voor de tentoonstellingsruimte wekte achterdocht over de intenties van de tentoonstelling; aan een jaarbeurs voor Amerikaanse producten had men geen behoefte. Uiteindelijk liet men zich overtuigen van de nobele sociale motieven van de Fair Corp. De BIE

ging akkoord met de plannen, zij het dat men vanwege de gevraagde huur genoeg moest nemen met de betiteling van een expositie tweede klasse.¹⁹⁷

Mede als gevolg van de hoge investeringen die het vergde om aan de Fair te kunnen deelnemen was de erkenning van de BIE of de overredingskracht van lokale lobbygroepen niet langer voldoende om landen en bedrijven tot deelname te bewegen. Niet langer konden de New Yorkse organisatoren het aanwerven van deelnemers overlaten aan lokale organisaties; nu moesten zij zelf eventuele deelnemers één voor één overreden. Hiertoe stelde de Fair Corp een 'sales-comitee' in dat een uitgebreide marketing-strategie ontwikkelde om de Fair te verkopen als ware het een doorsnee consumptiegoed.¹⁹⁸ Sleutelelementen in de strategie vormden de (met hulp van reclamebureaus ontwikkelde) prospectussen en brochures, maar vooral ook de persoonlijke 'marketing' door topfiguren van de Fair Corp.¹⁹⁹ Van 'Mr. New York' alias Grover Whalen had men nu veel profijt. Voor het strikken van bedrijven bezigde hij een bijzonder geraffineerde strategie. Eerst trachtte hij de marktlieder in een bepaalde branche te overtuigen; was dit gelukt dan zouden diens leveranciers en belangrijkste concurrenten immers vanzelf volgen. Zo slaagde hij erin voor de transportsector de oude Henri Ford in een gesprek onder vier ogen te overtuigen van de potenties van deze 'Consumers Fair'. Vervolgens reisde hij in diens privé-vliegtuig en gewapend met een aanbevelingsbrief naar Fords belangrijkste leverancier van rubberwaren, de heer Firestone. Daar Ford de grootste afnemer van zijn waren was zag deze zich op zijn beurt eveneens genoodzaakt om deel te nemen. Daarna konden concurrenten als General Motors en Chrysler niet achterblijven. Al even behendig wist Whalen de landen, waaronder zelfs de totalitaire regimes waarmee de federale overheid niet al te hartelijke betrekkingen onderhield, te werven. Mussolini overtuigde hij ervan, in een persoonlijk onderhoud, dat de Amerikaanse kritiek op zijn Italiaanse fascisme geen reden zou moeten zijn om niet aan de Fair deel te nemen. Zij bood integendeel een uitstekende mogelijkheid om deze kritiek te ontzenuwen. Toen hij niet tot Stalin zelf wist door te dringen - naar later bleek omdat hij in zijn vorige betrekking als politie-commissaris van New York hem een reputatie als communistenhater had bezorgd - speelde hij het via de Russische ambassadeur in New York. Eén telefoontje van de ambassadeur met het Kremlin en de deelname was rond!²⁰⁰

Whalens persoonlijke diplomatie bleek bijzonder succesvol. Hadden er in Chicago 1933/4 slechts vier landen deelgenomen, nu zouden er behalve 33 van de Amerikaanse staten liefst 58 landen en ook de Volkenbond in de expositie participeren, en ook nog een twintigtal maatschappelijke organisaties en een tweehonderdtal Amerikaanse bedrijven.²⁰¹ Precies in deze laatste twee groepen tekende zich een voor programma en ideologie van de Fair belangrijke verschuiving af ten opzichte van de geplande classificatie in negen levenssferen die het totale dagelijks leven had moeten representeren. Het gewraakte financieringssysteem was hieraan debet. Precies zoals Mumford gewaarschuwd had, bepaalde niet de bijdrage van de exposanten aan de thematiek van de expositie maar hun financiële draagkracht de samenstelling van het deelnemersveld en de kavelverdeling.²⁰² Dezelfde hoge investeringen vormden voor de exposanten bovendien een extra reden om met hun presentaties op safe te spelen: op direct rendement. Dit ontmoedigde experimenten met een vorm van sociale reclame en stimuleerde daarentegen de traditionele vormen van commerciële reclame. Een en ander leidde tot een ondervertegenwoordiging in de maatschappelijke sectoren en een oververtegenwoordiging van consumenten-industrieën en landen die beide bovendien minder geneigd waren hun presentaties af te stemmen op de sociale thematiek van de Fair Corp maar meer op hun directe commerciële belangen. Opvallend was de ruime vertegenwoordiging van jonge industrietakken, die bezig waren uit te groeien tot massa-consumptiegoederen, zoals de luchtvaart en de elektrische apparaten, naast de meer gearriveerde bedrijfstakken als de auto-industrie en voedselverwerkende industrie. Bij de Amerikaanse inzendingen trof men verder een opvallend groot aantal collectieve exposities aan, ditmaal niet lokaal georganiseerd

zoals in de negentiende eeuw, maar naar bedrijfstak. Vermoedelijk vanwege de hoge investeringen, verkozen onder meer de medische en pharmaceutische industrie, de staalindustrie, de luchtvaart, de spoorwegen en de zeevaart de verrichtingen van hun bedrijfstak collectief te presenteren. Zo werd de classificatie dus verder uitgehold en de sociale oriëntatie verzwakt ten gunste van de commerciële. De idealistische conceptie van een commerciële expositie in sociaal perspectief week voor een pragmatische economische realiteit: de Fair veeleer als consumenten- en wereldhandelsbeurs dan als sociaal museum. Uiteraard had dit ook zijn weerslag op de ruimtelijke organisatie van de klassen in zones. Sommige klassen werden zo klein dat zij in één klein gebouw pasten, anderen dijdten zo ver uit dat men zich bij gebrek aan ruimte in de respectievelijke zone gedwongen zag exposanten te midden van andere klassen te plaatsen.²⁰³

6.3.2 Verdere verschuiving van 'citizen' naar 'consumer education' door industrieel design

Zoals gebruikelijk verschaften de exposanten en niet de organisatoren de meeste opdrachten voor tentoonstellingspaviljoens en -installaties. Zowel esthetisch als inhoudelijk vormde dit een potentiële bedreiging voor de eenheid van het masterplan. De organisatoren probeerden dit te onderwerpen door, nog vóór de werving van de exposanten, het Theme Committee en het Board of Design richtlijnen en voorbeelden op te laten stellen voor de exposanten. Een cruciale voorbeeldrol werd hierbij toebedacht aan de thema-exposities en tentoonstellingspaviljoens van de Fair Corp zelf. Zoals altijd zou deze strategie slechts gedeeltelijk slagen.

Het ontwerp van voorbeeldige thema-exposities: 'sociological exhibit' of 'sociale reclame'?

Ook de uitwerking van de thema-exposities mondde geleidelijk aan uit in een tweestrijd tussen enerzijds de aanhangers van Mumfords sociale tentoonstelling en anderzijds ontwerpers die een meer traditionele opvatting over een expositie aanhingen. Langzaam maar zeker zagen Kohn en de andere leden van de RPAA en het Fair of the Future-comité hier hun ideeën over een expositie met een maatschappij-hervormende inzet omgevormd en uitgehold worden tot een wervende show van datgene wat de industrie dankzij moderne wetenschap, techniek en planning in de nabije toekomst zou vermogen. De thema-exposities werden in plaats van 'sociological exhibits' zelf steeds meer sociale reclame. Dit werd veroorzaakt doordat de opdrachten voor het ontwerp van de thema-exposities niet aan bijvoorbeeld experts uit de museumwereld gegund waren maar aan de industrieel ontwerpers, die Teague met zoveel succes als dé experts op het gebied van de 'exhibition techniques' en 'mass consumer engineering' naar voren had geschoven. Dit betekende weliswaar nog niet op voorhand de eliminatie van het 'sociological exhibit'. Zo ontstond er aanvankelijk zelfs een niet eerder in de geschiedenis zo openlijk gevoerd debat tussen Kohn c.s. aan de ene kant en de industrieel ontwerpers en architecten aan de andere kant over de voor de 'education of the masses' meest geschikte vormgeving en tentoonstellingstechniek. Meer impliciet speelde hierbij ook de vraag of de thema-exposities een meer radicale hervormende inzet of een meer gematigde verzoenende inzet zouden moeten krijgen. Hoewel Kohn en zijn medewerkers de scenario's voor de thema-exposities opstelden en de ontwerpen van de industrieel ontwerpers toetsten, verloren zij er sluipenderwijs toch de greep op. Uiteindelijk zou toch de meer gematigde, in werving, show en vormgeving geïnteresseerde visie van de industrieel ontwerpers aan het langste eind trekken omdat zij nu eenmaal uiteindelijk toch de exposities vormgaven én omdat hun visie gesteund werd door de hoofdverantwoordelijken, de architecten in het Board of Design.²⁰⁴

Aanvankelijk had het er echter naar uitgezien dat Kohn en zijn medewerkers zonder veel problemen de sociale tentoonstelling van het Fair of the Future-comité konden verwezenlijken. Met de doelstelling van 'citizen education' in het achterhoofd begonnen zij direct concrete scenario's uit te werken voor de afzonderlijke thema-exposities, daarbij inhoud en presentatiewijze afstem-

mend op het begripsvermogen en de interesse van het beoogde publiek.²⁰⁵ Kohn c.s. realiseerden zich dat, wilde men werkelijk de Amerikaanse samenleving en de Amerikaanse droom nieuw leven inblazen, het publiek niet langer zoals in de negentiende eeuw als de 'technician' moest aanspreken maar (in de sociale thema-exposities) als 'mr. and mrs. Good Citizen' én (in de erachter gelegen commerciële zones) als kritisch 'consumer'.²⁰⁶ Voor een appèl tot hervorming in het Amerika anno 1939 kon men bovendien niet meer volstaan met een beroep op de burgerlijke klassen; juist de arbeidersklassen dienden dan gemobiliseerd te worden.²⁰⁷ Kohn c.s. zagen hun doelgroep dan ook gepersonifieerd in 'everyman' en de expositie bijgevolg als 'a Fair by and for the millions'.²⁰⁸ Het publiek schatte men overwegend laaggeschoold in, anders dan vroeger niet gedreven door professioneel of zakelijk eigenbelang. Dit soort bezoekers moest op de expositie verleid worden om zich kritisch te verdiepen in de complexe sociale verhoudingen en processen achter hun eigen dagelijkse leven.²⁰⁹ Om dit te bereiken was het noodzakelijk dat de inhoud van de exposities naadloos zou aansluiten bij hun persoonlijke interesses en belevingswereld, en dan zodanig gepresenteerd dat het direct toegankelijk en eenvoudig te begrijpen zou zijn.²¹⁰

Een tijdlang meende Kohn dat dit het beste te bereiken was door de demonstraties van het toekomstige modelleven in dito gebouwen uit het Fair of the Future-plan uit te breiden met de (uit de museumwereld afkomstige) didactische kunstgreep van actieve bezoekersparticipatie. Met Mumfords adagium in het achterhoofd dat de stad en het leven zelf de beste leerschool waren stelde hij voor dat het publiek niet zozeer de toekomstwereld van de expositie zou bezoeken maar erin zou opgaan. Men zou er het toekomstleven aan den lijve ondervinden door er daadwerkelijk te wonen, te koken, te leren en te spelen. Om het verband en contrast met hun eigen dagelijks leven verder te verduidelijken zou het publiek vervolgens à la Geddes surveys kunnen maken van de eigen leefomgeving. Onder leiding van deskundige 'interpreters' zou men vanuit de expositie studiebezoeken organiseren naar voorbeeldprojecten in de stad New York, waar men vanuit eenzelfde invalshoek als op de Fair het thema van wonen, werken, spelen, etcetera zou behandelen.²¹¹ Zo zou de Fair echt een Geddes-achtig 'civic museum' worden: een sociologisch educatie- en onderzoekscentrum van de eigen sociotoop ter mobilisering van de burgerzin ten behoeve van vernieuwing van de eigen leefwereld en samenleving. Natuurlijk zagen Kohn en zijn medewerkers al snel in dat deze ideale didaktiek - gezien de massaliteit van het publiek en de ermee gemoeide kosten - volstrekt onuitvoerbaar was.²¹²

Op zoek naar alternatieven wendde Kohn zich vervolgens tot een andere representant van de Europese traditie van het sociale museum en arbeiderseducatie: de Oostenrijkse filosoof en pedagoog Otto Neurath, schepper van pictogrammen en beeldstatistiek.²¹³ Deze had tot 1934 voor zijn Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wenen een grafische vorm van aanschouwelijk onderwijs ontwikkeld, gebaseerd op beeldtekens.²¹⁴ Op deze pictogrammen had hij een methode van 'visuele educatie' gebaseerd waarmee hij ingewikkelde sociale verschijnselen en processen of misstanden en hervormingsvoorstellen zo eenvoudig kon visualiseren dat zelfs ongeschoolde arbeiders onmiddellijk de pointe begrepen, iets wat zijn 19e-eeuwse voorgangers voor onmogelijk hadden gehouden. Kern ervan was het idee om de verschijnselen en processen in symbolen uit te drukken die tegelijkertijd zowel de aard als de omvang van het verschijnsel grafisch inzichtelijk maakten (zelf sprak hij dan ook van de 'Wiener Methode der Bildstatistik'). Door deze beeldtekens nu systematisch uit te bouwen tot een echte beeldtaal met haar eigen 'woordenschat' en 'grammatica' - het ISOTYPE (International System of Typographical Pictorial Education) - ontstond een methode van 'visuele educatie'.²¹⁵ Aldus kon een nieuw soort esperanto voor laagopgeleiden ontstaan waarmee men, door de niet mis te verstane verbeelding, ieder denkbaar onderwerp overal ter wereld snel en eenvoudig kon uitleggen. Uiteindelijk streefde Neurath ernaar deze nieuwe 'beeldtaal' in alle soorten musea, van sociale en technische tot natuurhistorische, over de hele wereld ingevoerd te krijgen om zo alle museale collecties in een sociologisch per-

spectief te plaatsen en aaneen te smeden tot een universeel museum van de menselijke beschaving en habitat. In een nieuwe gedaante leek dan het sociale wereldmuseum van LePlay en Geddes alsnog realiseerbaar.²¹⁶ Het is dan ook niet verrassend dat ook Neurath, in navolging van LePlay en Geddes, met de Fair een aantal van zijn ideeën hoopte te verwezenlijken. De Fair zou zijn grafische technieken, aangevuld met modellen, films en fotomateriaal, kunnen gebruiken als een soort visuele eenheidstaal ten behoeve van een didactische eenheid in de bonte verscheidenheid die de exposities normaal kenmerkten. Zodoende zou men hun instructieve werking versterken, omdat het publiek niet als het ware telkens van de ene op de andere 'taal' zou hoeven overschakelen. Bovendien zou de Bildstatistik impliciet ook de sociale dimensie van de (thema)exposities verder accentueren.²¹⁷ Vermoedelijk stamt het idee om de thema-exposities uit te voeren als nucleï van evenveel nieuwe musea van Neurath, de expositie als impetus tot een nieuwe museagolf.²¹⁸ Neuraths ideeën herkent men ook duidelijk in de eerste scenario's van Kohn voor het Theme Center: een schaalmodel van een regio, waarin met pijlen en symbolen de in- en uitstroom van producten en diensten tussen stad en land wordt weergegeven om de organische interdependentie tussen beiden inzichtelijk te maken én de mogelijkheid om deze via planning te perfectioneren.²¹⁹

Toch vindt men in de uiteindelijke thema-exposities van de industrieel ontwerpers niet veel van Neuraths ideeën terug. Gelet op het eindresultaat zagen zij wel iets in zijn ideeën omtrent visuele educatie als een gemengde educatieve techniek, waarin met grafische middelen, korte slogans, maquettes en film eenvoudige boodschappen aan een laagopgeleid publiek konden worden uitgelegd. Van pictogramachtige technieken is evenwel nauwelijks meer een spoor te vinden. Waarschijnlijk vonden zij Neuraths aanpak veel te museaal en pedagogisch, de eenheidstaal te monotoon, de pictogrammen veel te educatief en te ingewikkeld; er werd te veel van het publiek verwacht. Immers, Neurath mocht bezweren dat de bezoekers geen 'debielen' waren,²²⁰ de industrieel ontwerpers bleven er daarentegen van overtuigd dat bezoekers zoals altijd ten prooi zouden vallen aan de 'tentoonstellingsziekte', of zoals Teague het treffend verwoordde:

'... hoe briljant een man ook moge wezen op het moment dat hij zijn entree betaalt, tegen de tijd dat hij een paar uur over het terrein heeft rondgezworven is zijn mentale opnemingsvermogen waarschijnlijk gedaald tot dat van een twaalfjarige.'²²¹

Representatiever voor de ideeën van de industrieel ontwerpers zijn de artikelen die Teague terzelfder tijd aan expositietechniek wijdde. Zijn vertrekpunt was minder de educatie van het publiek dan de noodzaak om het te fascineren. Slechts door het publiek te boeien en te vermaken kon men het een paar eenvoudige lessen bijbrengen. Dramatisering was zijn sleutelwoord; de vormgeving van de onderscheiden presentaties moest naar het voorbeeld van het theater van een dramatische structuur zijn voorzien. Zij moest een begin hebben, een onverwachte wending, een grappige side-line en een climax. Dit gold ook voor het geheel: ruimtelijk opeenvolgende individuele presentaties moesten eveneens in een dramatische structuur geordend worden. Iedere afzonderlijke presentatie en het geheel moesten dus ieder op zich én tezamen een wervelende en dramatische 'happening' of show vormen.²²² Het resultaat was een tentoonstellingsdidactiek die weliswaar gebaseerd was op grafische visualisatietechnieken en de inschakeling van nieuwe media, maar die zich liet inspireren door voorbeelden uit de populaire cultuur van theater, kermis, film, goochelshows en reclame.²²³ Humor, schoonheid, het onverwachte en het nog nooit vertoonde vormden de belangrijkste ingrediënten. De vorm van de show werd belangrijker geacht dan de boodschap. Dit neemt niet weg dat de exposities - zeker in vergelijking met de door architecten gemaakte negentiende-eeuwse presentaties - belangrijk aan instructief gehalte wonnen. Hadden de architecten zich beperkt tot een symbolische esthetiek die slechts voor ingewijden te begrijpen was, de commerciële design-opvattingen van de industrieel ontwerpers dwong hen nu juist om een salesmanship en showmanship aan den dag te leggen dat de behoeften wist te wekken en te bevredigen van de massa's niet-ingewijde consumenten.

Met de presentatiewijze veranderde ook het doel en de boodschap. Mumford en Kohn hadden het publiek met de 'model-didaktiek' een nieuwe 'planmatige' sociale orde willen doen beleven, in de hoop het opnieuw op te voeden. In de 'sociale shows' van de industrieel ontwerpers maakte dit plaats voor een op consumenten gerichte uitleg van de maatschappelijke relevantie en van het nut van producten en diensten. Zij zagen de Fair als een instrument om de maatschappij te verbeteren door het publiek tot een nieuwe economische rol te verleiden: consumer education. Dit liet overigens onverlet dat óók zij, veel meer dan vroeger, op grond van pragmatische overwegingen in de presentaties aandacht besteedden aan sociale in plaats van technisch-commerciële kwaliteiten van producten en diensten. Ze zagen design als een nieuwe vorm van argumentatie en verleiding.

Deze ideologische verschuiving van maatschappijhervorming naar consumer education werkte inderdaad ook door in de uitwerking van de commerciële exhibits; in die zin vervulde de thema-exposities hun voorbeeldfunctie uitstekend. Ook hier slaagden de industrieel ontwerpers erin om de opdrachtgevers (het bedrijfsleven) te overtuigen van de effectiviteit van hun sales- en showmanship. Ook in deze sector kregen niet de architecten of ontwerpers uit de museale wereld de opdrachten maar de designers zelf.²²⁴ De commerciële exhibits zagen er dan ook meer uit als sociale reclame dan als de maatschappijvoorlichting van Kohn c.s. Hieraan veranderde de uitgave door het Theme Committee van brochures en periodieke uitgaven als 'World's Fair Bulletin', waarin de sociale thematiek van de Fair werd belicht, maar weinig.²²⁵ Toch zagen de industrieel ontwerpers hun consumer education slechts als een variatie op Mumfords citizen education voor de commerciële sector, zoals duidelijk blijkt uit de presentaties die zij ontwierpen voor de diverse Amerikaanse overheden.²²⁶ Vooral hun werk voor de federale overheid en de stad en staat New York benaderde dicht de sociale doelstelling van het sociale museum: de uitleg van het New Deal-hervormingsbeleid aan de burger. Ook de exposities van Amerika's staten en van de deelnemende landen bleven nog tamelijk dicht bij de door Kohn c.s. voorgestane sociale tentoonstelling; een mengsel van de traditionele handelstentoonstelling - presentaties van de beste exportproducten - en de uitleg van de nieuwe 'sociale' rol van de respectievelijke overheid. Onder invloed van de toenemende oorlogsdreiging verwerd dit laatste aspect echter steeds meer tot een 'battle of ideologies'. Menig land besteedde tenslotte aandacht aan de historische banden met de Verenigde Staten, veelal met het oog op de nationale emigranten-gemeenschappen in de VS.

Het ontwerp van voorbeeldige paviljoens: architectuur in dienst van de ideale stadsesthetiek of de inhoud?

De wens van het Board of Design om met de expositie een concreet beeld te geven van hun ideale toekomststad - en hiermee hun visie onder een groot publiek te propageren - vereiste natuurlijk dat zij niet alleen de ontwerpen van hun eigen paleizen maar ook die van de exposanten zouden moeten kunnen reguleren. Zo niet, dan zou de Fair uiteenvallen in de gebruikelijke kakofonie van bizarre bouwsels en bijgevolg iedere associatie met stedelijkheid ontberen. Dit betekende concreet dat de architectuur van de paleizen in het gebied rondom de Mall de herdenkingsthematiek tot uitdrukking zou moeten brengen, terwijl zij elders het idee van een toekomststad diende op te roepen. Om dit te bereiken ontwikkelde het Board of Design een meerledige strategie: hun eigen paleizen zouden de aspirant-exposanten een voorbeeld moeten geven van de stedelijke toekomst-architectuur die hen voor ogen stond; de coherentie van het geheel dacht men met een bouwverordening aangevuld met groen-, kleur- en verlichtingsplannen te kunnen garanderen. Deze strategie werd echter ondergraven doordat het natuurlijk helemaal niet in het belang van de exposanten was dat hun paviljoens zouden opgaan in één stadsbeeld. Zij wilden met hun architectuur eerder zichzelf profileren dan een bepaald stadsbeeld tot uitdrukking brengen. Deze opvatting werd onderschreven door de industrieel ontwerpers die erin slaagden om ook hun stempel te drukken op de architectonische uitwerking van de paviljoens. Wederom wreekte zich hier de financieringswijze: de afhankelijkheid van de Fair Corp van de exposanten voor de financie-

ring van de bouw van de Fair veroordeelde het Board of Design tot tamelijk machteloos toezien hoe de exposanten, hun industrieel ontwerpers en hun architecten hun gang gingen.

De financieringswijze zette het stedelijk karakter van de Fair al op verlies nog voordat architecten of industrieel ontwerpers ook maar een streep op papier hadden gezet. Immers, als een exposant zelf zijn expositieruimte moest bekostigen, dan trok hij maar liever meteen een eigen paviljoen op in plaats van op te gaan in een zee van presentaties in één van de collectieve paleizen van de Fair Corp. De kosten hiervan waren weliswaar hoger maar men kon zich dan tenminste onderscheiden van de concurrentie. Bijgevolg nam het aantal en de omvang van de collectieve paleizen af, terwijl het aantal individuele paviljoens evenredig groeide. Deze typologische fragmentatie van enkele kolossale expositiepaleizen in talloze kleine paviljoens maakte de monumentale inkadring van de stedelijke ruimten door doorgaande waardige gebouwen met een sterke toekomstassociatie eigenlijk al bij voorbaat onhaalbaar.

Toch wist het Board of Design te voorkomen dat de Fair overal uiteenspatte in een kakofonie van stilistische en symbolische bizarrerieën. Met name in het gebied rondom de Mall wisten zij de esthetische eenheid en de symbolische betekenis van de architectuur veilig te stellen door er de eigen gebouwen te concentreren en door zich bovendien te verzekeren van de medewerking van de federale overheid en de stad en staat New York. Deze partijen hadden er belang bij dat de gecombineerde herdenkings- en toekomstthematiek hier adequaat zou worden uitgedrukt. Voor de monumenten op het assenkruis - de overheidsgebouwen en het themacentrum - betekende dit een voorkeur voor een stijl waarin toekomst-associaties gepaard gingen met herinneringen aan de eigen Amerikaanse geschiedenis. Precedent hiervoor was de staatsarchitectuur die de regering-Roosevelt ontwikkelde om zichzelf en haar New Deal te onderscheiden van de voorgaande Hoover-administratie en diens laissez-fairebeleid. In plaats van het traditionele pompeuze neo-classicisme uit de Beaux-Arts-school stonden de New Dealers een gemonumentiseerd modernisme voor dat de New Deal een eigen herkenbaar gezicht kon geven. Hierin werd gepoogd soberheid en eigentijdsheid te paren aan waardigheid en burger trots.²²⁷ Dat nam niet weg dat zij zich hierbij in navolging van Jefferson en Burnham lieten inspireren door de klassieke voorbeelden uit de republikeinse tradities; ook zij zagen in het moderniseren van de klassieke Romeinse typologie van het Capitool de aangewezen mogelijkheid om de republikeinse burgerzin nieuw leven in te blazen. Een moderne eigentijdse variant op de Mall van Washington - hét historische symbool van de Amerikaanse Republiek - als monument voor een nieuw door de New Deal geïnspireerde republikeinse burgerzin.²²⁸ Ondanks de moderne draai die men eraan gaf verwees men dus net zoals in de utopische literatuur terug naar de klassieken, om een toekomst te verbeelden waarin de oorspronkelijke waarden zuiverder en beter gerealiseerd zouden zijn. Voor de overheidsgebouwen op de Mall betekende dit dat men ze weliswaar niet in een neo-klassieke architectuur vormgaf, maar in een sober doch monumentaal modernisme waarin evenwel vormelementen - zoals zuilengallerijen, beeldengroepen en inscripties - en stijlprincipes - zoals symmetrie en verticaliteit - toch direct ontleend waren aan de klassieke architectuur. Men zou het nog het beste kunnen typeren als een gemonumentiseerd modernisme, waarin gepoogd werd het witte kubisme van de moderne stijl te kruisen met klassieke connotaties teneinde het de benodigde monumentaliteit en gewenste symboolwaarde te geven. Fraai kwam dit tot uitdrukking in het Theme Center, symbool van de verzoening van de twee kernthema's: de herdenkings- en toekomstthematiek. De naald, een klassieke obelisk, moet men zien als een gemoderniseerde versie van het Washington-monument op de Mall in Washington DC. Zij symboliseerde de republikeinse traditie. De reuzenbol verbeeldde de toekomst: het vooruitzicht dat de nieuwe sociale orde die binnenin gedemonstreerd werd zich zou verspreiden over de gehele aarde.²²⁸ Een samenleving, bestuurd vanuit zuivere idealen die uitdrukking vonden in een elementaire vormtaal en een

stralend witte kleurstelling. De verwijzing naar de utopische traditie manifesteerde zich het duidelijkst in de neologismen waarmee bol en obelisk werden aangeduid: de 'Perisphere' - samengesteld uit het Amerikaanse 'sphere' (bol of globe) en het Griekse 'peri' (aan gene zijde of einde van de wereld; maar in het Engels ook 'goede geest' of 'fee!') - en de 'Trylon' - een samentrekking van het Amerikaanse 'pylon' (pyloon of monumentale poort) en het Griekse 'tri' (een verwijzing naar de driezijdigheid van de pyloon).²²⁹ Behalve voor ideologische doeleinden leende een dergelijke pregnante vormtentaal zich overigens ook uitstekend voor meer wereldse doeleinden: de bol en obelisk als commercieel logo of beeldmerk van de Fair.²³⁰

Dienden deze overheidsmonumenten langs de Mall als voorbeeld van een architectonische verzoening van herdenken en toekomst, overheid en toekomst samenleving, de hier gesitueerde paleizen van de Fair Corp dienden vooral het thema van de toekomststad te verbeelden. In de visie van het Board of Design betekende dit niet zozeer een adequate behuizing voor een nieuwe samenleving maar vooral een nieuwe stijl. Het geheel zou de aanblik van een nooit eerder geziene stad bieden die het publiek zou verbazen en behagen. Om dit te bereiken besloot het Board of Design een prijsvraag uit te schrijven voor een prototypisch expositiepaleis, in de hoop hiermee jong talent te prikkelen om een nieuw soort architectuur in een eigentijdse stijl te creëren. Inderdaad leverde deze competitie behalve een groot aantal architectonische hoogstandjes in art deco of 'Modern Style' ook enkele visionaire en feestelijke ontwerpen op voor een nieuw soort tentoonstellingsarchitectuur. Hierin werden relatief jonge media als billboards, fotocollages en film gecombineerd met up-to-date materialen en stijlelementen tot één nieuw soort multi-mediaal environment of happening. Door vervolgens uit de lijst van prijswinnaars ook daadwerkelijk de architecten voor de paleizen van de Fair Corp te selecteren, verzekerde het Board of Design zich ervan dat de expositie tenminste langs de belangrijkste assen en ruimten inderdaad de aanblik bood van een nog niet eerder vertoonde toekomst-urbaniteit.²³¹

De exemplarische didactiek functioneerde uiteindelijk nauwelijks. Weliswaar zagen de buitenlandse overheden hun nationale paviljoen, in navolging van de Amerikaanse overheden, als een monument voor zichzelf en voor de waarden die het staatsbestel waarop zij gestoeld waren belichaamde, maar dit garandeerde nog geen stilistische eenheid in deze sector, want van land tot land verschilden men van mening over de wijze waarop deze het beste in architectuur kon worden uitgedrukt. Het resultaat was dat de 'overheidszone' weliswaar een soort catalogus van staatsarchitecturen vormde - een overzicht van stijlen die de diverse landen benutten ten behoeve van nieuwe overheidsgebouwen - maar dat de diversiteit desalniettemin heel groot was en de verschillen vrijwel betekenisloos. Zo opteerde het toen democratische Brazilië bewust voor moderne architectuur, koos het totalitaire Italië voor een vagelijk op hun Romeinse voorvaderen geïnspireerde klassieke architectuur, maar verraadde ook de architectuur van democratische landen als Nederland of Polen nog heel wat traditionele invloeden. Overigens vormden de landenpaviljoens net als in 1900 min of meer een staalkaart van nationale ster-architecten: van Alvar Aalto voor het Finse en Oscar Niemeyer voor het Braziliaanse tot Henry van de Velde voor het Belgische of Sven Markelius voor het Zweedse paviljoen.²³²

Ook in de commerciële sectoren van de expositie mislukte deze 'strategie van het voorbeeld' goeddeels. Hier prevaleerden de belangen van de individuele exposant, die eigen herkenbaarheid boven de coherentie van het stadsbeeld stelde en zich bovendien bij de vormgeving van paviljoens eerder liet leiden door de opvattingen, die bijvoorbeeld de industrieel ontwerper Teague over architectuur had gedebiteerd dan door de architectuuropvattingen van het Board of Design. Indachtig zijn opvatting dat een expositie toch meer een vaudeville-show was bepleitte Teague een functionele tentoonstellingsarchitectuur in plaats van de gebruikelijke stilistisch hoogstandjes; geen autonome esthetica maar architectuur als een integraal onderdeel van een strategie,

gericht op de dramatisering van de verschillende onderdelen zelf en van de show als geheel.²³³ De designer Teague zag architectuur op de eerste plaats als één van de media om een dramatisch, betekenisvol en educatief 'environment' te vormen voor de afzonderlijke exhibits. Zo zou een multi-mediaal 'environment' ontstaan dat zijn overtuigingskracht zou ontleen aan zijn multi-sensorische kwaliteiten. Juist door zoveel mogelijk zintuigen tegelijkertijd in samenhang te manipuleren hoopte hij het publiek te fascineren en het enkele kernachtige boodschappen in te prenten die men onmogelijk meer kon vergeten. In zijn optiek was architectuur vooral drager van andere media, en indien gewenst ook zelf betekenisvol medium als reconstructie of decor voor het exhibit.²³⁴ De schepping van een dergelijk multi-mediaal environment werd vergemakkelijkt doordat men inmiddels met behulp van installatie- en verlichtingstechnieken ook technisch in staat was om een geheel artificiële omgeving te creëren. Men hoefde dankzij het elektrisch licht en de mechanische ventilatie niet langer muurvlakken op te offeren voor enorme glasvlakten en roosters, die de negentiende-eeuwse tentoonstellingspaviljoens kenmerkten. Door technische innovatie ontstond er letterlijk ruimte voor een achtergronddecor van reuzengrafieken, diagrammen, slogans, muurschilderingen, 'photomurals' en filmwanden, die het publiek de grote lijnen van een verhaal uitlegden alvorens men in de exhibits op de voorgrond met andere technieken de details van het verhaal kon uitleggen.²³⁵ Teague onderkende echter dat enscenering van afzonderlijke presentaties alleen niet voldoende was. Omdat het hier om een ruimtelijke show ging moest men, anders dan in het theater, ook de dramatische volgorde van voorstellingen beheersen en de route van het publiek daarmee in overeenstemming brengen.²³⁶ Hiertoe liet hij de pseudo-wetenschappelijke 'streamline'-theorie van de industrieel ontwerpers op de plattegrond los. De plattegrond zou eigenlijk niet meer moeten zijn dan de materialisering van een route die de afzonderlijke presentaties aaneen zou rijgen en van het geheel één verhaal maken, vol verrassende wendingen, met een duidelijke dramatische opbouw en een climax. Een rondlopende of meanderende opzet voldeed hieraan volgens Teague beter dan een rechthoekige, omdat deze de bezoeker in één ononderbroken continue beweging door de voorstelling zou loodsen terwijl daarbij dankzij het bochtige circuit toch de verrassingseffecten bewaard zouden blijven.²³⁷

In de ogen van Teague en de industrieel ontwerpers had functionele tentoonstellingsarchitectuur dus niets van doen met stadsidealisme maar uitsluitend met een zo schokkend mogelijke verbeelding van de boodschappen van de exposant. Zelfs de architecten - die zich bedreigd voelden door de nieuwe industrieel ontwerpers, nu deze op het gebied van de zogenaamde commerciële architectuur (van diners tot showrooms) een steeds groter deel van de orderportefeuille wisten te verwerven - deelden deze zienswijze.²³⁸ In een poging de industrieel ontwerpers met hun eigen wapens te verslaan vervingen zij hun traditionele - slechts voor een fijnproever herkenbare - iconografische en emblematische didaktiek voor een door iedereen verstaanbare symboliek. Zelfs een modernistische architect als Louis Skidmore zette voor de gelegenheid het verbod op symboliek en ornament overboord en verklaarde publiekelijk dat zijn tentoonstellingsarchitectuur onverhuld de inhoud diende te symboliseren:

Dit iconoclastische bureau draait de gebruikelijke procedure voor het ontwerpen van expositiegebouwen om door van binnenuit te plannen - beginnend met het product dat er tentoongesteld zal worden en het gebouw er omheen te wikkelen. Dus hun bouwwerken zijn niet alleen functioneel, maar symboliseren ook datgene wat ieder van hen tentoonstelt en zijn representatief voor de relaties van het tentoongestelde met het doorsnee-leven en met het sociale en economische leven van de gemeenschap in haar geheel.²³⁹

Het resultaat was een eigen tentoonstellingsarchitectuur die hier en daar deed denken aan de negentiende-eeuwse trofeeën: gevels als collages van attributen, op ware grootte en 'blown ups', die in de negentiende eeuw door allegorische figuren werden gedragen. In andere gevallen leek ze beïnvloed door een vrolijke 'Flash Gordon'-sciencefiction van bontgekleurde kegels en schotels die de jaren vijftig voorafschaduwden, of gewoon door de 'streamlining' van de industrieel ontwerpers.

Om in deze commerciële sectoren nog iets van de eenheid en toekomstassociatie van hun stadsbeeld te redden stelde het Board of Design een modelbouw-verordening op waarin materiaalgebruik en bouwhoogten werden voorgeschreven. Alle paviljoens werden onderworpen aan een samenhangend decoratie-, kleur- en verlichtingsplan; het geheel werd ingebed in één over-all aanpak van het groen, en de openbare ruimten werden van een uniforme stoffering met banken, armaturen, fonteinen en beelden voorzien. Er verschenen bindende lijsten van architecten, beeldhouwers en muurschilders waaruit niet alleen de Fair Corp maar ook de private exposanten moesten kiezen.²⁴⁰ De Fair Corp verstreekte een groot aantal opdrachten aan werkloze artiesten uit de WPA voor de vervaardiging van decoraties, variërend van fonteinen en beelden tot muurschilderingen in expositiepaleizen en de stoffering van openbare buitenruimten.²⁴¹ Echter, met individuele kunstwerken alleen creëert men natuurlijk geen eenheid, daartoe was zoets als het kleurplan effectiever. Alle gebouwen in één van de zones of klassen waarin de expositie uiteenviel zouden één kleurstelling krijgen, die naar het centrum toe zou verbleken om te eindigen in het zuivere wit van het Theme Center. Daartoe koos men de primaire kleuren, die tezamen het spectrum vormen. Dit kleurplan zou niet alleen de esthetische eenheid van het stadsbeeld enigzins herstellen maar ook iets van haar symbolische waarde. De symboliek diende ditmaal niet, zoals in 1851, een jonge opkomende industriële cultuur te verbeelden maar een nieuwe 'planning-cultuur', gebaseerd op het idee van organische interdependentie. Net als in Crystal Palace zou de 'blend' van deze primaire kleuren - het witte licht - de stralende toekomst van deze nieuwe civilisatie symboliseren (de kleuren van het spectrum geven tezamen wit licht).²⁴² Minder symbolisch maar veel belangrijker voor de gewenste formele eenheid en monumentaliteit van het stadsbeeld was het parkontwerp en de daarbij behorende aankleding: waterpartijen en fonteinen, bloemen en bomenrijen, straatmeubilair en beelden. Niet aan een architectonisch kader maar aan hoogopgaande wanden van dubbele bomenrijen, aan perspectivisch verlopende open ruimten met verstrekkende waterpartijen en aan andere uit het arsenaal van landschapsontwerp afkomstige middelen zouden de belangrijkste ruimten van de Fair uiteindelijk hun monumentaliteit moeten ontlenuen.²⁴³ Om eenzelfde groots aanzien ook 's avonds te garanderen, wanneer groen en monumenten dreigden op te gaan in het donker van de nacht, liet het Board of Design tenslotte een groots lichtplan opstellen. Een dramatische uitlichting van de belangrijkste ruimten en gebouwen en het duister laten van al het versturende zouden de Fair er 's avonds in zekere zin monumentaler doen uitzien dan overdag.²⁴⁴

Zo toonde de Fair de grenzen aan van stadsplanning in de trant van de CRPN; het idee dat voorbeeldplannen voldoende zijn om de marktpartijen in het gareel te houden bleek onwerkbaar. Het bewees dat Mumford wel degelijk gelijk had toen hij de optiek van de CRPN betitelde als de oude City Beautiful-optiek in een modern jasje. De planmatige aanpak van de 'City of Tomorrow' wist geen stempel te drukken op de architectuur van de tentoonstellingspaviljoens en moest zich beperken tot de kleurstelling, inrichting en stoffering van de belangrijkste openbare ruimten en monumenten.²⁴⁵

6.3.3 Uitholling van de sociale thematiek en de thema-exposities door geldgebrek

Onmiddellijk na de totstandkoming van het compromisplan begonnen de rekenmeesters van de Fair Corp te begroten hoeveel inkomsten er uit het getekende tentoonstellingsoppervlak gehaald kon worden en hoeveel het zou kosten om de Fair op te bouwen. Hun conclusie luidde dat het plan voor de 'ideal Fair' liefst 20% te duur zou uitvallen.²⁴⁶ Het Board of Design tekende daarop een nieuw plan waarin bezuinigd werd op de bouwkosten door de locaties te verdichten. De belangrijkste verandering was de hergroepering van de landenspaviljoens rond de federale tentoonstelling. Hiermee kreeg de 'Government'-klasse niet alleen een heel andere inhoud maar ook een andere betekenis. De federale regeringssector veranderde in een mondiaal tableau van staatsinrichtingen.

Behalve de classificatie werd ook de systematiek van de inleidende focal exhibits aangetast. Omdat de Fair Corp er niet in slaagde voldoende geld bijeen te krijgen kon men aanvankelijk slechts voor vijf van de voorziene negen à dertien thema-exposities opdrachten verstrekken.²⁴⁷ Om de illusie van samenhang in de inleidende thema-tentoonstellingen overeind te houden deed men een aantal noodgrepen; het aantal thema-exposities vulde men aan tot zeven door twee exposities - 'Health' en 'Science and Education' - van maatschappelijke organisaties erbij in te lijven.²⁴⁸ De financiering van het focal exhibit in de transportsector werd overgenomen door de firma Chrysler.²⁴⁹ De huisvesting van de focal exhibits financierde men door ze op te nemen in de collectieve tentoonstellingspaleizen. De Fair Corp zag zich uiteindelijk zelfs gedwongen voor het Theme Center aparte entree te heffen.²⁵⁰ Met dit alles werd de inleidende functie van focal exhibits en Theme Center natuurlijk ernstig geschaad. De ingelijfde thema-exposities waren immers niet opgezet als inleidingen. De thema-expositie in het 'Medicine and Public Health'-gebouw werd gewoon een onderdeel van de commerciële tentoonstelling.²⁵¹ Die in het aangrenzende 'Science and Education' behelste niet eens een expositie maar een film - namelijk een beroemd geworden documentaire, waarin Mumford de noodzaak van zijn vorm van ruimtelijke planning propageerde.²⁵² De door Chrysler gefinancierde thema-expositie was eerder een inleiding op de expositie van het autoconcern dan op de transportsector als geheel.²⁵³ Echter, ook de al van aanvang af voorziene thema-exposities boetten nu aan didactische kracht in. Niet langer in een eigen gebouw ondergebracht verdwenen ze letterlijk uit het zicht, het werd lastig om ze te vinden. Bovendien waren ze niet langer volgens een didactische systematiek over het terrein verspreid, maar naar gelang er een plek vrij was in één van de collectieve hallen ondergebracht. De inleidende thema-exposities konden niet langer in staat worden geacht om de bezoekers te conditioneren - hen van een nieuwe, meer sociologische kijk op de wereld te voorzien, voordat zij de rest van de expositie bezochten. Daardoor zou het publiek ook de rest van de Fair, de commerciële exhibits, niet zozeer vanuit het oogpunt van een doorsnee lid van een samenleving maar vanuit de traditionele rol van consument bekijken. De producten zouden zodoende toch weer minder op hun sociale merites beoordeeld worden dan op hun consumeerbaarheid.

Tot overmaat van ramp bleek naarmate de opbouw van de Fair vorderde het werkkapitaal, verkregen uit de aandelenuitgifte en de verhuur van expositieruimte, bij lange na niet toereikend.²⁵⁴ Om de rest van de opbouw van de expositie te kunnen voorfinancieren zat de Fair Corp dringend verlegen om extra kapitaal. Het liefst had men natuurlijk de huurprijs van de expositieruimte die vooraf voldaan diende te worden verhoogd, maar zo'n noodgreep zou potentiële exposanten nog meer afschrikken en dat was, gelet op de vele nog onverhuurde kavels, wel het laatste was wat men wilde.²⁵⁵ In plaats daarvan zag de Fair Corp zich gedwongen juist de huurprijzen te verlagen; door aspirant-exposanten te belonen met aanzienlijke reducties trachtte men twijfelaars over de streep te halen en bovendien de huurinkomsten zo vroeg mogelijk te innen. Ook deze stap leverde uiteindelijk niet voldoende op, zelfs niet nadat de Fair Corp zichzelf aan een strenge bezuiniging onderworpen had (het personeel leverde zelfs een aanzienlijk deel van zijn salaris in). Er restte de Fair Corp uiteindelijk niets anders dan extra geld lenen bij de banken.²⁵⁶ Deze extra-uitgaven legden de organisatie echter ook de verplichting op de inkomsten navenant te vergroten.

6.3.4 Publiekswerving minder in het teken van 'citizen' dan van 'consumer education'

Aangezien, niet anders dan vroeger, ook in New York weer de entree-inkomsten de belangrijkste bron van inkomsten zouden vormen was het ook nu weer zaak om de bezoekersaantallen zover mogelijk op te drijven. Hiertoe ontwikkelde de Fair Corp een uitgekiend beleid, gericht op het vergroten van de toegankelijkheid van de tentoonstelling voor een zo groot mogelijk publiek, op het verhogen van haar aantrekkelijkheid voor alle lagen van de bevolking door een ongekiend

breed pakket aan voorzieningen, ceremoniën, optredens, feesten en plat vermaak te organiseren, én op het verbreden van haar bekendheid door een ongekend agressieve publiciteitscampagne te voeren.

De meest gereede mogelijkheid om de inkomsten substantieel te vergroten vormden de entreegelden. De opgave was nu meer en meer publiek naar de Fair te lokken. Rekende men oorspronkelijk op 30 miljoen bezoekers, later stelde men zich tot doel om 60 miljoen te trekken.²⁵⁷ Omgerekend betekende dit op een doorsnee dag minstens 1 miljoen bezoekers binnen de poorten.²⁵⁸ Voor de werving van dit publiek werden de traditionele beleidsinstrumenten ingezet: het prijs- en openingsbeleid werd geoptimaliseerd en de verwerkingscapaciteit ten aanzien van vervoer, entree, eten en overnachting in New York werd vergroot.²⁵⁹

De prijsstelling van de entreekaartjes reflecteerde eigenlijk vooral de financiële noden van de organisatoren. Naarmate de openingsdatum naderde, en zelfs ook daarna, varieerde de prijs al naar gelang de behoefte van de organisatoren aan meer inkomsten. Het reductiebeleid was ditmaal niet zoals voorheen gericht op arbeiders maar op kinderen. Het speciale kindertarief maakte het mogelijk om met het hele gezin de Fair te bezoeken. Dit bracht niet alleen meer inkomsten met zich mee, maar had ook een opvoedende betekenis. In het bijzijn van hun kinderen zouden de ouders ongetwijfeld beter doordrongen raken van het belang van de getoonde nieuwe wereld van morgen, en dat zou hen extra motiveren om hun bijdrage aan de opbouw ervan te leveren. Echt gratis entree voor de kinderen werd, ironisch genoeg met dezelfde verwijzing naar de bedreiging van openbare orde en veiligheid als in de negentiende eeuw, door de Fair Corp afgewezen. Waren de organisatoren toen bang geweest overspoeld te worden door zeeën van revolutionaire arbeiders, nu waren zij bevreesd verzwolgen te worden door massa's speelse kinderen. De Fair Corp wenste niet verder te gaan dan behalve het speciale kindertarief ook eens per week een 'Children's Day' in te voeren met een extra gereduceerd tarief. Dit tarief gold ook voor groepen padvindsters of schoolklassen. Wel herstelden de organisatoren de (in 1900 afgeschafte) abonnementen weer in ere. Met aparte vijfrittenkaarten en seizoensabonnementen voor volwassenen en kinderen - allen voorzien van een foto van de houder om fraude tegen te gaan - hoopte men zoveel extra bezoek te genereren dat de expositie op alle momenten van de dag en week er gezellig druk zou uitzien.²⁶⁰

Het openingsbeleid maakt duidelijk dat de organisatoren dan wel bang waren voor het onordelijke gedrag van kinderen, maar dat het vooruitzicht van één miljoen volwassenen hen, in tegenstelling tot hun negentiende-eeuwse voorgangers, niet langer schrik inboezemde. Zij namen geen maatregelen om de toestroom van publiek gedurende de eerste weken te reguleren, zodat men zou kunnen proefdraaien met de exploitatie. Ook was er geen sprake meer van een beleid dat uit veiligheidsoverwegingen mikte op de segregatie van de verschillende maatschappelijke klassen door hen op verschillende dagen tot de tentoonstelling toe te laten. Noch hoefde de Fair 's ochtends voor het publiek gesloten te blijven om jury's of vaklui in staat te stellen de exposaten ongestoord te bestuderen en te beoordelen. Het openingsbeleid kon nu geheel in het teken staan van de hele dag lang zoveel mogelijk publiek trekken. Dankzij de elektrische verlichting zou het publiek iedere dag van negen uur 's ochtends tot tien uur 's avonds in de tentoonstellingspaviljoens terecht kunnen, zodat het zelfs de moeite loonde om na afloop van je werk nog de Fair te bezoeken.²⁶¹ Om de aantrekkelijkheid ook 's avonds te verhogen organiseerde men zoals gebruikelijk de nodige culturele optredens, feesten en lichtshows. Bovendien zou men in de amusementssector nog tot in de kleine uurtjes kunnen doorhalen.²⁶²

Om te voorkomen dat de begeerde één miljoen bezoekers de stad New York in één grote verkeersopstopping zouden veranderen, volstond het in het tijdperk van de automobilititeit natuurlijk niet langer om de toegang door middel van het openbaar vervoer te optimaliseren; de Fair Corp diende ook de toestroom van auto's te stroomlijnen.²⁶³ In ruil voor grote financiële bijdragen van

de organisatie waren de New Yorkse spoor- en metrobedrijven bereid hun spoor- en metrolijnen tot aan de poorten van het expositieterrein (permanent!) uit te breiden, en de bezoekers (tijdelijke!) reducties op de vervoersprijs te geven.²⁶⁴ Verder hoopte de Fair Corp de New Yorkse auto-wegen te ontlasten door iedere mogelijke hapering of opstopping in de autostroom met bestemming Fair te voorkomen. Zo legde men ruime parkeerterreinen aan waar iedere automobilist zelfs bij topdrukke een plaatsje zou kunnen vinden. Men verspreidde wegenkaarten waarop de snelste routes naar de Fair duidelijk gemarkeerd waren. In de gehele staat New York werd een bewegwijzeringssysteem langs de snelwegen geïnstalleerd met het logo van de Fair. Bovendien had de verkeersleiding van de stad de beste routes met een even simpel als ingenieus begeleidingssysteem uitgerust; over de volle lengte waren in de middenberm oranje lichten aangebracht, die de automobilist op de heenweg rechts diende te houden en op de terugweg links.²⁶⁵

Om er zeker van te zijn dat een gebrek aan betaalbare overnachtingsmogelijkheden potentiële bezoekers niet zou afschrikken organiseerde de Fair Corp naast de bestaande hotel- en kamerverhuurfaciliteiten, in samenwerking met de gemeente New York, overnachtingsmogelijkheden bij particulieren. Dezen konden zich bij het 'Department of Housing and Welfare' inschrijven, waarna inspectie van de kamers op veiligheid, hygiëne en 'decency' volgde alvorens het adres in het bestand werd opgenomen. Zo creëerde men tijdelijk duizenden extra goedkope overnachtingsmogelijkheden zonder veel te hoeven investeren.²⁶⁶

Publieksvoorzieningen, consumptiegelegenheden, amusementsattracties en festiviteiten zagen de organisatoren nu in toenemende mate als een mogelijkheid om de expositie aantrekkelijker te maken. Geconfronteerd met de noodzaak meer publiek te trekken, besteedde men dan ook steeds meer aandacht aan dit soort attracties. Dit niet zozeer door het aantal voorzieningen die het comfort of de educatie van het publiek dienden verder uit te bouwen, maar juist door opvoering van het vermakelijke, sensationele en bovenal nooit eerder geziene. Van het oorspronkelijke plan om in plaats van een amusementszone een recreatiezone in te richten waar het publiek zou kunnen leren hoe men zich zelf verder lichamelijk en geestelijk zou kunnen ontplooiën kwam dan ook weinig terecht. Concessies voor attracties werden nu vergeven op grond van een inschatting van hun vermeende vermogen om publiek te trekken.²⁶⁷ Net als in 1900 waren de 'villages' weer rijkelijk vertegenwoordigd; nu niet meer als uitdrukkingsvorm van koloniale rijkdom maar alleen nog als vermaak.²⁶⁸ Een aantal waarschijnlijk verliesgevend evenementen zoals de tuinbouwwedstrijd en de talloze concerten in de 'Hall of Music' werden met subsidies van de Fair Corp georganiseerd, in de verwachting dat deze extra publiek zouden trekken. Men verwachtte dat bezoekers elders wel zoveel zouden besteden dat dit de te verwachten verliezen zou dekken.²⁶⁹ Natuurlijk zag de Fair Corp de publieksvoorzieningen niet alleen als een middel om de bezoekersaantallen op te drijven maar, in navolging van haar negentiende-eeuwse voorgangers, ook nog steeds als een belangrijk middel om haar inkomsten te vergroten door ze als monopolies in concessie te verkopen. Maar ook op dit punt openbaarde de financiële nood van de organisatoren zich vervolgens ongenadig. Had men in de negentiende eeuw de attracties tenminste ook deels nog op hun kwaliteit en zelfs op hun educatieve waarde - bijvoorbeeld als les van de nationale keuken - gegeven, nu werd een concessie domweg verkocht aan de exploitant die bereid was de hoogste huur te betalen, het grootste winstaandeel aan de Fair Corp af te dragen en het grootste pakket aandelen in de Fair Corp te kopen.²⁷⁰

Niet alleen in de amusementszone verscheen een steeds gevarieerder repertoire aan evenementen en vermaakgelegenheden, ook voor het eigenlijke expositieterrein zelf werd een steeds uitgebreider vermaakprogramma voorbereid. Traditionele publiekstrekkingen als een staatsbezoek van een koning werden uitgebreid tot speciale themadagen.²⁷¹ Iedere dag zou één land (respectievelijk Amerikaanse staat of stad) rond het eigen paviljoen en op het 'Court of Peace' een program

van feesten, toneelvoorstellingen en muziekuivoeringen verzorgen. Hiermee werden de negentiende-eeuwse culturele manifestaties in een meer herkenbare vorm 'gerestyled'. De geldnood van de Fair Corp trad ook hier echter pijnlijk aan het licht. Terwijl men de nationale dagen aanpreeft als culturele opvoeding, trachtte men deze tegelijkertijd ook financieel te exploiteren door vergelijkbare dagen te verkopen aan organisaties en bedrijven! Een soortgelijk beleid werd gevoerd ten aanzien van de traditionele congressen: deze veranderden nu in zogenaamde 'business conventions'. Hoewel nog steeds enkele van deze bijeenkomsten als informatieve bijeenkomsten voor vakgenoten of geïnteresseerden werden opgezet, verkocht de Fair Corp verreweg de meeste aan bedrijven voor hun personeelsuitstapje of hun jaarlijkse aandeelhoudersvergadering. Ook hier gold dat de organisatoren meer in hen geïnteresseerd waren als middel om extra publiek te trekken met een totaalpakket van conventie en tentoonstellingbezoek dan als een instructief instrument.²⁷²

De publiciteits- en marketingcampagne waarmee de Fair Corp reeds voor aanvang van de expositie publiek wierf, was buitengewoon intensief en agressief. Vanaf 1935 had de Fair Corp met een continue stroom persberichten de publiciteit gezocht. Vanaf het moment dat in mei 1936 een PR-afdeling was opgericht, werd geen middel of medium onbenut gelaten om aandacht te krijgen. Men voorzag de pers daartoe van uitgebreide persmappen.²⁷³ Er werd een expositie van de Fair ingericht in het Empire State Building. Rondreizende tentoonstellingen doorkruisten het Amerikaanse continent, waarbij Fair-medewerkers overal wervende toespraken hielden.²⁷⁴ Whalen, Kohn, Teague en anderen gaven een onafgebroken stroom interviews weg, schreven artikelen en hielden toespraken op bijeenkomsten en voor de radio. Toekomstige exposanten werden overgehaald in hun reclames de Fair te promoten. Grootwinkelbedrijven als Macy's stonden etalages af voor maquettes van de expositie. Winkels op Fifth Avenue toverden hun etalages om in een kunstgalerie van de ontwerpen voor de muurschilderingen die de tentoonstellingspaviljoens zouden sieren.²⁷⁵ Zogenaamde 'motorcades' werden het land ingestuurd om de Fair tot in de kleinste uithoeken bekend te maken. Vanaf 1936 werd steeds op 30 april een spektakel bedacht om te vieren dat de opening alweer een jaar dichterbij was gekomen. Zo werd in 1937 op die dag de eerste steen gelegd voor het administratiegebouw en organiseerde men in 1938 een grote 'Motorcade', waarin de maquettes van de Fair gebouwen, aanstaande exposanten, en de uitgaanswereld van New York aan het publiek gepresenteerd werden.²⁷⁶ Alles werd in het werk gesteld om de Fair tot het publieke bewustzijn te laten doordringen en Amerika te overtuigen van het instructieve belang en zorgeloze plezier van een tentoonstellingsbezoek.

Voor het eerst werd de clou van de Fair gebruikt als haar grafisch logo. Het Theme Center werd tot logo van de Fair gemaakt en via een uitgekiend marketingbeleid aan fabrikanten van gebruiksartikelen verkocht.²⁷⁷ Zo verscheen het logo op verpakkingen van sigaretten tot kauwgom, verscheen het in de vorm van een klok of pijp, werd het onderwerp van gezelschapsspelletjes of van een nieuw dessin voor kledingsstoffen, ja zelfs als postzegel uitgegeven. Op deze wijze werd het publiek in de laatste maanden voor de opening van de tentoonstelling in toeneemende mate herinnerd aan de Fair. Deze dook telkens weer en overal in het dagelijks leven op: aan de ontbijttafel, terwijl men de krant las of naar de radio luisterde.²⁷⁸

De PR-mensen dachten ook aan de kinderen. Zij organiseerden een opstelwedstrijd waarvan de winnaar samen met zijn ouders en de rest van het gezin een gratis uitstapje naar de Fair kregen aangeboden.²⁷⁹ Een ideeetje dat natuurlijk vooral was ingegeven om opnieuw publiciteit te genereren voor de expositie in de dagpers. Het leverde de aankomende schrijver Doctorow in elk geval zijn eerste publicatie op, en wij danken hieraan zijn verslag van de Fair in *The World's Fair*.²⁸⁰

6.3.5 De bouw van de Fair als media-event

In deze honger naar aandacht werd de opbouw van de Fair ditmaal niet buiten de publiciteit gehouden maar als media-gebeurtenis uitgebuit. Meende men in 1900 de nieuwsgierigheid te prikkelen door het publiek beelden van de Fair te onthouden, nu dacht de PR-afdeling deze te stimuleren door juist iedere gedaantewisseling gedurende de opbouwfase uitgebreid te (laten) verslaan via radio, krant en tijdschrift.²⁸¹ Van iedere nieuwe fase in de opbouw probeerde men een feestelijke gelegenheid te maken, liefst met veel hoogwaardigheidsbekleders. Zo verrichtten op 29 juni 1936 Whalen, LaGuadia en Lehman de 'Ground Breaking Ceremonies' door beurtelings een spade in de grond te steken. Op 30 Juni 1938 kwam zelfs president Roosevelt naar de Fair om hoogstpersoonlijk de eerste steen te leggen voor het nieuwe capitol: het federale paviljoen.²⁸²

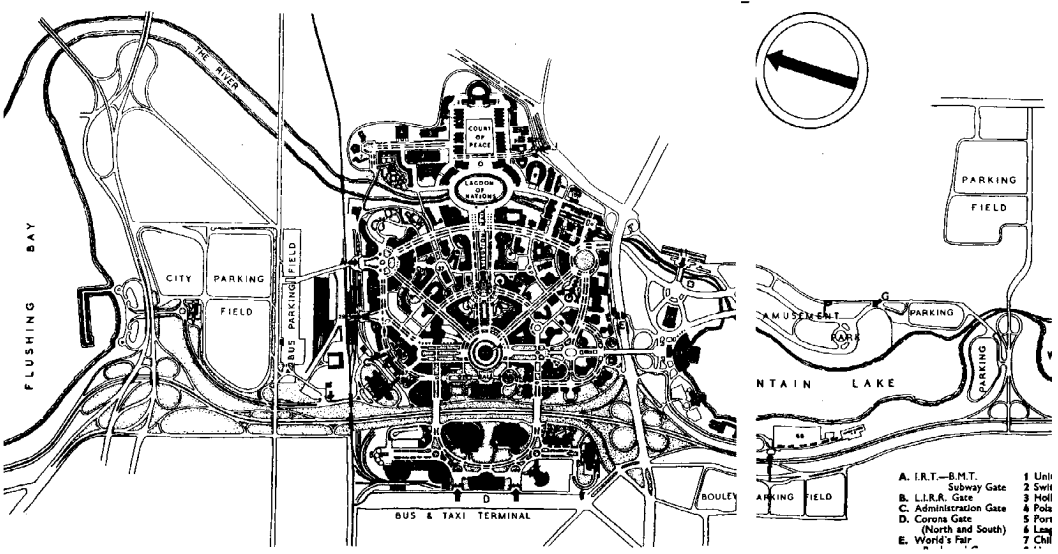
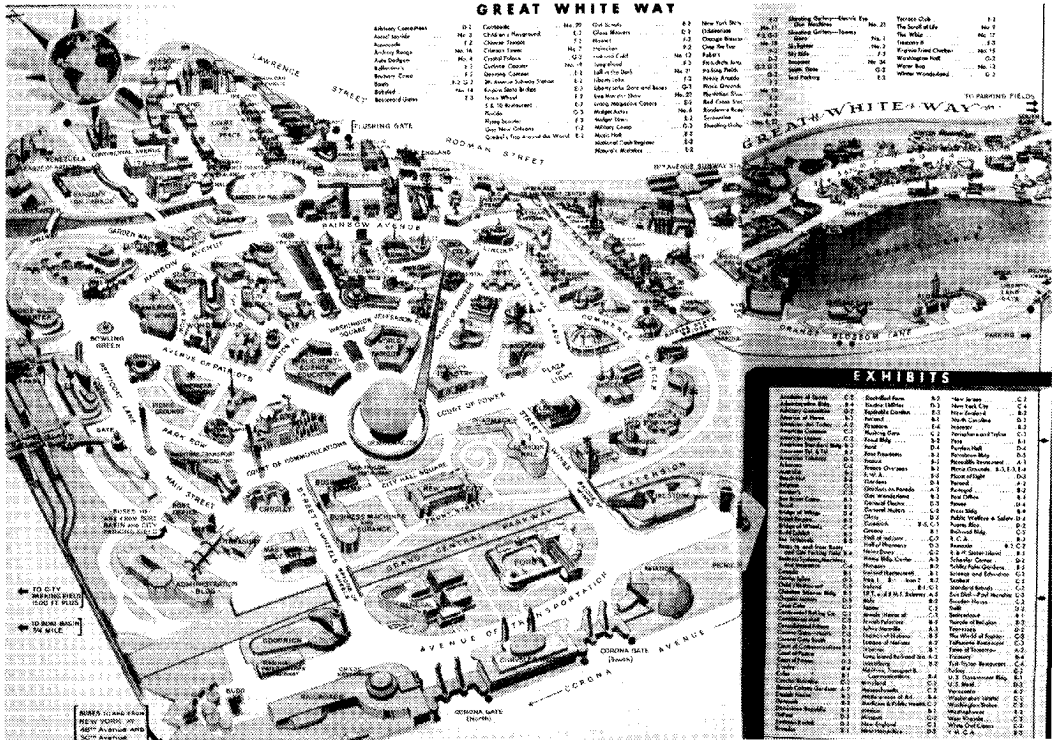
Gezien de symbolische betekenis van de openingsdatum - Washington was nu eenmaal op de 30e april als president geïnstalleerd - duldde de opening ditmaal geen enkele uitstel en was het van het grootste belang dat de Fair nu metterdaad goeddeels gereed zou zijn. Dat dit ook werkelijk lukte was vooral te danken aan de nieuwe 'planmatige' aanpak van de opbouw. De 'building code' waarmee de organisatoren de exposanten standaard konden opleggen voor zaken als constructie en afwerking van hun gebouwen vormde ongetwijfeld een belangrijk instrument in deze aanpak. Fundamenteel was echter vooral de beslissing om de uitvoering van de gehele bouw niet aan de exposanten en hun aannemers over te laten maar in handen van de Fair Corp zelf te houden.²⁸³ Door deze te laten uitvoeren als een werklozenproject in het kader van de New Deal hoefde men geen gebruik te maken van aannemers en onderaannemers, maar kon men zelf centraal de bouw organiseren en coördineren in een bouw bureau annex aannemingsbedrijf. Zoals voorzien vormde de Fair op deze manier voor de New Dealers in het dagelijks bestuur een reusachtig werkgelegenheidsproject dat niet alleen de aanleg van infrastructurele werken in de hele metropool omvatte maar ook de opbouw van de Fair zelf.²⁸⁴

De amusementszone en de overheidssector bezorgden de Fair Corp nog de meeste kopzorgen. Een groot aantal concessiehouders bleek op het laatste moment niet in staat de opbouw van hun attractie te kunnen voorfinancieren. Bang dat de Fair zo een essentiële publiekstrekker zou moeten missen zag de Fair Corp zich genoodzaakt de benodigde gelden zelf voor te schieten of zelfs het eigendom ervan over te nemen. Zulke manoeuvres verslechterden de financiële positie van de Fair Corp verder. Opnieuw zag zij zich genoodzaakt geld te lenen van de banken, zodat de financiële risico's die zij droeg nog verder toenamen. Was de amusementszone dankzij de interventie van de Fair Corp uiteindelijk toch op tijd gereed, dat gold niet voor de nationale paviljoens in de overheidssector. Slechte weersomstandigheden, arbeidsonrust en lange aanvoerlijnen, en vooral de toenemende oorlogsdreiging in Europa, waren hier debet aan. Maar ook van deze nood probeerde de Fair Corp nog een deugd te maken. Nog tot begin juli kon zo bijna iedere dag weer een net gereed gekomen paviljoen feestelijk geopend worden, telkens goed voor een stukje op de voorpagina's van de grote dagbladen.²⁸⁵

6.4 De Fair als Amerikaans recept voor een betere 'Wereld van Morgen' op kapitalistisch-democratische leest

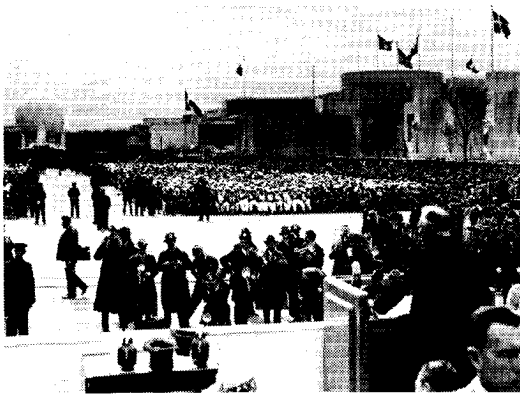
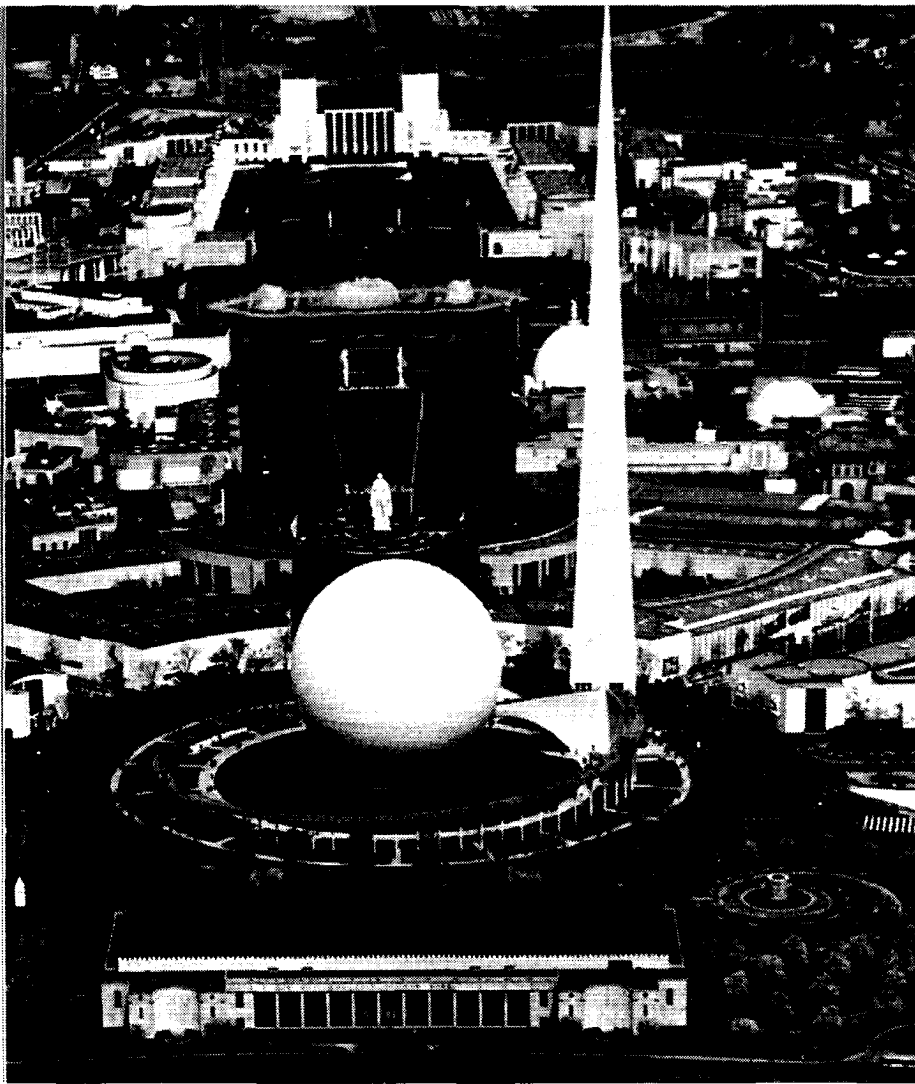
6.4.1 De lancering van de Fair als massa-evenement

De openingsceremonie van de New York World Fair 1939 op de 30e april verschilde in menig opzicht van die van haar negentiende-eeuwse voorgangers. Door de privaat-publieke opzet van de organisatie speelden niet alleen de politieke doeleinden van de nationale overheid maar ook de commerciële belangen van de Fair Corp een rol bij de vormgeving en inhoud van de ceremoniën.



De gerealiseerde New York World's Fair/1939. In het ooglopende veranderingen zijn ondermeer: de verhuizing van de landensector - de voormalige Rue des Nations - van de oevers van Fountain Lake naar het gebied rondom het paleis van de Amerikaanse federale regering en het Court of Peace; én de veel opener en modernistischere opzet van het geheel in vergelijking met de monumentaliteit van het oorspronkelijke beaux-arts plan door de niet voorziene voorkeur van de exposanten voor een paviljoen- in plaats van paleistypologie.

185. Vogelvluchtperspectief van de wereldtentoonstelling in situ. 186. Plattegrond.



187. Luchtfoto van het tentoonstellingsterrein van zuid naar noord gekeken over de Transportzone, het paviljoen van de stad New York, het Themacentrum, Constitution Mall, Court of Peace en beëidigd door het paviljoen van de Federale overheid.

188. President Roosevelt tijdens zijn openingstoespraak sprekend over de Republikeins-democratische tradities en de veelbelovende toekomst die Amerika te wachten stond, beide verbeeld in deze expositie en niet te vergeten de monumenten die hem letterlijk voor ogen stonden: de vier peilers onder de democratie - 'Freedom of the Press, Religion, Assembly and Speech' -, de eerste President van de Republiek George Washington en de betere meer planmatige samenleving in Perisphere en Trylon.

189. Analyse van de ruimtelijke didaxis zoals die oorspronkelijk gepland was: een verklarend tableau van de toekomst samenleving, monument voor de Republiek en modelstad tegelijkertijd.

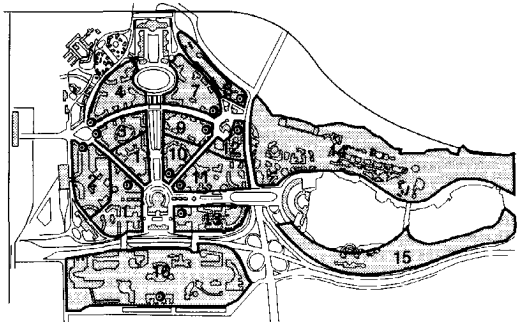
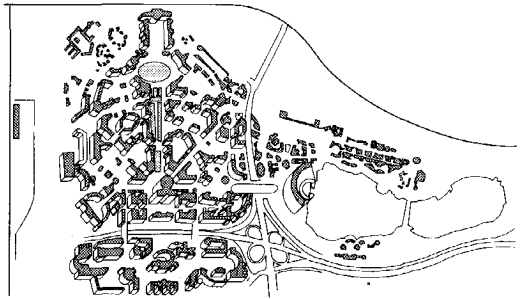
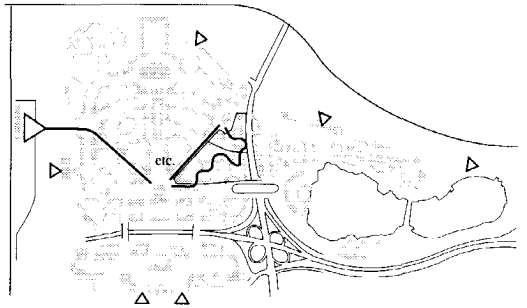
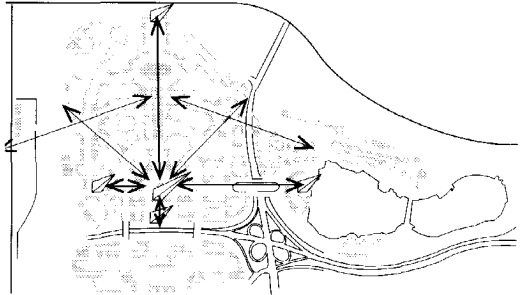
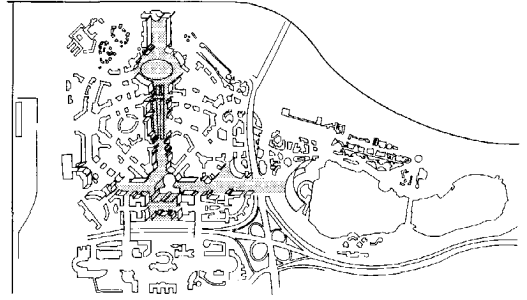
a. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van de stedelijke ruimten was gebaseerd op het model van de Mall in Washington (Constitution Mall), Hugh Ferriss' Metropolis of Tomorrow (met name de radiale opzet met themagebouwen) en de City Beautiful (met name de monumentale Barokke opzet en de bijbehorende voorkeur voor een paleistypologie).

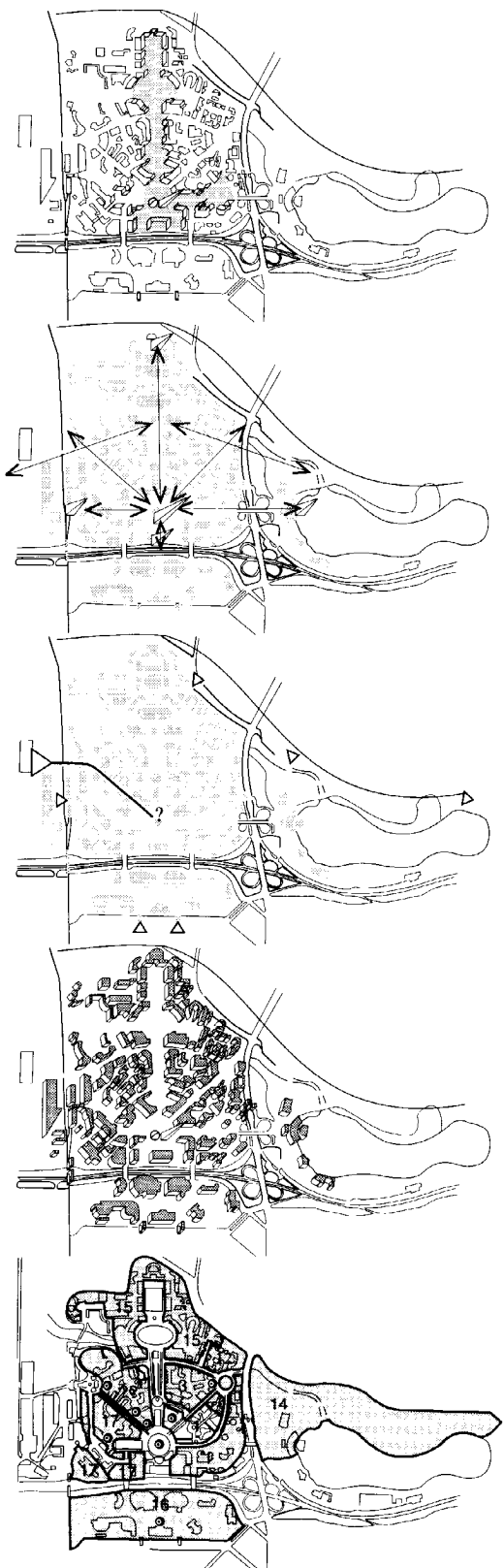
b. Het aan de Barokke tuinaanleggen en stedenbouw ontleende systeem van ganzevoeten verbindt de belangrijkste monumenten visueel en functioneel met elkaar en creëert een hiërarchie van hoofdruimten en -gebouwen en nevenruimten en -gebouwen.

c. Narratieve route door de expositie: alle wegen voeren naar het themacentrum waar het publiek een beeld zou worden gegeven van de betere meer geplande toekomst samenleving, de ordening van de expositie in negen levenssferen met evenveel sub-thema-exposities verklaard zou worden én vanaf een omloop een blik gegund zou worden op deze ordening zodat het publiek bij haar bezoek deze mentale voorstelling in het achterhoofd kon houden en zich cognitief en ruimtelijk beter zou kunnen oriënteren.

d. Uitstalling van de inzendingen in groeps-paleizen waarvan met name de decoratie - een heel iconografisch repertoire van inscripties, allegoriën, muurschilderingen en -reliëfs, vlaggen en emblemen - het publiek onmiddellijk het onderwerp aanschouwelijk zou moeten maken. Hieraan toegevoegd was een stelsel van paleizen en monumenten waarin de drie bestuurslagen waaruit het Amerikaanse staatsbestel uiteen valt zich presenteren in een nieuw Civic Center of Kapitol.

e. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma conform de negen levenssferen uit de thematisatie. Met in het hart de inleidende centrale thematentoonstelling, daarom heen zoveel mogelijk de sectoren met hun inleidende thema-exposities en de overige rondom de belangrijkste pleinruimten rondom Constitution Mall en Rainbow Avenue gerangschikt. Hier overheen is een a-symmetrisch assenkruis gelegd met de presentaties van het Amerikaanse Republikeinse staatsbestel (Federale overheid, staat en stad).





190. Analyse van de gerealiseerde ruimtelijke didaxis.

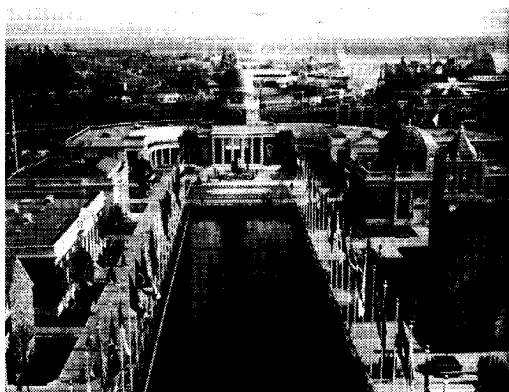
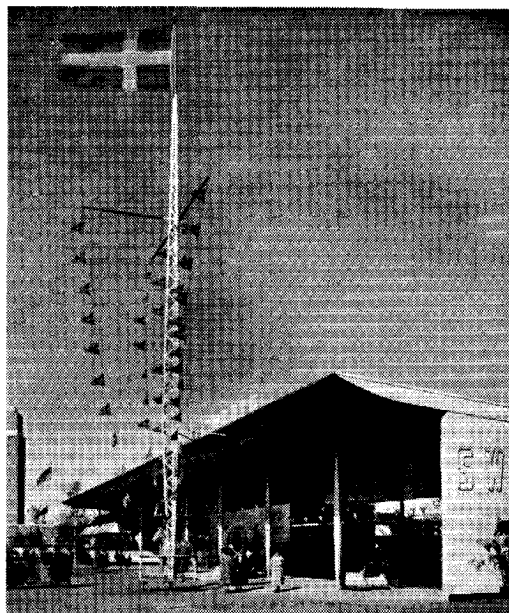
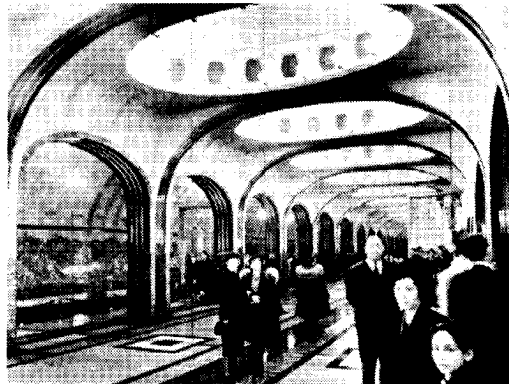
a. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van de stedelijke ruimten was langs het assenkruis nog steeds gebaseerd op het model van de Mall in Washington; elders was echter geen spoor meer te vinden van Hugh Ferriss' 'Metropolis of Tomorrow' of van de City Beautiful plannen. De paviljoens waren overwegend geïnspireerd door de streamline-stijl of door de commerciële architectuur van dito architecten en de nieuwe - typisch Amerikaanse - ontwerpprofessie van de industrieel ontwerpers.

b. Het geplande systeem van zichtlijnen, assen en monumenten ter oriëntatie en verbeelding van het nieuwe Kapitol was gedeeltelijk gerealiseerd.

c. Met het wegvallen van een heldere ruimtelijke ordening in levenssferen met ieder hun eigen inleidende thema-expositie bij wijze van entree boette de verhalende routing aan belang in. Wel kende de expositie dankzij de prominente positie en vormgeving van het centrale themagebouw nog een begin, maar daarna werd het publiek aan zijn lot overgelaten.

d. In plaats van een paleistypologie hadden de meeste exposanten een paviljoentypologie verkozen voor de presentaties van hun inzendingen. Paviljoens die onomwonden de identiteit van de fabrikant of de aard van zijn producten konden verbeelden. Uitzonderingen hierop vormde de gebouwen van de overheid en de Fair corp langs het assenkruis. Deze trachten behalve de identiteit van de exposant ook nog gezamenlijk een nieuw Kapitol te verbeelden.

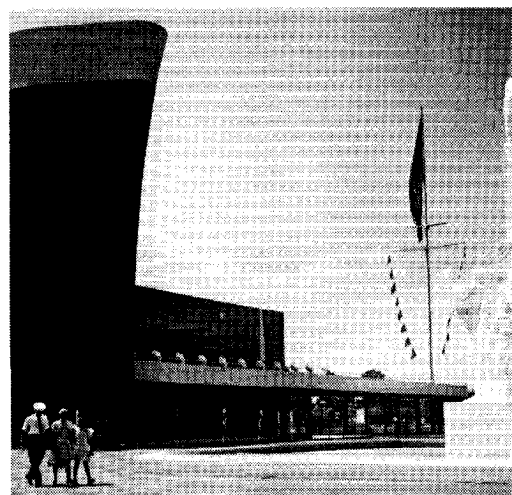
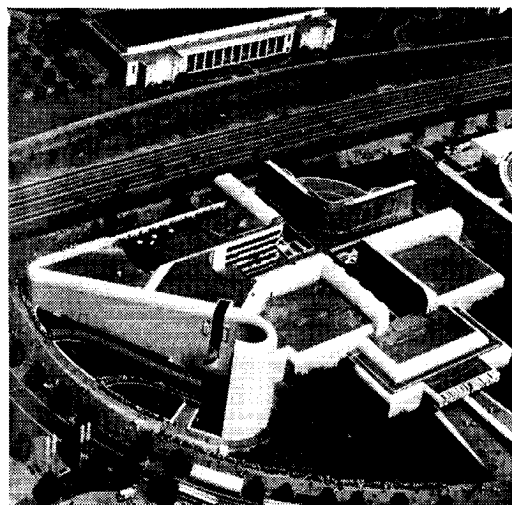
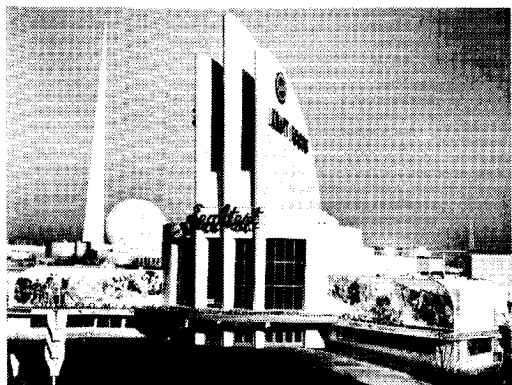
e. Ruimtelijke distributie van het tentoonstellingsprogramma anders dan voorzien in acht levenssferen waarvan een aantal niet eens een eigen sector omvatten en de begrenzingen van de sectoren niet samenvielen met ruimtelijk of anderszins afleesbare caesuren. Ook waren de inleidende thema-exposities niet als entree tot de respectievelijke sectoren gepositioneerd. Zodoende kon het publiek de expositie onmogelijk nog als een helder tableau van de toekomst samenleving lezen.



191. Het Russisch paviljoen. Een monumentaal pied-de-stal voor 'Big Joe'. Binnen was ondermeer een deel van de nieuwe Moskouse metro nagebouwd.

192. Het Zweedse paviljoen, één van de fraaiste voorbeelden van moderne architectuur en tentoonstellingstechnieken. Een open enigszins maritiem aandoend paviljoen als afdak voor een collage-achtige expositie over de Zweedse samenleving.

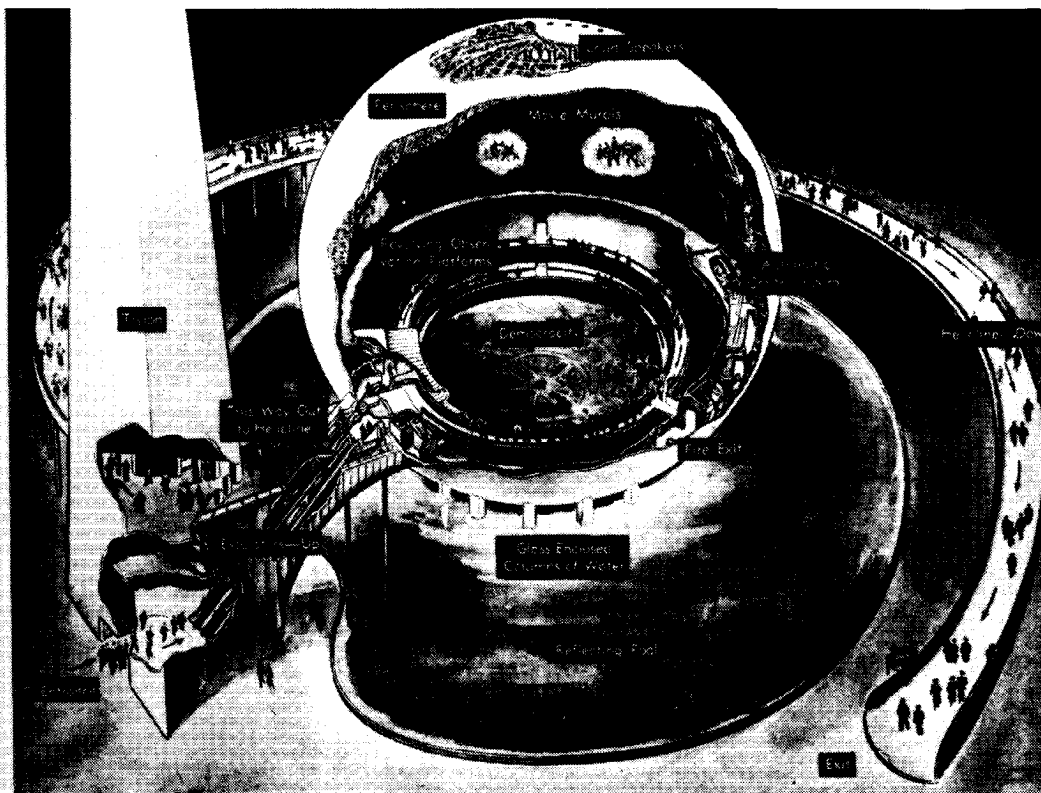
193. De Amerikaanse staten in het Court of States waren hoegenaamd de enigen, die zich nog op negentiende-eeuwse wijze in een historische reconstructie van een of ander nationaal monument presenteerden. Ditmaal overigens niet langer om de etnografische eigenaardigheid - in de Amerikaanse smeltkroes een onmogelijkheid - te postuleren maar als symbool van het moment waarop de respectievelijke staat tot de Amerikaanse federatie toetrad.



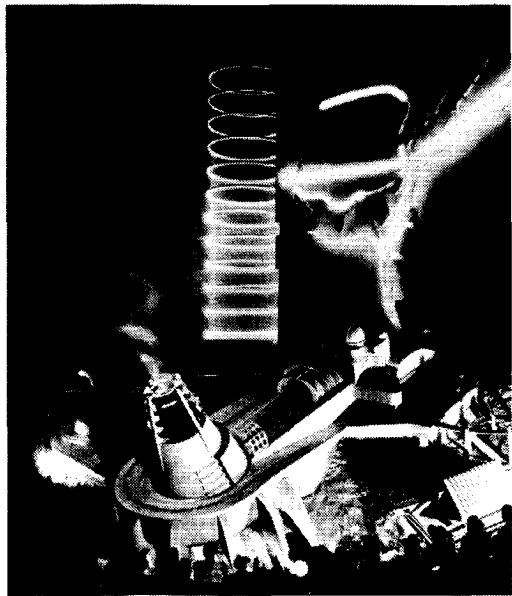
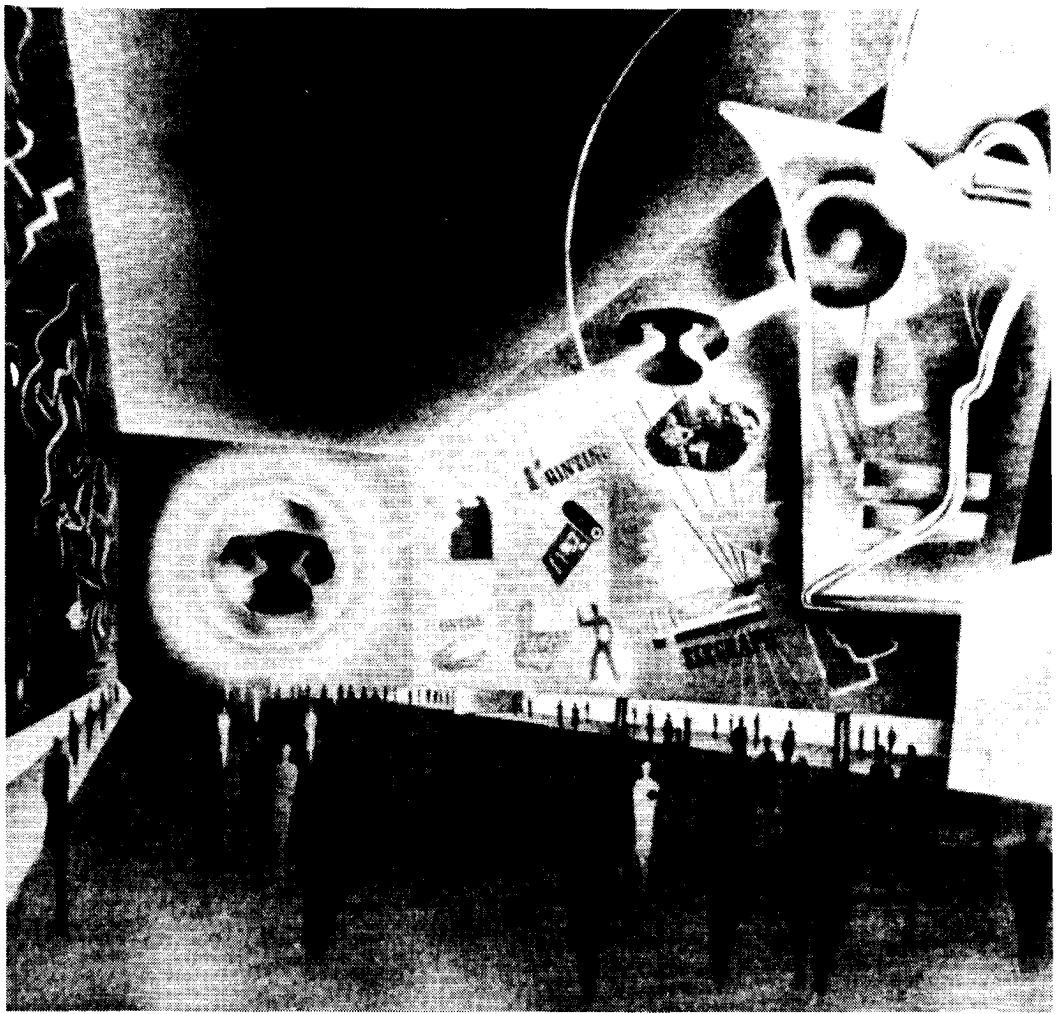
194. Het Sealtest-paviljoen als voorbeeld van een commerciële architectuur vol Bill Boards, logo's en andere wervingsmiddelen.

195. Het General Motors-complex vormde het meest uitgesproken voorbeeld van een op de streamline-stijl van de industrieel ontwerpers geïnspireerde architectuur, symbolisch voor de moderniteit, wetenschappelijke efficiëntie en snelheid van de producten - met name auto's - van deze fabrikant.

196. Het paleis voor de scheepvaart als voorbeeld van een trofee- of Blown-up-architectuur. Een stapeling van maritieme attributen maakt dat het gebouw veel weg heeft van een schip dat aan de kade van de expositie is aangemeerd.



De centrale thematentoonstelling Democracy in de Perisphere en Trylon. 197. Opengewerkte tekening van het complex met links de entree in de Trylon, de roltrappen naar de Perisphere, het Flying carpet rondom Democracy, de uitgang over de brug tussen Perisphere en Trylon én de Helicline die iedereen weer naar het maaienveld voerde. 198. Foto van Democracy tijdens het nachtelijke gedeelte van de show.



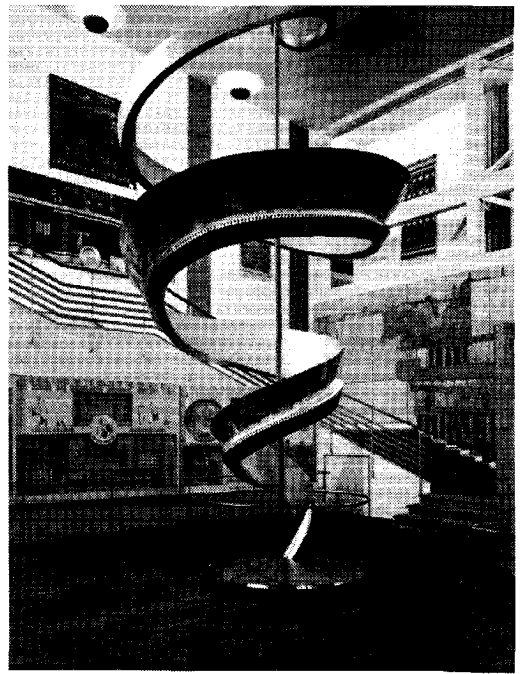
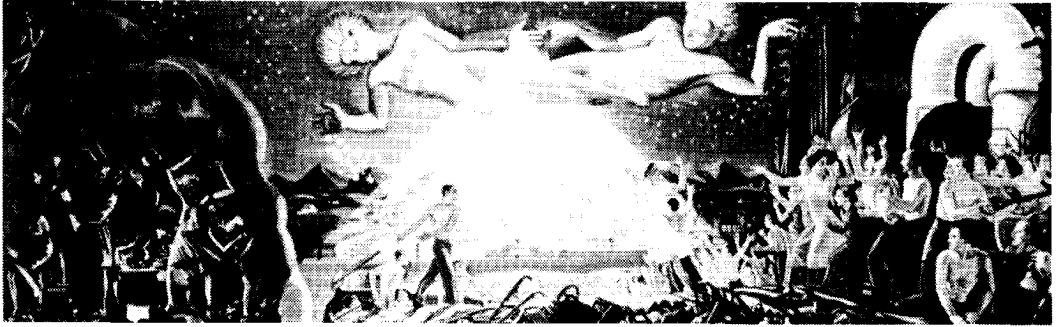
199. De Focal Exhibit Means of Communication van de industrieel ontwerper Donald Deskey.

200. De Focal Exhibit Means of Transportation van de industrieel ontwerper Raymond Loewy.



De meest overtuigende voorbeelden van de voor wereldtentoonstellingen nog nieuwe didactiek van de bezoekersparticipatie waren te vinden in de expositie van de Publieke Gezondheid en Medicijnen. 201. Met deze installatie kon het publiek ondermeer de eigen hartslag meten. 202. Hier werd het publiek ook de werking van het oor uitgelegd.

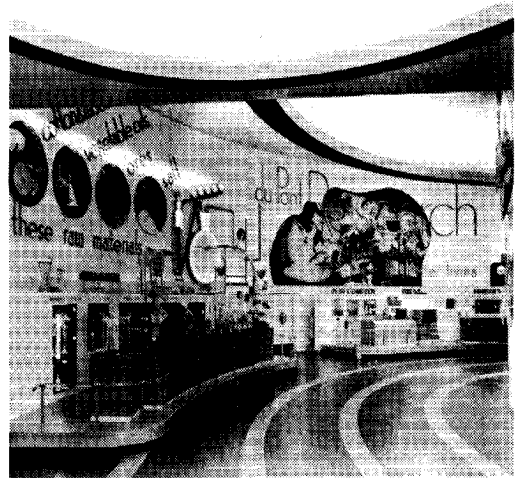
203. Een 'fraai' voorbeeld van de toepassing van het nieuwe materiaal plastic. Dubbelzinnig omdat zij misschien voor de onderlegde leek iets van de technische structuur van de automobiel zichtbaar maakte maar bovenal natuurlijk voor het overgrote deel van het echte leken publiek de fetishwaarde van dit technische beeld diende uit te buiten.



204. Één van de talloze muurschilderingen met traditionele technieken in het paviljoen van General Electric. Het was van de hand van de beroemde schilder Rockwell Kent en gaf de menselijke vooruitgang weer dankzij de zegeningen van electriciteit. Links de 'donkere' tijden van voor het 'electrische licht', rechts het 'verlichte' heden en in het midden de vage contouren van de 'stralende' toekomst die de mens dankzij de electriciteit wachtte.

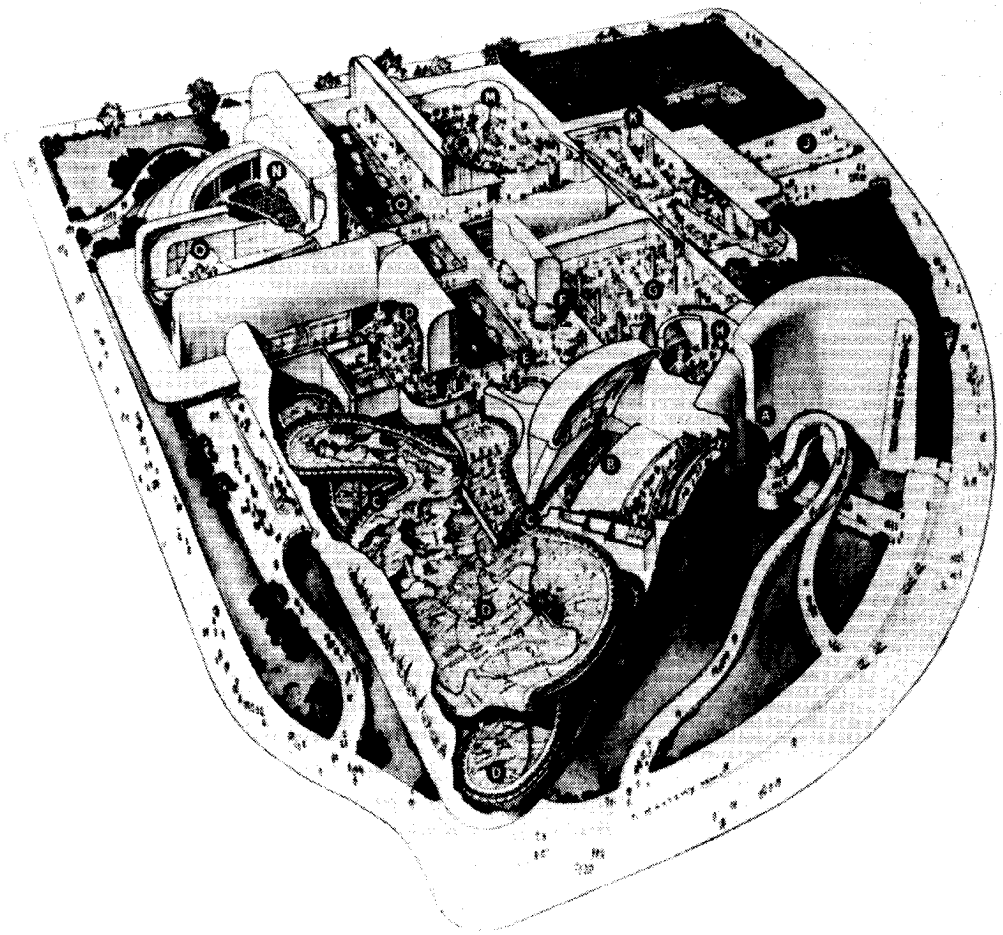
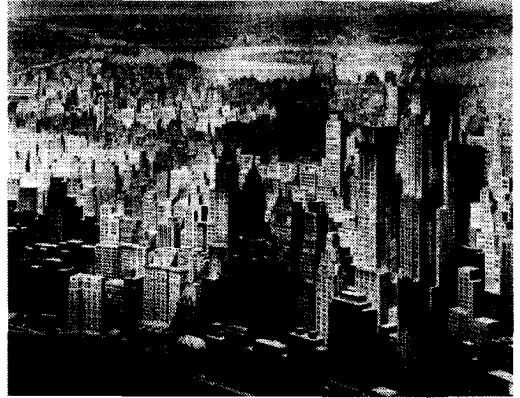
205. Een 'mural' met niet-traditionele technieken in het Ford-paviljoen, waarin met behulp van een dwarsdoorsnede van een motor de werking ervan werd toegelicht, hetgeen verder uitgediept werd in kleine display's aan de onderzijde. Hier kwam met name de bijdrage van wetenschappelijk research van de Ford Laboratoria aan de ontwikkeling van betere motoren aan de orde.

206. Een voorbeeld van op Neuarth's ISOTYPE geïnspireerde visuele educatie in het Noorse paviljoen.

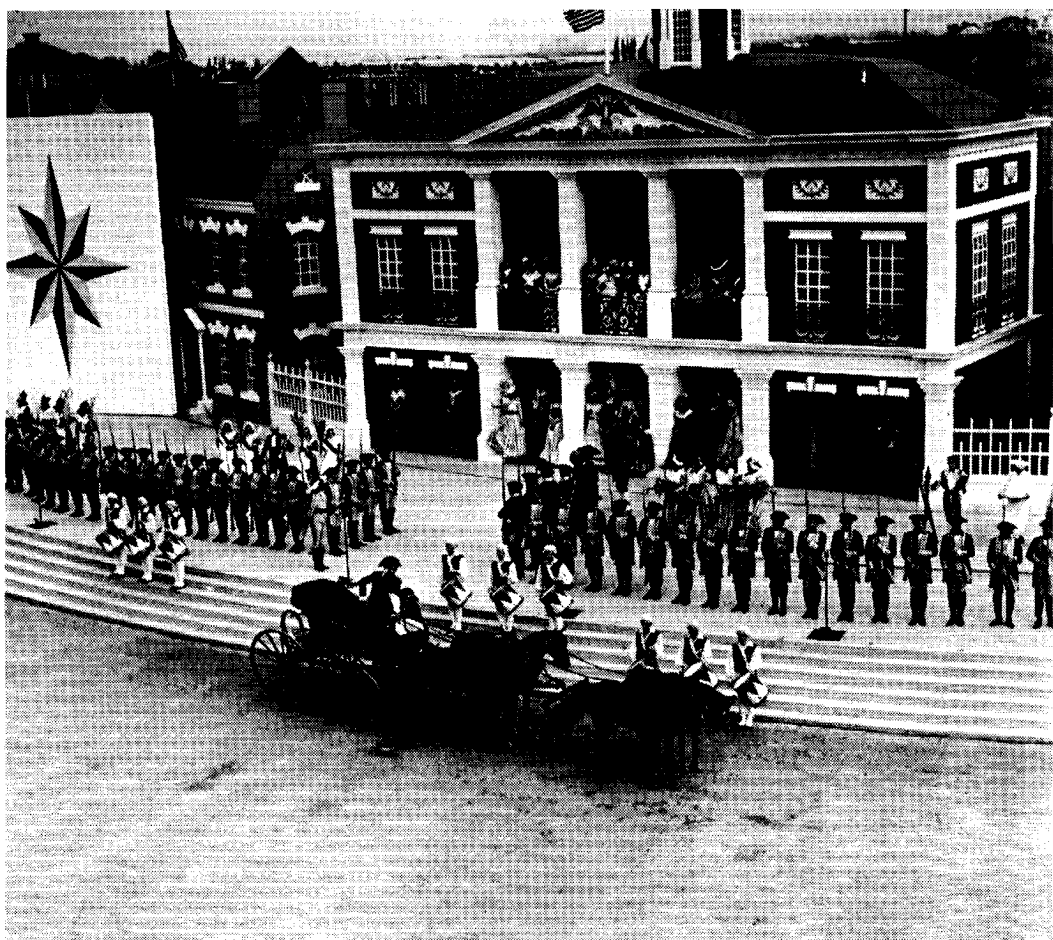
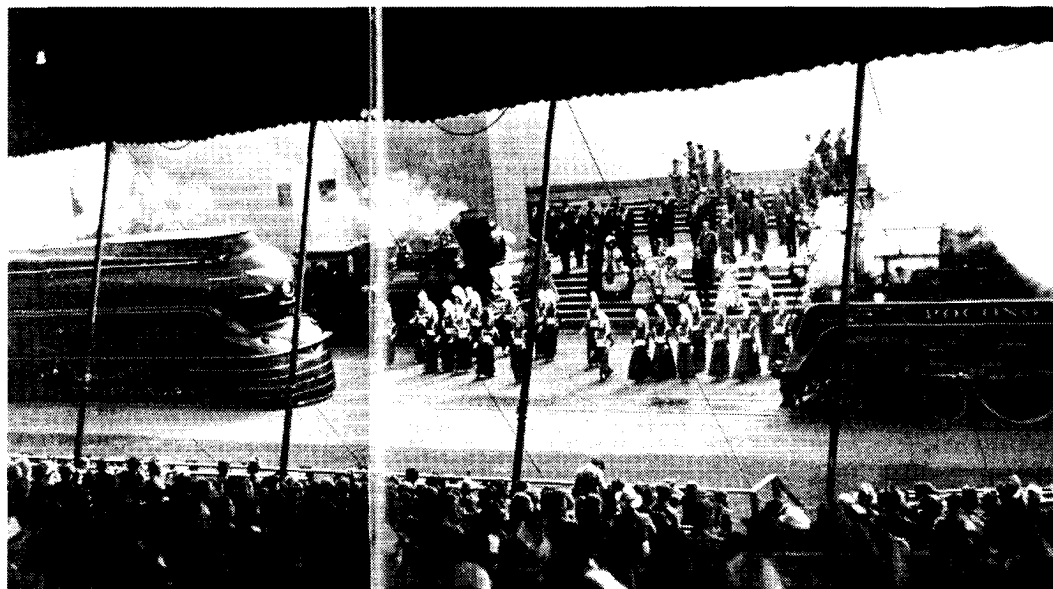


207. De geïntegreerde multi-mediale presentaties van Dupont. In een dramatische sequentie van showtjes, die het publiek dankzij de rondlopende opzet van het paviljoen slechts één voor één werden voorgeschoteld, werd het hier ingewijd in de geheimen van de chemische productie. Laboranten demonstreerden de productie van plastics en andere synthetische materialen tegen een decor waarop in een collage van foto's tekeningen en tekst de essentie van hun betoog was samengevat.

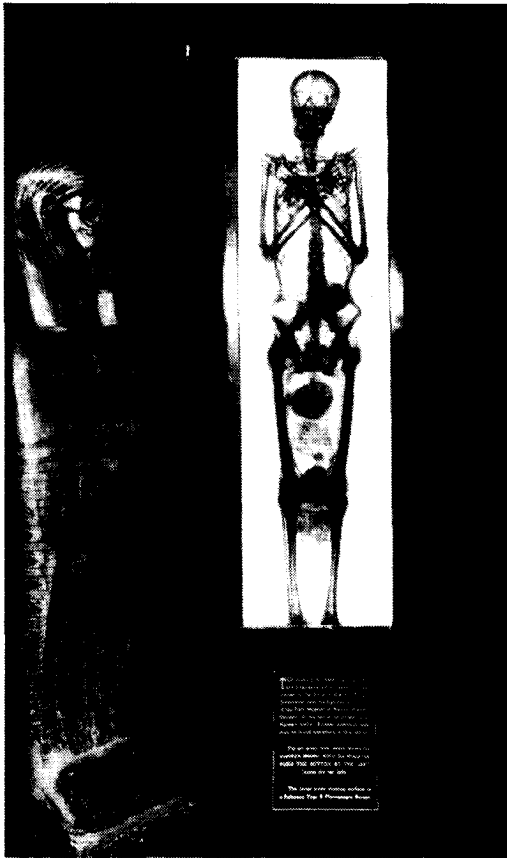
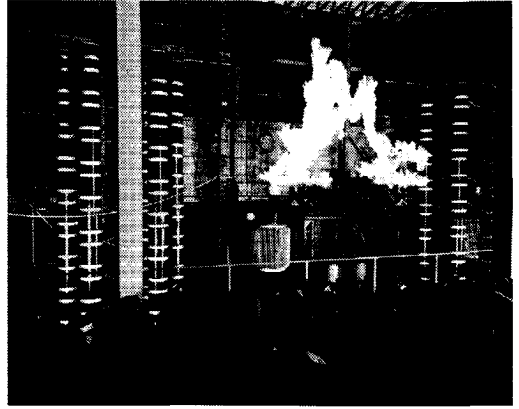
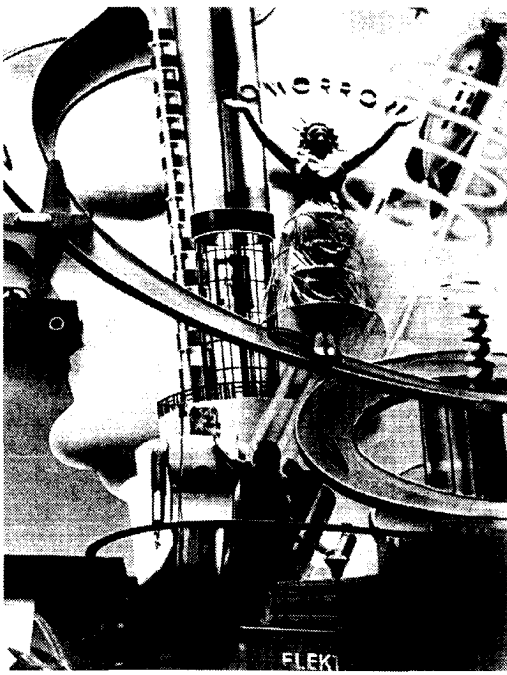
208. Ook Ford's Cycle of Production verklaarde het publiek multi-mediaal de vervaardiging van producten ditmaal auto's. Echter hier in een geheel geautomatiseerde show. Op een ronddraaiende tafel verbeeldde kleine scènes de verschillende productiegangen voor de belangrijkste auto-onderdelen, van de winning van grondstoffen tot aan het eindproduct. Met behulp van spotlight en commentaarstem werd het een en ander toegelicht.



Opvolgers van de negentiende eeuwse bewegende panorama's en 'rides'. Echte multi-media-shows waren behalve 'Democracy' in het Themacentrum ondermeer de 'City of Light' van ConEdison (209) en 'Highways and Horizons' van General Motors (210).



Opvolgers van de negentiende-eeuwse tableaux-vivants zijn de 'pageants': heropvoeringen van historische gebeurtenissen door gecostumeerde casts tegen het authentieke decor, nu echter op een mega-schaal en vol van nooit eerder vertoonde effecten. 211. In de 'Railroads on Parade' voerden de Amerikaanse spoorwegmaatschappijen het publiek gezamenlijk de Amerikaanse geschiedenis en toekomst van dit vervoermiddel voor ogen. 212. In de 'American Jubilee' werd, het herdenkingsthema indachtig, de ontstaansgeschiedenis van de Amerikaanse Republiek opnieuw tot leven gebracht.



Opvolgers van de negentiende eeuwse demonstraties en explicaties waren de futuristische robotshows in ondermeer het Westinghouse paviljoen - Elektroman en zijn hondje Sparko demonstreerde hier de kunsten van de automatisering door zang en kleurherkenning (213) - én de scienceshows, zoals die ondermeer in het paviljoen van General Electric - onder andere de laboratorium-ontlading van 10.000 volt (214) - en General Motors - variërend van een x-ray van een Egyptische mummie (215), het verzenden van geluid middels de lichtgolven van een gewone zaklantaarn tot zoiets prozarisch als het bakken van een ei op een koude plaat (216) - te zien waren.

De bussinessmen hoopten bij de opening de maatschappelijke relevantie van de expositie te onderstrepen en met mega-bezoekcijfers een trend van hoge bezoekersaantallen te zetten, nodig om de torenhoge schulden te kunnen financieren. De politici namen daarbij als vanouds de gelegenheid te baat om openlijk propaganda te maken voor hun beleid, al speeche - geheel conform de decentrale opzet van het Amerikaanse staatsbestel - nu voor het eerst naast het staatshoofd niet één of andere minister van handel, maar de gouverneur van de staat New York, de burgemeester van de stad en de voorzitter van de BIE.

Om de opening tot een mega-evenement te maken had men een dagvullend programma bedacht, vol ideologisch gekruide toespraken en met een ware liturgie van rituelen en shows. Anders dan men van de New Dealers zou verwachten stond de opening niet in het teken van binnenlandse maar van buitenlandse politieke thema's: de naderende oorlog wierp haar schaduw vooruit.²⁸⁶ In de week voor de opening had Hitler botweg een nieuw vredesoffensief van president Roosevelt afgewezen, terwijl op de openingsdag de Fair de voorpagina's van de kranten moest delen met berichten over Hitlers aanspraken op de Poolse havenstad Danzig: inleiding op de Duitse inval in Polen en daarmee het begin van de Tweede Wereldoorlog.²⁸⁷ Deze omstandigheden zorgden ervoor dat nu voor het eerst in de geschiedenis de openingsceremoniën meer gedomineerd werden door buitenlandse politieke thema's als oorlog, vrede en samenwerking dan door binnenlandse thema's als de herdenking van de stichting van de Amerikaanse Republiek en de lofzang op de New Deal. Naar dit laatste thema werd slechts in de nevenceremoniën expliciet verwezen; in de hoofdceremoniën werd het niet met name genoemd.

Dit kwam goed tot uitdrukking in de reusachtige openingsparade. Exact om 12.45 uur brak de 'Dawn of a New Day' aan met de afdaling van een stoet vaandelragers uit de perisphere, de 'World of Tomorrow'.²⁸⁸ Nadat deze voor de ogen van de duizenden toeschouwers de helicine waren afgedaald, scharden zich achter ieder vaandel geuniformeerde of in klederdracht gestoken groepen, en bewoog de stoet zich in de richting van het 'Court of Peace'.²⁸⁹ Deze 20.000 man grote stoet bestond uit vertegenwoordigers van de verschillende landen, in nationale klederdrachten, geschaard achter hun respectievelijke nationale vlaggen en uit representanten van de verschillende beroepsgroepen die bij de opbouw van de Fair betrokken waren geweest - herkenbaar aan opschriften als 'timmerman' of 'metselaar' op de petten en gekleed in witte overalls, waarop niet mis te verstaan 'Builders of Tomorrow' was geborduurd. Bij hen waren ook legeronderdelen uit de VS en van elders. De staart van de stoet werd gevormd door de vertegenwoordigers van de Fair Corp en door lokale vips zoals burgemeester LaGuardia en gouverneur Lehman. Aangekomen in het 'Court of Peace' namen de landenvertegenwoordigers plaats in de linkerhelft, de arbeiders in de rechterhelft, terwijl de soldaten een soort erewacht vormden rond de perimeter. Op de trappen van het 'Federal Building' hadden leden van de Amerikaanse volksvertegenwoordiging en buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders plaats genomen. De symboliek lag er dik bovenop. De samenstelling van de groepen representeerde niet alleen alle krachten die er nodig waren geweest om de Fair tot stand te brengen, maar demonstreerde ook de vruchtbaarheid van vreedzame samenwerking en die van interdependentie tussen klassen, beroepen en volken. De route van 'Theme Center' naar 'Court of Peace' over de 'Avenue of Pioneers' en de 'Avenue of Patriots' was van betekenis voor de herdenkingsthematiek. Het samenkomen in 'Court of Peace', omgeven door de paviljoens van de deelnemende landen, verbeeldde dat vooruitgang en een betere toekomst alleen mogelijk waren wanneer mensen in vrede met elkaar zouden samenwerken. Ook was het niet zonder betekenis dat politici, Roosevelt voorop, vanaf de trappen van het 'Federal Building' in het 'Court of Peace' hun bezwerende woorden spraken, terwijl zij over deze allegorische mensenmassa's heen keken naar het silhouet van George Washington, over het 'Plaza of the Four Freedoms' heen, langs 'Constitution Mall': allemaal symbolische verwijzingen naar de herdenking van de stichting van de Amerikaanse Republiek.

Als het publiek deze symboliek niet al direct begreep dan expliciteerden de politici deze wel in hun redes. LaGuardia, Lehman en vooral Roosevelt spraken vol vuur over de opkomst van hun Republiek als de geboorte van een Amerikaanse mentaliteit of burgerschap. Ze trokken vervolgens de vergelijking tussen de 'pionier'- of 'frontier'-mentaliteit van de toenmalige yankees die hen in staat hadden gesteld het continent te onderwerpen en tot bloei te brengen. Eenzelfde ongeslagen geesteskracht en inventiviteit zou het Amerikaanse volk helpen ook de problemen van vandaag succesvol het hoofd te bieden. Uit de chaos van het moment zou uiteindelijk een betere toekomstige samenleving geschapen worden. Gezien de toenemende internationale spanning en onzekerheid school de oplossing in het laten zien hoe vruchtbaar internationale samenwerking en vrede konden zijn. De Fair zelf was per slot van rekening daar het beste bewijs van. Whalen ging het diepst in op de didactische pretenties van de Fair. Hij roemde die expliciet als een vormend educatief instrument om Amerikanen - en de rest van de wereld - te overtuigen van de superioriteit van deze 'betere samenleving'. Zodoende zou de Fair deze niet alleen dichterbij brengen maar ook helpen vormen. Hoezeer desalniettemin oorlogsdreiging de ceremoniën als angstdroom overheerste wordt misschien nog het best geïllustreerd door de afsluiting. Zij werd niet beëindigd met bijvoorbeeld het volkslied maar met een 'peace ballet', een reusachtige bezweringsdans.

In kleinere parallele ceremoniën kwamen de binnenlandse thema's meer expliciet aan de orde. Zo kwam de herdenkingsthematiek zeer fraai tot uitdrukking in het gigantische tableau vivant waarmee het standbeeld van George Washington werd ingehuldigd. Eigenlijk vormde ze de afsluiting van een reis die een groep acteurs van Washingtons landgoed gemaakt had naar New York om zijn inauguratie als de eerste president van de Verenigde Staten nog eens op te voeren. Aan de stenen voeten van het monument kwam de hele inaugurele plechtigheid van toen weer tot leven, compleet met gloedvolle speeches.²⁹⁰ De New Deal-thematiek werd het duidelijkst gearticuleerd in de toespraak waarmee burgemeester LaGuardia het 'Plaza of Four Freedoms' inwijdde. De Amerikaanse democratie was gebaseerd op vier grondrechten waarvan de allegorische voorstellingen de vier hoeken van het plein markeerden. De 'New Deal' voegde er een vijfde aan toe: Social Security, de bestaanszekerheid die nodig was om de andere vier grondrechten vrijelijk te kunnen genieten. Impliciet vertolkte LaGuardia hier al de gedachte dat de oorzaak van de naderende oorlog mede school in het onvermogen van de Europese kapitalistische democratieën om een effectief tegengif tegen de ontwrichtende gevolgen van de mondiale economische crisis te formuleren.²⁹¹

Ditmaal werd de opening voor de aanwezigen niet opgeluisterd door een of ander exotisch voorval. Toch ontbrak een zekere, beschaafd onderdrukte, hilariteit niet. Met name de opkomst van mevrouw Roosevelt in een bruine satijnen jurk, geheel bedrukt met maagdelijk witte 'perispheertjes' en 'trylontjes' en met een handtasje in hetzelfde dessin, maakte vele tongen los. Zelfs ondanks de dreigende oorlogssfeer - boven het terrein dreven de hele dag luchtschepen van de Amerikaanse marine, in het Camp George Washington op het terrein zelf hadden onderdelen van alle Amerikaanse strijdkrachten gezamenlijk kwartier gemaakt en in de expositiehaven aan Flushing Bay hield de marine een grote vlootshow - en ondanks de bezwerende symboliek en de pathetische toespraken, maakte het geheel op de tijdgenoten toch een vrolijke indruk: 'The whole picture - sound and color - had in it something reminiscent of Coney Island with just a touch of culture.'²⁹²

Op het openingsfeest waren honderden radio- en krantenverslaggevers van over de gehele wereld aanwezig. Deze zouden de mega-happening vastleggen en over de hele wereld uitzenden. Om de attractiviteit van het geheel te vergroten benutte men de opening ook om publiekstelevisie te lanceren. De allereerste uitzending in Amerika van 'sightseeing by radio' was een rechtstreeks verslag van de openingstoespraken, gevolgd door een trip over het terrein. De omschrijving door tijdgenoten van de nieuwe televisie als een 'New Deal in science' laat zien dat deze lancering niet

zonder symboliek was. De televisie vergde overigens ook al onmiddellijk haar eerste slachtoffer; niet de president maar de burgemeester was het meest 'telegenic'. Alhoewel de beelden - verzonden vanuit mobiele televisiestudio's op het terrein via een zendmast op het Empire State Building - nog slechts een klein aantal kijkers konden bereiken - er waren nog slechts zo'n 200 ontvangers verkocht - betekenden ze voor het fenomeen televisie een uiterst succesvolle lancering. Er ontstond een run op televisietoestellen, het begin markerend van de groei van televisie tot massamedium.²⁹³ De lancering van de Fair als mega-evenement bleek daarentegen een debacle. Slecht weer en de angst voor het gedrang van één miljoen mensen weerhield die eerste dag velen van een bezoek. Helaas bleek ook hiermee een trend gezet.²⁹⁴

6.4.2 De Fair voor dagjesmensen

In schril contrast met de negentiende-eeuwse expositie werd deze New Yorkse Fair nu vrijwel nog uitsluitend door één doelgroep bezocht en genoten, de dagjesmensen. Hoogstens architecten, industrieel vormgevers, grafici en kunstenaars maar ook geluidstechnici en belichtingsingenieurs en de anderen onder het publiek die beroepsmatig geïnteresseerd waren in het inrichten van exposities bestudeerden de Fair nog vanuit een professioneel objectief. Jurerende experts en wetenschappers, met in hun kielzog leergierige exposanten, ontbraken geheel nu het wedstrijdelement definitief was afgeschaft.

Ten prooi aan tentoonstellingskoorts of leergierigheid?

Ondanks de ruime parkeerfaciliteiten en de uitstekende bewegwijzering op de autowegen kwamen de meeste bezoekers toch met de metro of de trein naar de Fair. Het was goedkoop, snel en leverde geen oponthoud op in de vorm van files of het zoeken van een parkeerplaats.²⁹⁵ Als gevolg van de tegenvallende bezoekersaantal was de geboden vervoerscapaciteit zelfs op de drukste dagen toereikend; men zag zich nimmer gedwongen om zich te voet naar huis te begeven (wat gezien de afstanden in de metropool overigens ook fysiek nauwelijks had gekund). Het betreden en verlaten van het expositie terrein verliep nu in vergelijking met de voorgaande exposities aanmerkelijk rustiger. Dat menigeen reeds zijn kaartje in de voorverkoop bij één van de spoorwegen, scheepslijnen, busmaatschappijen of reisbureaus had gekocht droeg daaraan zeker bij. Echter, ook degenen zonder entreebewijs konden snel de Fair betreden door de inworp van een muntstuk in één van de speciale tourniquets.²⁹⁶ Slechts incidenteel zwol de mensenmassa voor de tourniquets zo sterk aan dat de organisatoren zich gedwongen zagen om de poorten wijd open te gooien. Liever liet men het publiek gratis toe dan dat er mensen onder de voet zouden worden gelopen, met alle bijbehorende negatieve publiciteit.²⁹⁷

Eenmaal binnen was het voor de meeste bezoekers toch moeilijk om overzicht te krijgen over de tentoonstelling: of het nu de didactische ordening van de onderdelen over het terrein betrof, de uitdrukking van de verschillende ideologische parolen in de vormgeving en rangschikking van de onderdelen of simpelweg de oriëntatie op het terrein, meestal werd het een dwaaltocht. Zonder hulpmiddelen kon men onmogelijk veel begrijpen van de schikking van de deelexposities, de symbolisatie van de ideologische parolen of de ruimtelijke organisatie van het terrein. Menigeen viel dan ook ten prooi aan de traditionele tentoonstellingsziekte, te herkennen aan de gehaaste pas, de koortsachtige blikken, het verlangen naar meer, gecombineerd met de angst ook maar iets te missen en ten langen leste de totale mentale en fysieke uitputting; menigeen begreep, zag en onthield weinig meer.²⁹⁸

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis

In functioneel opzicht fungeerde de uitleg van de Fair nog het beste. Hoewel de bezoeker nergens een overzicht over het geheel kon krijgen, herkende iedereen na enige omzwervingen wel de belangrijkste herkenningspunten - de 'Perisphere' en 'Trylon' die overal bovenuit torenden - en de

belangrijkste hoofdassen - voorop de Mall - zodat men zich toch nog kon oriënteren. Wel zorgde de concentrische opzet van geheel hierbij voor een zekere verwarring; bevond men zich nu ten zuiden, ten westen of ten noorden van het Theme Center?²⁹⁹ Iets dat de geoeffende 'woudtrapper' overigens aan de positie van de Trylon ten opzichte van de Perisphere zou kunnen aflezen (niet voor niets had men het plaveisel rondom het Theme Center vormgegeven als een enorme windroos).³⁰⁰ Dezelfde concentrische opzet zorgde overigens voor een ruimtelijk bijzonder compacte expositie, met uiterst korte en toch ruime verbindingen tussen alle delen van het terrein, zodat men snel en zonder onnodige inspanning alles kon bereiken.

Aanmerkelijk minder geslaagd bleek de ruimtelijke didaxis van het geheel. Zelfs een heel oplettende en volhardende bezoeker kon na herhaaldelijk het tentoonstellingsterrein te hebben doorkruist pas iets van haar educatieve ordening en symboliek begrijpen als hij zorgvuldig de verklarende straatnamen, bewegwijzering, inscripties en beelden geraadpleegd had. Slechts op deze wijze kon de bezoeker, analoog aan de didactiek van 1867, als een toerist in een vreemde stad zijn weg te vinden, de classificatie begrijpen en de thematiek verstaan. Immers, zonder nadere verklarende opschriften en symbolische beelden kon het publiek onmogelijk de verschillende groepen waarin de expositie uiteenviel identificeren. Alleen aan de rand van het terrein, waar waterpartijen en snelwegen de expositie duidelijk ruimtelijk geleedden, kon men ook daadwerkelijk de ene groep van de andere onderscheiden. Dankzij een combinatie van ruimtelijke begrenzingen, kleurstelling en een heel iconografisch repertoire lieten zich hier de Amusementszone, de Regeringszone en de Transportsector van elkaar onderscheiden en benoemen. Straatnamen als 'Avenue of Transportation', 'Court of Railways', 'Court of Ships', 'Bridge of Wheels' en 'Bridge of Whings' lieten voor de oplettende bezoeker weinig te raden over de verschillende vormen van transport die hier verzameld waren en hun gemeenschappelijke noemer.³⁰¹ De overige zones lieten zich ondanks opschriften en iconen aanmerkelijk minder eenduidig van elkaar onderscheiden nu zij een duidelijk waarneembare ruimtelijke en visuele begrenzing ontbeerden. Zo kon men de Communicatiezone alleen nog lokaliseren dankzij het naambordje aan de 'Court of Communications', de merknamen van de eromheen verzamelde bedrijven in hun respectievelijke paviljoens, of via het opschrift 'Means of Communication' op het desbetreffende gebouw dat naar de hierin gehuisveste focal exhibit verwees aangevuld met de reusachtige muurschildering op het gebouw die de communicatiemiddelen uitbeeldde en het allegorische beeld in het ervoor gelegen hof. Waar echter deze zone ophield en de sectoren van Business and Administration of Community Interest begonnen, kon het publiek onmogelijk meer vaststellen en bijgevolg ook niet of bijvoorbeeld AT&T tot de ene of de andere zone behoorde. Zelfs de kleurstelling van de verschillende paviljoens binnen één groep in één van de primaire kleuren veranderde hieraan niet veel, aangezien de meeste exposanten dit voorschrift wel heel vrijelijk geïnterpreteerd hadden. Weliswaar waren enkele daadwerkelijk in hun geheel rood, blauw of goud geschilderd maar de meeste waren overwegend wit of beige, met slechts enkele plastische accenten in de officiële kleurstelling. Het kleurenpalet was de bezoeker eigenlijk slechts behulpzaam bij de oriëntatie op het terrein, maar niet bij zijn studie van de expositie. Men kon dankzij de kleurstelling aflezen of men zich op de Avenue of Patriots (van lichtgeel tot goud), Constitution Mall (van pastelrood tot dieprood) of de Avenue of Pioneers (van lichtblauw tot donkerblauw) bevond; aan de tinten kon men zelfs zien hoever men van het Theme Center verwijderd was, maar men kon er niet de verschillende programmagroepen mee onderscheiden.³⁰² Het publiek kon het expositieterrein dan ook onmogelijk begrijpen als een samenhangend, systematisch survey van de potenties van wetenschap, techniek en industrie voor verdere maatschappelijke vooruitgang, laat staan als een exposé over het toekomstige sociale leven.

Aanwijzingen over een te volgen route of volgorde waarin de exposities het beste bekeken konden worden kreeg het publiek nauwelijks. Hoogstens begreep men uit de prominente positie

van het 'Theme Center' dat hierbinnen de belangrijkste tentoonstelling te vinden was en dat men deze als eerste zou moeten zien. In de oorspronkelijk door Mumford en Kohn voorziene rol van leessleutel tot de expositie zou de centrale thema-expositie de bezoeker hebben kunnen inwijden in de thematische ordening van het geheel in groepen, ieder met hun eigen inleidende focal exhibit en mogelijk zelfs een route of volgorde hierdoorheen hebben kunnen aangeven. Hier was echter niets van terecht gekomen; de 'World of Tomorrow' was niet op dezelfde wijze als het expositie-terrein in sectoren en groepen onderverdeeld, noch gaf zij aanwijzingen over een te volgen route. Bovendien kon men vanaf de Helicline die rondom de Perisphere liep wel genieten van prachtige panorama's over de hoofdasen, maar deze boden noch het overzicht dat men vanaf de geplande toren zou hebben gehad, noch het inzicht in de thematische ordening als een ruimtelijk begrensd en aanschouwelijk tableau omdat dit domweg niet gerealiseerd was.³⁰³

Uiteindelijk was het met de bezoeker net als met de toerist in een hem onbekende stad: over het geheel van de expositie kon men slechts overzicht krijgen dankzij de (stads)plattegronden en catalogi van de Fair Corp, die het publiek in één van de vele 'info-boots' op het terrein kon verkrijgen. Dat de organisatoren zelf ook wel wisten dat de idealistische didactische ordening van de Fair achterhaald was, blijkt uit de plaatsing van de 'info-boots'. Ditmaal waren deze niet alleen bij de ingangen gesitueerd maar als een dicht netwerk over het terrein verspreid.³⁰⁴

De officiële catalogus legde het publiek de thematische indeling uit die schuilging achter de gevels van de expositiepaleizen. De catalogus was onderverdeeld in negen hoofdstukken, waarin de exhibits en attracties in de negen groepen van de expositie werden samengevat en waarin het verband werd gelegd met de zeven ruimtelijke sectoren en de twee gebouwen waarin deze waren gehuisvest. Verder localiseerde ze voor hen de inleidende thema-exposities en legde de boodschap ervan uit in korte inleidingen op ieder van de groepshoofdstukken. Op dezelfde wijze werd er een apart hoofdstuk gewijd aan de centrale thema-expositie in de Perisphere, waarin niet alleen de show maar ook de boodschappen die zij bevatte nog eens expliciet geformuleerd werden. Tenslotte opende de catalogus met een openingswoord van Grover Whalen waarin deze de sociale thematiek van de Fair introduceerde, gevolgd door een beschrijving van de motieven en plannen van de ontwerpers van de Fair waaruit onmiskenbaar het beeld van de expositie als modelstad naar voren kwam.³⁰⁵ Met de catalogus en de erin afgebeelde kaartjes in de hand konden de ijverigen onder de bezoekers hun weg in de zonering van de tentoonstelling wel vinden. Zij bestudeerden de expositie systematisch van groep tot groep, waarbij zij eerst de inleidende focal exhibits bezochten alvorens de overige commerciële presentaties te bekijken. Dankzij groepstitels als 'Community Interests' en 'Means of Production and Distribution' en de inhoud van de inleidende focal exhibits kregen zij metterdaad de beoogde impressie van de expositie als een kruising tussen 'citizen' en 'consumer education'. De thema-exposities verklaarden hun de maatschappelijke relevantie van deze of gene groep van producten of diensten en hun toekomstige ontwikkelingen, en plaatsten de commerciële exhibits in een meer sociaal dan primair commercieel georiënteerd perspectief. Toch was het zelfs voor de slimste bezoeker onmogelijk om de expositie nog te zien als een allesomvattend verhaal of systematisch survey van alle aspecten van een toekomstige leven en leefwereld. Indachtig het officiële motief 'Building the World of Tomorrow with the Tools of Today' dat Whalen in zijn openingswoord met verve uiteenzette zagen zij - mogelijk met uitzondering van de exhibits in de 'Community Interest Zone' en de 'Government Zone' - de expositie toch vooral als een toekomstvisie van de Amerikaanse industrieën op wat zij dankzij nieuwe toepassingen van de meest up-to-date technologische en wetenschappelijke kennis in de nabije toekomst aan nieuwe producten en diensten op de markt zouden kunnen brengen. Zagen zij in de 'Government Zone' mogelijk nog een sociaal museum waarin hen vreemde culturen, samenlevingen en staatsbestellen nader verklaard werden, het overgrote deel van de expositie

had onmiskenbaar meer van doen met de vertrouwde praktijken van de reclame, zij het dan met een ongebruikelijk sociaal accent.³⁰⁶

De catalogus bood zowel ruimtelijk als inhoudelijk een overzicht van de tentoonstelling, maar één volgorde of route om de dingen zinvol te bekijken bood enkel de (stads)plattegrond. Deze hadden de organisatoren nu eens niet op idealistische lering gebaseerd maar op marketing-beleid. De voorzijde toonde de plattegrond van het terrein, nu echter niet ingedeeld in groepen focal exhibits, maar als een verzameling individuele gebouwen waarin de exposanten met naam en toenaam vermeld stonden en enkelen gemarkeerd waren met in het oog springende grote rode cijfers.³⁰⁷ Deze getallen - aanduidingen van de meest populaire exhibits - waren toegelicht op de achterzijde van de kaart, waar zij minder als les en meer als attractie werden getypeerd. Zo wist de bezoeker welke exposities hij beslist niet missen mocht én in welke handige volgorde ze te bezoeken. Voor deze bezoekers was de Fair beslist geen sociaal museum meer, en ook geen sociale reclame, maar vooral een soort hitparade van attracties die men in rangorde van populariteit bezocht, niet primair om iets te leren maar om niets te missen. Aangezien deze kaarten gratis verstrekt werden terwijl men voor de catalogus nog altijd 25 dollarcent moest betalen, doorkruisten verreweg de meeste bezoekers de Fair aan de hand van de kaart en beleefden haar bijgevolg vanuit de optiek van een pretpark. Bedenkt men dat ook de meeste kopers van de catalogus deze eerder als souvenir aanschafte dan als handleiding, al was het maar omdat de kaart zoveel gemakkelijker en sneller viel te raadplegen dan de gids, dan won vermaak het dik van lering.³⁰⁸ Dat de meeste bezoekers de Fair desondanks toch als een educatief pretpark zagen was dan ook minder te danken aan de catalogus dan aan de intensieve pr-campagne die de Fair Corp al ver voor de opening van de expositie gestart had en bleef voeren. De Fair Corp trachtte, net als in de catalogus, hiermee vrijwel dagelijks het grote publiek de didactische organisatie van de Fair uit te leggen. Grote delen van het publiek moeten dan ook met ruime voorkennis aan hun bezoek van de werkelijke Fair begonnen zijn. Men had bij wijze van spreken reeds een 'catalogus in het hoofd'.

De symbolische orde en vormgeving van het tentoonstellingsterrein waren minder afhankelijk van uitleg in allerlei drukwerk. Het toekomstthema werd alleen al door de naar Amerikaanse maatstaven gemeten ongewone formele eenheid van de uitleg en het planmatige monumentale karakter van het expositie terrein zo krachtig verbeeld dat menig bezoeker zich metterdaad in een toekomststad waande. Deze impressie werd verder gevoed door de esthetische eenheid van het stadsbeeld. Het kleur- en verlichtingsplan waaraan de bonte verscheidenheid aan paviljoens en paleizen onderworpen was, de monumentale uitwerking van het assenkruis tot een volwaardig civic center en bovenal de ongehoord groene en monumentale uitleg van de openbare ruimten deden het geheel werkelijk in niets lijken op de steden waar zij woonden. De indruk werd nog versterkt door de moderne stijl - monumentaal, utilitair of ronduit futuristisch - waarin de paleizen en paviljoens waren opgetrokken. Het gaf de Fair inderdaad het aura van een utopische plaats voor een betere toekomstige samenleving, niet als concreet model maar als goeddeels symbolische impressie van de toekomst.³⁰⁹ Een goed voorbeeld van het laatste vormde de vormgeving van de lantaarns, bankjes, info-boots maar ook van de bussen en riksja's van de Greyhound company die van de toekomst spraken, zij het niet zozeer serieus maar populair. Men waande zich in een tot leven gekomen sciencefiction à la Flash Gordon.³¹⁰ Meer kritische toeschouwers associeerden het geheel dan ook met een pretparkachtige kermis die haar tenten tijdelijk had opgeslagen in het park van Flushing Meadows, met een in hun ogen bijzonder adequate en functionele architectuur. Ook aan hen was de omstandige explicatie in de catalogus van de Fair als modelstad, stedenbouw van morgen en exemplaar van de planningsidealen van de Amerikaanse City Planning Movement, niet besteed.³¹¹

Het herdenkingsthema ervoer de bezoeker het sterkst langs de Mall. De monumentale ruimtelijke oppositie van het 'Federal Building', 'New York City Building' en 'New York State Building' langs het assenkruis met het 'Theme Center' op het snijpunt had onmiskenbaar een propagandistisch-symbolische lading. Wel verstond het publiek haar nu - in plaats vanuit het perspectief van de New Deal of de herdenking van de stichting van het federale staatsbestel ten gevolge van de snel toenemende oorlogsdreiging in Europa en de Pacific - meer en meer als propaganda voor de Amerikaanse democratie. In de rangschikking van de overheidsgebouwen rond het 'Theme Center' herkende men nog wel een lofzang op het federale staatsbestel en in de monumentale verhouding tussen het 'Federal Building' en het 'Theme Center' de nieuwe rol van de federale New Deal-overheid in de wereld van morgen. Toch sprak nu de prominente plaats van het Federale Gebouw aan het hoofd van de internationale gemeenschap in het 'Court of Peace' meer tot de verbeelding; geplaagd door zorgen zag menigeen hierin symbolisch de voorbeeldrol die de Amerikaanse staatsvorm was toebedacht om overal ter wereld te worden nagevolgd en zo de oorlogsdreiging te bezweren door voor mondiale vrede en voorspoed te zorgen.³¹² Een actuele draai aan de symboliek en ideologie van de Fair die haar ontwerpers verder versterkt hadden door op het laatste moment nog een heel iconografisch repertoire van naamgeving, inscripties en beeldengroepen toe te voegen. Zo was het centrale plein in de regeringssector in een laat stadium tot 'Court of Peace' gedoopt en had men de Mall ingrijpend gewijzigd. Aan het begin ervan was een plein ingericht met vier allegorische figuren die de zegeningen van de Amerikaanse democratie verbeeldden middels de vier grondrechten: 'Freedom of speech, of assembly, of press and of religion'.³¹³ Het model van de toekomstamenleving in het Theme Center heette niet langer 'World of Tomorrow' of iets dergelijks maar werd Democracy gedoopt. Verder verschenen er overal op de gebouwen van de Fair Corp inscripties die nu niet zozeer de sociale relevantie van deze of gene klasse van producten trachtten uit te leggen maar hun waarde voor de democratie. Op het 'Home Furnishing building' - dat het 'Community Interest'-focal exhibit bevatte - bracht men de tekst aan: 'Freedom of expression in religion, education and the arts is essential to the life of Democracy'.³¹⁴ Evenzo vermeldde de sokkel van het standbeeld van George Washington: 'The preservation of the sacred fire of liberty and the destiny of the republican model of government are justly considered as staked on the experiment intrusted to the hands of the American people'.³¹⁵ Zelfs in de catalogus werd de expositie vooral geportretteerd als symbolisch monument en viering van de democratie.³¹⁶ De eenheid in verscheidenheid - dankzij de concentrische grondvorm, het groen- en lichtplan en bovenal het regenboog-kleurplan - werd nu minder als symbolische uitdrukking van planning of interdependentie gepresenteerd dan als die van democratische gezindheid: vrijheid van opvatting en inzicht bracht de grootst mogelijke verscheidenheid en rijkdom voort.

Zo veranderde de actuele oorlogsdreiging een lofzang op de Amerikaanse republiek of haar vernieuwing in de gedaante van de New Deal, en meer en meer in een grimmige 'battle of ideologies': een wedijver tussen de democratieën, de Amerikaanse voorop, en de totalitaire regimes.³¹⁷

Het educatieve tegengif van symbolische 'civic' en 'commercial architecture'

De architectuur, de decoraties - beelden, muurschilderingen, emblemen, inscripties - en het design waren de bezoekers daarentegen veelal wel behulpzaam bij het raden van de inhoud van het gebouw. Wel liep er een duidelijke scheidslijn tussen de gebieden waar de esthetische uitwerking van de paviljoens was onderworpen aan het verlangen naar een samenhangend stadsbeeld en de gebieden waar vooral de identificatie van de inhoud - het exposerende bedrijf of zijn product - voorop stond.

Rond de Mall en het 'Court of Peace' waren de paviljoens van de Fair Corp en de overheden als een model van een toekomstig 'Civic Center' opgetrokken in een wit geschilderd gemonumen-

taliseerd modernisme. De sterk plastische accenten riepen bij bezoekers uit de noordoostelijke staten de stadsgezichten van Washington op de Mall en het Capitool in herinnering. Behalve figurerend in het stadsbeeld verbeeldde de architectuur van deze gebouwen ook tamelijk adequaat de inhoud voor de passerende bezoekers. Fraai voorbeeld hiervan was het 'Federal Building'. De verwijzing naar het Capitool maakte duidelijk dat het de overheidsideeën van de New Deal tentoonstelde, maar het gebouw vertelde nog meer. Het paviljoen bestond uit drie bouwlichamen - twee torens en een gebogen bouwdeel dat deze beide met elkaar verbond. Zij vertegenwoordigden de drie pijlers waarop het Amerikaanse staatsbestel was gebaseerd: de wetgevende, de uitvoerende en de rechtsprekende macht. De dertien zuilen tussen de twee torens representeerden de dertien staten van de oorspronkelijk federatie. Iedere toren was weer gedecoreerd met een allegorische figuur, die tezamen volgens de toelichtende inscripties 'Vrede' en 'Broederschap' verbeeldden. Op deze wijze ontstond een symbolische ruimte waarin in één klap tot uitdrukking werd gebracht het republikeinse staatsbestel, de republiek, de Amerikaanse leidersrol - uitgedrukt door het federale gebouw aan het hoofd van de verzamelde wereldgemeenschap in de 'Court of Peace' te plaatsen - en de belofte van een vreedzame, broederlijk samenwerkende wereld.³¹⁸

Deze monumentaal moderne stijl was buiten de Mall ook incidenteel door private exposanten (vaak humoristisch) toegepast voor (veelal meer commerciële) image-building. Zo weerspiegelden de zuiver ronde opzet van de tempel van de 'Christian Science' en haar monumentale architectuur de universele en eeuwige geldigheid van dit geloof.³¹⁹ Dezelfde ronde vorm en beeldtaal propageerde daarentegen in het gebouw van de Volkerenbond de eenheid van de wereldgemeenschap - waartoe uitgerekend de VS niet waren toegetreden! - die op haar beurt gerepresenteerd werd door de pentagram waarop de trommel rustte; de vijfhoek stond symbool voor de vijf continenten en de vijf rassen op de planeet aarde. De vlaggen van de lidstaten, de avantgarde van deze toekomstige broederschap, bekroonden de exhibit.³²⁰ Het gebouw van de 'Life Insurance Company' - een klassiek tempeltje, bekroond door een godin - moest het verzekeringsproduct de vertrouwingwekkende aura van eeuwigheid meegeven.³²¹ De American Radiator Company had een vaag klassiek geïnspireerde stijl verkozen omdat de Romeinen de eersten zouden zijn geweest die zoiets als sanitair in huis kenden; het paviljoen was niet meer dan een open stoa, met tussen de zuilen de traditionele voorhangen die regen en wind dienden buiten te houden. Met een knipoog naar de inhoud waren de kolommen samengesteld uit standaard drievoets-rookgaspijpen met kapitelen gemaakt uit gebogen radiatorpijpen; de stoa was afgesloten met hekwerken bestaande uit doorgekoppelde radiatoren. Al met al eerder een poging om met humor de interesse van het publiek te wekken dan een serieus te nemen hommage aan de inventiviteit van de Romeinen.³²²

Ook in de zone van de nationale paviljoens werd veelvuldig gebruik gemaakt van deze monumentale en toch moderne stijl, vooral door landen die zich wensten te afficheren als een natie waarin traditie aan moderniteit gepaard werd. Het Poolse paviljoen - met de schitterende toren van metalen schildjes en het ruitersstandbeeld van (hoe ironisch) koning Wadyslaw II Jagiello die door in 1410 de Teutonen te verslaan het Poolse koninkrijk vestigde - en het Nederlands paviljoen met zijn traditionele carillon en duiventil vormen hiervan overtuigende voorbeelden.³²³ Aanzienlijk monumentaler waren de paviljoens van totalitaire staten als de USSR en Italië. Paradoxaal genoeg gaf juist deze drang tot monumentaliteit hun iets absurdistisch. Beide gebouwen werden op een vergelijkbare manier als de 'blown up' van het Cash Register gereduceerd tot voetstukken voor kolossale standbeelden van respectievelijk de Arbeider - bijgenaamd 'Big Joe' - en de godin Roma. Het Italiaanse paviljoen kreeg als heiligdom zelfs iets bizars. In een door twee kolonnades omgeven voorhof klaterde vanaf de voeten van de godin Roma over de volle hoogte van het paviljoen een waterval in een bassin, dat uitmondde bij het standbeeld van 's lands beroemde uitvinder Marconi; dit om de renaissance van de Romeinse cul-

tuur in de twintigste eeuw te verbeelden, die dankzij de toewijding van wetenschappers en technici Italië had weten te bevrijden van haar afhankelijkheid van het buitenland.³²⁴ Echte historische reconstructies van nationale monumenten die vroeger in de negentiende eeuw de Rue des Nations hadden gedomineerd waren nu nog uitsluitend in het hof van de Amerikaanse staten te vinden. Stuk voor stuk waren ze gehuisvest in een monument uit het jaar dat de desbetreffende staat zich bij de federatie aansloot. In dat opzicht belichaamde dit hof de herdenkingsthematiek van de Fair nog het meest overtuigend.³²⁵ Daarentegen hadden de jongste nationale staten vrijwel zonder uitzondering voor hun paviljoen een niet-monumentale, onomwonden modernistische stijl gekozen. Sprekende voorbeelden hiervan waren de paviljoens van Argentinië, Brazilië maar ook Finland en Ierland. Ierland overigens met een bijzonder fraai staaltje moderne architectuur dat, in strijd met de modernistische dogma's, doordrongen was van symboliek; het grondplan van het paviljoen volgde namelijk de contouren van een klavertje, het nationale embleem van Ierland.³²⁶

In het commerciële gedeelte van de expositie werden architectuur, decoraties en design nog uitsluitend ingezet om met humor en symboliek de aandacht van het publiek te trekken door reeds aan de buitenzijde iets van het onderwerp van het paviljoen of paleis te verklappen. Hier liet de vormgeving zich echter niets meer gelegen liggen aan stadsbeeld of monumentale vormtaal, maar prefereerde men een populaire vormtaal, die de bezoekers uit het dagelijks leven herkennen en die hun onmiddellijk aansprak. Zonder enige twijfel 'verstond' het publiek de grappige symboliek van deze bouwsels beter dan die van de monumentale hoogstandjes. Vrijelijk werd er gebruik gemaakt van middelen en precedenten uit de reclame, de beeldende kunst en het industrieel design. Een aantal gebouwen was voorzien van enorme Billboards - zoals het 'Distilled Spirits Building', andere met gigantische 'signs' - zoals de uil van de 'White Owl Cigar Company', of hoge torens en landmarks met een duidelijke symbolische lading.³²⁷ In navolging van de negentiende-eeuwse trofeeën bestond de toren van Dupont uit een stapeling van voorwerpen die in het chemisch bedrijf gebruikt werden, terwijl er voor het 'Electric Utilities'-gebouw een reusachtige elektriciteitsmast was geplaatst.³²⁸ Dit gebouw was overigens op haar beurt weer één van de fraaiere voorbeelden van collage-architectuur, kennelijk geïnspireerd door de traditionele trofeeën-architectuur. In dit geval beeldde een stapeling van artefacten de winning van elektriciteit uit waterkracht uit; de belangrijkste 'gevel' bestond uit een stuwdam met waterval, haaks hierop vormde een tweede 'gevel' een plastische en kleurige stripachtige collage waarin het winningsproces van elektriciteit via schoeprad en dynamo tot elektriciteitsmast beeldend werd uitgelegd.³²⁹ In dezelfde lijn paste het paviljoen van de oliemaatschappijen, bestaande uit een viertal olietanks als sokkel voor een driehoekige bovenbouw en er voor een jaknikker als blikvanger.³³⁰ In andere gevallen was de symboliek toch weer onduidelijker, zoals bijvoorbeeld bij de radiofabrikant RCA met een paviljoen, waar men pas een radio in zag wanneer men de pyloon ernaast als radiomast begrepen had. Hetzelfde gold de fabrikant Westinghouse, wiens paviljoen in de vorm van een driedimensionaal W-teken - het natuurwetenschappelijke symbool voor elektrische weerstand van materialen - was opgetrokken.³³¹ Weer andere paviljoens waren weinig meer dan 'blown-ups' van het product dat de exposant fabriceerde. Fraaie voorbeelden hiervan waren: het paviljoen van de 'National Cash Register' - een onderbouw met daarop een reusachtige kassa die de bezoekerscijfers van de Fair voor die dag aangaf; dat van de 'Photomatic Studios' - een sokkel van twee filmrollen met daarboven een gigantische camera; en dat van de Gasindustrie - een gebouw in de vorm van een reusachtige 'gasstove'.³³² In een al even symbolisch-realistische architectuur waren de collectieve paleizen voor scheepvaart en luchtvaart opgetrokken. Het eerste bestond uit een complex van scheepsmasten, boordgangen en de typerende gebogen scheepspijpen, aangevuld met een gevelvullende muurschildering over de scheepvaart, met als ingangspartij een loopbrug boven een waterbassin tussen twee overal hoog boven uittorende scheepsboegen, een paleis als

een schip afgemeerd aan de kade. Op soortgelijke wijze was de luchtvaartexpositie ondergebracht in een hangaar-achtig gebouw.³³³

Ook in de commerciële sector speelde overigens de stijlkeuze een grote rol met het oog op image-building. Een modern bedrijf maakte gebruik van moderne architectuur en modern design. Associaties met de onwerkelijke dagdromerij in de sciencefiction beschouwde men hier evenwel als ongewenst; vandaar dat de 'Streamline'-stijl de meest futuristische vormgeving was. Het meest overtuigende exemplaar hiervan was het General Motors-gebouw; de connotatie met up-to-date wetenschappelijke inzichten uit de aerodynamica maakte haar tot een icoon van moderniteit.³³⁴ Humor, vrolijkheid en lichtvoetigheid waren daarentegen wel zeer gewenst. Naast de lachwekkende 'blown-ups' waren er vrolijke iglo's en lichtvoetige 'wrapper'-gebouwen of oogstrelende 'kunstwerkgebouwen'. Zo was de gevel van het paviljoen van de 'Continental Baking Company' niet meer dan een blown-up van de vrolijke bolletjes-verpakking waarin zij hun brood verpakte. Bijzonder humoristisch was de introductie door de firma Carrier van de nieuwe 'airconditioning' in een iglo, waarnaast een torenhoge thermometer de temperatuur aangaf die het publiek dankzij de nieuwe technologie binnen aan den lijve kon ondervinden.³³⁵ In enkele gevallen bestond het hele gebouw ogenschijnlijk uit niets meer dan een fraaie muurschildering of een ander kunstwerk. Zo was het paviljoen van Con Edison voor het publiek niet veel meer dan een waterkunstwerk van de kunstenaar Calder.³³⁶

Decoraties werden niet langer toegepast met de overdaad à la Parijs 1900. Ornamentele versieringen ontbraken vrijwel. Een uitzondering hierop vormden de jachttrofee-achtige koeienkoppen op de melkinrichting van de Borden Company.³³⁷ In plaats van de overgedecoreerde gevels zag men sobere egaal gekleurde vlakken met solitaire beeldbouwwerken, muurschilderingen en verklarende leuzen en inscripties, die echter zowel naar omvang als naar strekking heel wat verder gingen.

Sommige muurschilderingen verschaften de bezoeker informatie over wat hem in het gebouw te wachten stond en vergrootten zijn begrip ervan, andere appeleerden aan zijn morele oordeel. Toch gingen de meesten aan hetzelfde gebrek mank als de negentiende-eeuwse allegorieën. Alleen ingewijden konden hen verstaan. Zo was het 'Medicin and Public Health Building' gedecoreerd met beeldengroepen die bekende yankee-volkshelden voorstelden als Johnny Appleseed of Paul Bunyan, figuren die het Amerikaanse publiek wellicht nog uit de eigen pionierssagen kenden als de grondleggers van de Amerikaanse fruitteelt en bosbouw. Maar wie kon doorzien dat zij daar stonden als verbeelding van typerende Amerikaanse deugden: Johny en Paul als de verpersoonlijking van de Amerikaanse pionier die dankzij grote persoonlijke opoffering en doorzetting nieuwe werelden openlegden voor de mensheid. Al even onbegrijpelijk waren de symbolische muurschilderingen die teruggrepen op de klassieken. Zo kon alleen de klassiek geschoolde bezoeker de muurschildering op het metalen gebouw begrijpen als allegorische manifestatie van de vier elementen - Hercules als god van de kracht en macht (aarde), Vulcanus als god van het vuur, Neptunus van het water en Æolus van de lucht - laat staan dat iemand begreep dat deze vier tezamen de krachten van het hoogovenproces verbeeldden.³³⁸ Heel wat instructiever werkten de 'modernere' muurschilderingen die min of meer aansloten bij de 'visuele educatie' van Neurath. Een fraai voorbeeld hiervan was de schildering op Voedselgebouw nummer drie, dat 's mensen belangrijkste voedingsmiddelen verbeelde alsmede hun waarde uitgedrukt in vitaminen, proteïnen en vetten.³³⁹

Niet mis te verstaan waren daarentegen de talloze verklarende en stichtende inscripties die op collectieve paleizen in gigantische afmetingen waren aangebracht. Zo stond er op het 'Communications Building' de volgende leuze:

'Moderne communicatiemiddelen omspannen continenten, overbruggen oceanen, vernietigen tijd en afstand. (...) Dienaars van de vrijheid van denken en handelen, bieden zij aan alle mensen de wijsheid van eeuwen om hen te bevrijden van tyrannieën en samenwerking te vestigen tussen de volken van de aarde.'³⁴⁰

Het educatieve tegengif van een visuele didaxis in dramatische showachtige vormgeving Anders dan voorheen bestond de tentoonstelling niet langer overwegend uit 'stomme' objecten. In New York-1939 hoefde men de informatie niet uit de specimina te 'pellen' met behulp van labels, vuistdikke catalogi of, incidenteel, gidsen. De rol van de vormgeving van de exhibits was grondig veranderd. Niet langer beperkte zij zich tot esthetisch verantwoorde maar inhoudsloze composities. Ditmaal geen onbegrijpelijke allegorische trofeeën of sprookjesachtige landschappen, maar 'environments' van gevisualiseerde informatie. Er stonden bij wijze van spreken 'verhalen' ten toon. De schaarse objecten dienden nog slechts als illustratie. Het negentiende-eeuwse objectonderwijs was achterhaald en werd vervangen door de twintigste-eeuwse ideeën over visuele educatie en, waar mogelijk, over bezoekersparticipatie.³⁴¹

Dat betekende niet dat er helemaal geen specimina meer getoond werden. Weliswaar ontbraken nu de technologische vondsten en hoogstandjes van ambachtelijke handvaardigheid, maar daarvoor in de plaats waren er nu talloze exemplen van 'kersverse' consumptiegoederen te bewonderen. De Fair kreeg her en der iets van een showroom waar de fabrikanten hun laatste modellen van bestaande producten toonden of, incidenteler, nieuwe producten lanceerden. Zo showden de autofabriekanten zonder uitzondering de laatste modellen die zij op de markt brachten, maar werden er ook de nieuwe dieseltreinen en -auto's geïntroduceerd en ook de splinternieuwe televisie.³⁴² Deze modellen werden dan vaak 'in bedrijf' getoond. Zo kon men in het RCA in de rij gaan staan om televisie te kunnen kijken - een hoge kast voor de enorme verticaal geplaatste beeldbuis waarin men dankzij een bovenop geplaatste spiegel slechts indirect de televisiebeelden zag - en diende als één van de ingangen tot het General Motors-complex een moderne 'streamline' diesel-locomotief die, op een rollerbaan geplaatst, gedurende de openingsduur van de expositie 'vooruitstormde', de toekomst in.³⁴³

Voorbeelden van opengewerkte specimina waren schaars. De technische werking was immers vanuit gebruikersoogpunt voor de leek oninteressant. Eén van de schaarse voorbeelden betrof dan ook een opengewerkt 'future airplane' dat het Amerikaanse publiek rijp moest maken voor een massale luchtdoop.³⁴⁴ Een ander voorbeeld waren de opengewerkte wanden en vloeren van de modelhuizen in het 'Town of Tomorrow'; ook leveranciers van de hierin verwerkte bouwmaterialen konden zodoende reclame voor hun producten maken.³⁴⁵ Schaalmodellen werden eigenlijk uitsluitend nog gebruikt om complete productieprocessen en complexe processen in de samenleving samenhangend en overzichtelijk in beeld te brengen. Zo kon men in de paviljoens van de olie- en de staal-industrieën respectievelijk het proces van oliewinning en -raffinage of van ertswinning, via hoogovens tot walserijen volgen.³⁴⁶ Evenzo kon men in General Motor's Futurama het autowegenstelsel van morgen zien, of in het centrale themagebouw de samenleving van morgen in enorme modellandschappen van stad en land.

Overal op de Fair was de tendens waarneembaar om geïsoleerde objecten, die in de negentiende eeuw de exposities gedomineerd hadden, te veranderen in samenhangende 'authentieke' reconstructies, demonstraties, shows en (foto)grafische of filmische representaties, allemaal met een expliciterende narratieve structuur.

De traditionele demonstratie van productieprocessen beperkte zich niet tot het fabricageproces maar lieten ook het voor- en natraject zien. Zo werd in het paviljoen van de melkfabrikant Borden de productie van melk getoond van het stamboekvee in de wei (150 stuks!), via de stallen, naar de volautomatische melkinrichting - een lopende band die de koeien naar de eigenlijke melkcarroussel voerde en weer terug naar de stallen - tot aan de sterilisatie van de melk en de melkflessen en de fabricage van melkproducten. Het publiek kon die proeven in de ernaast gelegen 'milkbar' of het 'diary restaurant'.³⁴⁷ Op soortgelijke wijze demonstreerde de Continental Baking Company de fabricage van hun broodproducten, van het telen van het koren op naast het

paviljoen gelegen velden en het kneden van de verschillende soorten deeg voor de respectievelijke producten tot het bakken ervan. Ook hier kon het publiek niet alleen de fabricage van cake, bruinbrood of donut volgen maar deze ook proeven in het restaurant.³⁴⁸ Elders kon het publiek nog het roken van hammen, het bakken van Frankfurters, de bereiding van deserts, maar ook het bottelen van Coca-Cola, het draaien van sigaren en sigaretten of de fabricage van autobanden en auto's bewonderen.³⁴⁹ In de gebouwen van RCA, General Electric en de stad New York werd in echte studio's live het produceren en uitzenden van radio- en televisieprogramma's gedemonstreerd.³⁵⁰

Van een heel andere orde waren de vele 'science-shows', de populaire opvolgers van de negentiende-eeuwse lezingen en laboratorium-proefnemingen. Deze waren nu niet langer bedoeld om vakkennis aan professionals over te dragen, maar om lekenpubliek te trekken door in te spelen op de breed levende fascinatie voor populair-wetenschappelijke fenomenen en kennis. Zo demonstreerde General Motors in een 'Frigidaire Exhibit' het belang van onbedorven hygiënisch voedsel voor de volksgezondheid én begrijpelijkerwijs de bijdrage die haar elektrische koelkasten hierbij konden leveren ten opzichte van de verouderde met ijs gevulden 'ijskasten'.³⁵¹ General Electric demonstreerde de beheersing van de mens over de natuur door in een speciaal theater ieder halfuur de grootste ontlading ooit te ensceneren - maar liefst 10 miljoen volt - in de 'man-made-lightning-show'.³⁵² Elders expliciteerden wetenschappers niet alleen de productie van traditionele fabricaten als staal maar ook van nieuwe kunststoffen als nylon of de ontwikkeling van nieuwe technologieën als de televisie. Vanzelf kwam hierbij ook de dominante rol van de wetenschap bij de ontwikkeling van deze nieuwe producten en technologieën aan de orde en werd er veel aandacht besteed aan de laboratoria, windtunnels en testcircuits die de bedrijven zelf er op na hielden.³⁵³

Op veel grotere schaal dan in de negentiende-eeuwse vaktentoonstellingen kon het publiek nu zelf de producten proeven en beproeven. Als op een echte consumentenbeurs kon men in de Voedingszone naar hartelust, al dan niet tegen betaling, slokjes of hapjes nemen van koffie, donuts, Frankfurters, soep en spaghetti.³⁵⁴ In de zones met gebruiksartikelen mocht men hier en daar produkten uitproberen. In het Kodakpaviljoen kon het publiek onder deskundige begeleiding 'snelle' foto's maken van afgeschoten kogels, of van hun reisgenoot tegen één van de grappige decors.³⁵⁵ In één van de General Motors exhibits kon het publiek plaatsnemen in de bestuurdersstoel van een Trolleybus, deze starten, de deuren sluiten, bellen ten teken van vertrek en weg rijden, terwijl voor hun ogen een model-Trolleybus de aangegeven handelingen uitvoerde.³⁵⁶ Een sensationelere variant hierop was de testrit in het Ford-paviljoen; het publiek kon in de laatste Fordmodellen een ritje maken over de 'Highway of Tomorrow', die laverend door rampen dwars door en over het dak van het paviljoen voerde.³⁵⁷ In het AT&T-paviljoen werden gratis interlokale telefoongesprekken verloot onder het publiek. De gelukkige zag dan voor de ogen van het publiek zijn verbinding tot stand komen op een enorme landkaart van Amerika, waarna bovendien iedereen dankzij versterkers kon meegenieten van het gesprek!³⁵⁸

In hetzelfde AT&T-gebouw waren echter ook voorbeelden te vinden van bezoekersparticipatie die minder aan de praktijk van de consumentenbeurs dan aan die van het museum ontleend leken. Als voorbeelden van nieuwe wetenschappelijke toepassingen demonstreerde men er de 'Voder' - een apparaat met een soort pianotoetsenbord waarmee getrainde operators de menselijke stem imiteerden aan de hand van een door het bezoek opgegeven woord - en de 'Voice Mirror' - een techniek waarmee men het publiek de eigen 'telefoonstem' liet horen.³⁵⁹ In de model-koffiebranderij en -bakkerij annex proeverij van de firma Standard Brands kon het publiek, gezeten aan een enorme counter, niet alleen de producten proeven maar via een systeem van drukknoppen op het menu ook de vitamines en bouwstenen in de verschillende producten aflezen. Ook waren de dagelijkse quota ervan aangegeven zodat je direct het dieet kon aanpassen door een ander of

extra sandwich, koekje of drankje te bestellen.³⁶⁰ Dergelijke 'gezondheids-exposities' trof men natuurlijk met name in de 'Hall of Public Health and Medecine'. Zo stond er een enorm opengewerkt oog, waarin het publiek met behulp van verschillende lenzen aan den lijve kon ondervinden wat slechtziendheid of kleurenblindheid betekende.³⁶¹ Een opengewerkt model van de ingewanden maakte het proces van de spijsvertering en de werking van de afzonderlijke organen aanschouwelijk. Elders kon je leren wat de nieuwe, zeer tot de verbeelding sprekende x-raytechniek nu eigenlijk inhield dankzij een kleine machine die de bottenstructuur van je eigen hand onthulde.³⁶² Het eigen lichaam kon men zelf verder verkennen met behulp van de 'respirometer', die de capaciteit van de longen mat, de 'heartbeat', die de hartslag mat, de 'pulsometer', die de spierkracht in de vingers weergaf en een groot schaalmodel van de hersenen, bezaaid met drukknoppen die correspondeerden met oplichtende dia's van de lichaamsfuncties die werden aangestuurd door dit gedeelte van de hersenen.

De belangrijkste vernieuwingen in de tentoonstellingsdidaktiek waren echter toch te vinden op het gebied van de toegepaste weergavetechnieken. Waren de negentiende-eeuwse exposities de tentoonstellingen van het specimen geweest, deze expositie werd in belangrijke mate bevolkt door weergaves in plaats van het authentieke object zelf.

Was het gebruik van tekst, statistieken en grafieken in de negentiende eeuw nog beperkt geweest, nu bleek vrijwel geen presentatie compleet zonder een grote achtergrondcollage van tekst, beeldmateriaal en grafieken waarin de nodige aanvullende informatie werd gegeven. Een goed voorbeeld hiervan waren de laboratoriumdemonstraties van de fabricage van kunststoffen in het Dupont-paviljoen, waar tegen de achtergrond - als op een schoolbord - allerlei informatie in steekwoorden en beelden was weergegeven ter verklaring van het chemische proces dat zich voor de ogen van het publiek voltrok.³⁶³ Met name in de overheidspresentaties van landen en staten trof men de nodige voorbeelden aan van door Neurath geïnspireerde vormen van 'pictorial statistics' en 'visuele educatie'. Ingewikkelde sociale en culturele processen werden in de nationale presentaties van landen als Zweden, Noorwegen, Denemarken maar ook Mexico met dergelijke technieken inzichtelijk gemaakt. De tentoonstelling van de staat New York leek letterlijk geconcipieerd naar de ideeën die het Theme Committee onder invloed van Neuraths visuele educatie aanvankelijk voor het Theme Center geformuleerd had; bij binnenkomst keek men uit over een enorme, in de vloer verzonken kaart van de staat New York waarin met lampjes en andere visuele en grafische middelen de belangrijkste steden, bestuurlijke gebieden, infrastructuur en natuurlijke kenmerken waren weergegeven terwijl een commentaarstem de geschiedenis van de staat in vogelvlucht doornam. Het geheel werd gevolgd door diorama's, kaarten, foto-en-tekst-collages en statistieken met verdere details over geschiedenis, natuurlijke habitat, maatschappij en staatsbestel; de belangrijkste historische figuren en feiten passeerden de revue, de twaalf regio's en de staat als geheel werden geschilderd in evenzovele panorama's; de maatschappelijke rol die de verschillende overheidsdiensten speelden werden uiteengezet.³⁶⁴ Neurath zelf had officieel slechts in het Nederlandse paviljoen een exemplaar van zijn visuele educatie mogen realiseren; met behulp van pictogrammen legde hij in een groot wandtableau getiteld 'The Netherlands Fight Death' de sociale voorzieningen uit die de Nederlandse staat op dat terrein getroffen had: van waterwerken tot ziektebestrijding.³⁶⁵

In New York-1939 was de rol van het panorama goeddeels uitgespeeld; voor zover aanwezig diende het meestal nog slechts als achtergrond voor de eigenlijke presentatie. Hier stond tegenover dat de ervan afgeleide weergavetechniek van het diorama meer dan ooit werd toegepast, in alle soorten en maten, en - dankzij de steeds verdere miniaturisering van de elektromotor - met steeds meer optische-, geluids- en lichteffecten. Een goed voorbeeld van het eerste waren de achtergrondschilderingen rondom de Firestone-boerderij en de General Motors-stad, waarmee men

de omringende tentoonstellingswereld buitensloot teneinde de illusie van het platteland of de toekomststad overeind te kunnen houden.³⁶⁶ Goede voorbeelden van geavanceerde diorama's waren het diorama van Manhattan van ConEdison - één van de grootste van de Fair - en die van de federale overheid - een goed voorbeeld van de talloze kleine diorama's die onderdeel uitmaakten van een grotere presentatie. In de 'City of Light' gaf het energiebedrijf ConEdison met behulp van bewegende delen een kijkje achter de schermen van de vele activiteiten die in Manhattan enkel verricht konden worden dankzij hun betrouwbare energievoorzieningen. Zo keek men in de operatiekamers van het ziekenhuis waar een chirurg een operatie verrichtte, zag men de metro rijden die dagelijks de forenzen van werk naar huis vervoerde en werd men een blik gegund in fabrieken en werkplaatsen die de mensen werk en inkomen verschafften. De boodschap was duidelijk: het moderne leven in Manhattan was slechts mogelijk bij de gratie van ConEdison.³⁶⁷ In de afdeling in het 'Federal Building', gewijd aan volkshuisvesting, illustreerde men het belang en de gevolgen van 'slum clearance' middels een bewegend diorama. De eerste scene toonde een wijk voor een sanering, waarna deze scene wegklapte en plaatsmaakte voor een scene van dezelfde wijk na de krotopruijing.³⁶⁸ Technisch geavanceerder was het diorama van dé toeristische attractie van de staat New York, de Niagara-watervallen; met bevroren ijslucht simuleerde men het vallende water, terwijl het bijbehorende gedonder van het vallend water met een grammofoonplaat werd weergegeven.³⁶⁹

Uiteraard maakte men nu ook rijkelijk gebruik van nieuwere reproductietechnieken als fotografie en (geluids)film. Had men in de negentiende eeuw deze visuele innovaties vanwege de matige beeldkwaliteit, de problemen met interieur- en detailfotografie en de kosten slechts spaarzaam gebruikt, nu deze problemen eenmaal waren overwonnen werden ze massaal toegepast. Niet alleen omdat ze - zeker met behulp van de laatste audiotecnica - bij uitstek geschikt waren om een verhaal aanschouwelijk te vertellen, maar ook omdat ze dankzij een zorgvuldige registratie alleen datgene vertelden wat de fabrikant over zijn product kwijt wilde. Had het negentiende-eeuwse specimen bloot gestaan aan de kritische bestudering van menig bezoeker, de weergaven met hun commentaarstem maakte een dergelijke vrije beoordeling veel moeilijker. Voor het publiek kleefde aan dergelijke, nooit eerder geziene presentatiemethoden bovendien een sterke connotatie met 'technische geavanceerdheid', 'modern' en 'toekomst'. Hoogstandjes op het gebied van de fotografie trof men vanzelfsprekend aan in de paviljoens van firma's als Agfa en Kodak; schitterende licht- en detailfoto's maar ook exemplen van de nog jonge kleur fotografie, dia's en in lichtbakken gemonteerde 'transparencies'.³⁷⁰ Promotiefilms werden nu niet alleen door een groot aantal bedrijven gebruikt om hun producten en diensten aan te prijzen, maar voor het eerst ook door tal van landen; van België of Groot-Brittannië tot Chili en zelfs Siam.³⁷¹ Ook op dit gebied ontbraken technische noviteiten niet. Zo verbeeldde General Motors in zijn Frigidaire Exhibit met behulp van een 'micro-projector' - zogenaamde projectiemicroscopen - de verschillende stadia van het voedselbederf. Kon men in het Kodak-paviljoen een geslaagd voorbeeld van de 'cyclorama' - een cirkelvormig panorama met filmprojecties - bewonderen, sensationeler was de eerste driedimensionale film van de firma 'Chrysler', waarin op humoristische wijze de assemblage van een auto werd getoond. Onderdelen vlogen als door een onzichtbare kracht gedreven door de ruimte, waarbij het publiek achteruit deinsde wanneer een onderdeel schijnbaar rakelings over hun hoofden scheerde.³⁷² Toch was er op de Fair ook ruimte voor de introductie van een nieuw zuiver instructief filmgenre bij het grote publiek: de documentaire. In het theater van het 'Science and Education'-gebouw werd dagelijks een uitgebreid programma van inmiddels klassieke geworden documentaires als 'The City', 'The River', 'The Plow that broke the Plains' vertoond.³⁷³

Niet alleen nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de visuele media beïnvloedden de tentoonstellingsdidactiek, maar ook die van de audio. Door films te voorzien van een geluidsspoor

of presentaties te begeleiden met langspeelplaatgeluid, kon men 'live'-commentaar geven en werden explicateur en catalogi definitief obsoleet.³⁷⁴ Ook bood dit mogelijkheden om het dramatische- of werkelijkheidsgehalte van reconstructies en diorama's te versterken met tal van geluidseffecten (van het brullen van de vliegtuigmotoren in General Motor's Futurama tot het huilen en donderen van onweersstormen in de Communicatie-thema-expositie en de 'City of Light' van ConEdison). AT&T demonstreerde het nieuwste snufje op dit gebied: de geluidsband. Een aantal mensen uit het publiek werd gevraagd plaats te nemen op het toneel en deel te nemen aan een gesprek dat werd opgenomen. Vervolgens draaide het podium weg om plaats te maken voor dezelfde scene, ditmaal bevolkt door poppen, en het gesprek zich schijnbaar herhaalde door de band opnieuw af te spelen: een perfecte demonstratie van geluidskwaliteit.³⁷⁵

Door de introductie van de 'commentaarstem' en het massaal gebruik van tekst- en cijfermateriaal als onderdeel van de presentaties verloor de catalogus een van haar traditionele functies: het geven van achtergrondinformatie bij de individuele exhibits. Direct commentaar bij of uitleg van de presentatie was voor het publiek veel eenvoudiger te volgen en dus ook veel effectiever. Toch kleefden er ook nadelen aan; het verhaal denderde voort en kon niet worden teruggelezen om het geheugen op te frissen, en evenmin had het publiek een tastbaar souvenir van zijn bezoek. Daarom verstreekte menig exposant aan het publiek strooibiljetten, folders en soms zelfs kleine catalogi.³⁷⁶ Andere exposanten deelden ook 'buttons', speldjes en andere kleine memorabilia uit. Zo wist de firma Heinz tal van verzamelaars naar haar paviljoen te lokken, en transformeerde General Motors het publiek zelf tot gratis reclamemakers voor een bezoekje aan de expositie door 'I have seen the future'-speldjes uit te delen.³⁷⁷

Nieuwe weergavetechnieken ontstonden echter niet alleen als gevolg van nieuwe media maar ook dankzij de ontwikkeling van nieuwe materialen en een betere beheersing van de mogelijkheden van elektrische verlichting. De ontwikkeling van plastics, en met name van transparante soorten, maakte het mogelijk om tegelijkertijd verschillende soorten informatie over één object te visualiseren zonder dit te bewegen of open te werken. Onder verwijzing naar de nieuwe, zeer tot de verbeelding sprekende röntgentechniek waren de 'x-ray'-mannen, -vrouwen maar ook -televisies, -motoren en -auto's niet van de lucht. General Motors kon zo het publiek het daadwerkelijke verbrandingsproces in een benzinemotor demonstreren. In het 'Public Health'-gebouw was er een plastisch model van een jonge vrouw uit plexiglas te zien, waarbij middels diaprojectie van achteren 'x-ray-views' werden gegeven van de werking van de diverse organen en de invloed hierop van de hormoonhuishouding (toegelicht middels een commentaarstem op langspeelplaat).³⁷⁸ In de expositie van General Motors was een 'x-ray-car' te zien; een plexiglazen model dat de schoonheid van constructie en mechaniek, die normaal verborgen bleef, etaleerde.³⁷⁹ Kunstverlichting vormde niet alleen de neutrale achtergrondverlichting van de paviljoens maar speelde ook een hoofdrol in het dramatisch aanlichten van aandachtspunten of -momenten in de presentatie. Andere keren gebeurde dat, zoals in de 'City of Light' van ConEdison of de centrale thema-expositie, om dramatische effecten als onweer, sterrenhemels of het aanbreken van de dag te simuleren. Een fraai voorbeeld van de creatieve toepassing van transparante kunststof en tegenlicht vormde de explicatie van de werking van de dieselmotor van General Motors. Met spiegels en lichtbronnen achter een doorsnede van een dieselmotor op (transparante) film illustreerde men het verbrandingsproces door de onderdelen selectief van achteren te laten oplichten, de beweging van de onderdelen en de voortbeweging van brandstoffen en afvalgassen, terwijl een commentaarstem het geheel toelichtte.³⁸⁰

Andere belangrijke vernieuwingen kwamen eerder voort uit nieuwe opvattingen omtrent vormgeving en vermaak. Hier deed zich het sterkst de invloed voelen van de populaire cultuur, van propaganda en reclame tot populair wetenschappelijke blaadjes, sciencefiction en comics, Hollywood, 'streamlining' en wat dies meer zij.

Net als in de negentiende eeuw bepaalde niet alleen de keuze van de media de boodschap maar was ook de vormgeving niet zonder symbolische betekenis. Vaak hanteerde men moderne compositiemethoden, een nieuwe stijl of presentatiewijze, ontwikkelde men nieuwe namen of verkoos een bepaalde verhaalopbouw om zichzelf als modern en innovatief bedrijf, land of instantie te afficheren en de toekomstwaarde van eigen product, dienst of imago te onderstrepen. Vaak zonder dit ook feitelijk hard te kunnen maken.

Een goed voorbeeld van het eerste was de alomtegenwoordige collagetechniek - ooit een noviteit van Kubisme en Futurisme - waarmee tekst, beelden en symbolen tot een verhalende eenheid van eenvoudige compacte boodschappen werden gesmeed, modern aandoend en bovendien direct appellerend aan de alledaagse belevingswereld van het publiek. Deze techniek ging duidelijk terug op de 'objets trouvés' van Dada - alledaagse voorwerpen en beelden beladen met nieuwe betekenis door ze uit hun context te snijden of te 'vertekenen' - een kunstgreep die inmiddels allang was geïncorporeerd in de officiële staatspropaganda en de commerciële reclame.

Ook op het gebied van de stijlkeuze liet zich de invloed van de Europese avantgardes zich gelden. Met name het Surrealisme - de kunst van de knipoog naar de werkelijkheid bij uitstek - had haar sporen nagelaten. Zo bestond het exhibit van de Borden-melkinrichting voor een deel uit diorama's, verpakt in koeienhuiden en opgehangen aan een soort stijgbeugels die nog het meest leken op ondersteboven door de ruimte zwevende koeien met op hun buiken goudkleurige barokke schilderijlijsten om de scènes in te framen en hier en daar een stel koeienhorens en lassos om het geheel te decoreren.³⁸¹ De thema-expositie, gewijd aan voedsel, was het duidelijkste voorbeeld van beïnvloeding door het surrealisme. Vliegende verse kreeften verbeeldden hier de snelheid van de moderne distributiekanaalen, terwijl een oog in een conserveblik symboliseerde dat dankzij nieuwe ontwikkelingen op dit gebied de vitamine A, vitaal voor ons gezichtsvermogen 's nachts, beter bewaard bleef.³⁸² Andere exposanten hadden daarentegen hun presentatie vormgegeven in een typisch Amerikaanse 'toekomststijl': de 'stroomlijning' van de industrieel ontwerpers. Het fraaiste exemplaar hiervan was wel de productielijn van de firma Firestone, waar het bedrijf het publiek in de 'Factory of Tomorrow' de fabricage van rubberbanden demonstreerde middels een modern ogend wit geschilderd - onpraktisch - en gestroomlijnd - onzinnig - machinepark.³⁸³

Van een andere orde waren de vele toekomstpresentatiewijzen: niet alleen de Westinghouse-'time-capsule' - een gestroomlijnde torpedo gevuld met een boodschap aan de Amerikanen in het jaar 6939 op microfilm en artefacten die tezamen een beeld van de Amerikaanse cultuur rond 1939 gaven - maar ook automaten en robots die overal op de Fair hun kunsten vertoonden.³⁸⁴ Deels waren zij bedoeld als tot de verbeelding sprekende getuigen van de eerste schreden op het pad van de industriële automatisering - zoals in het geval van de 'Voder' van AT&T -, vaker dienden zij slechts als vermakelijke verpakking.³⁸⁵ Zo trad in het Westinghouse-paviljoen een 'motoman' genaamd 'Elektro' met zijn hond 'Sparko' op; een robot die de mogelijkheden tot automatisering van het productieproces op vermakelijke wijze illustreerde door objecten op kleur te selecteren, wanproducten eruit te halen, te wegen, te meten of tellen, en die bovendien voor de grap ook kon praten en zelfs zingen.³⁸⁶ In het Chrysler Exhibit trad zelfs een 'talking plymouth' op die vragen van het publiek beantwoordde en desgewenst toelichtte met kleine 'stripteases'.³⁸⁷

Ook de naamgeving van de presentaties of onderdelen hiervan was vaak uiterst symbolisch bedoeld. Geïnspireerd door de sciencefiction legde men een grote creativiteit aan de dag bij het verzinnen van neologismen die de toekomstwaarde van de inventie moesten onderstrepen. Zo doopte men de volautomatische melkcarroussel van de Borden Company tot 'Rotolactor' - 'draaien' en 'melkmachine' - en gaf men de machine die de commentaren bij de Futurama-show verzorgde de naam 'Polyrethor' - 'meervoudige' en 'spreekmachine'. Dankzij deze machine, een reusachtig mechanisch cilindrisch apparaat waarin met behulp van meerdere iets ten opzichte van elkaar verschoven filmloops het geluidsfragment optisch werd afgelezen, kon men opeenvolgen-

de toehoorders met een kleine interval hetzelfde verhaal te horen geven dat bij een bepaalde scene hoorde.³⁸⁸

De gekozen dramatische structuur bij een presentatie was zelden zonder toekomst-associaties. Had men in 1900 naar de stoomboot en -trein verwezen om zijn presentatie een modern begin, midden, climax en einde te geven, nu verwees men naar het vliegtuig. Zowel in Democracy als in het Futurama van General Motors had men de mechanische voortbeweging van de bezoekers door het exhibit zo ingericht dat het publiek de sensatie had te vliegen. In het eerste geval stapte men op een draaiende, los in de ruimte opgehangen ring, zodat men de illusie had op een 'flying carpet' door een eindeloze ruimte te zweven. In het tweede geval zat men paarsgewijs in een soort gecapitioneerde vliegtuigstoelen, opgehangen aan een lopende band, waarbij het op en neer gaan van de band maar vooral ook zorgvuldig geënceneerde schaa sprongen in het modellschap de illusie wekten dat men opsteeg, door luchtzakken vloog om uiteindelijk weer te landen. In andere presentaties - zoals in de City of Light van ConEdison en Democracy - hanteerde men een dagritme om de presentatie kop en staart te geven. Ook in deze gevallen symboliseerde het aanbreken van een nieuwe dag het begin van een stralende toekomst, dramatisch onderstreept door de 'theme song' van de gebroeders Gershwin, 'Dawn of a New Day'.³⁸⁹ Voor zover men al geschiedenis als rode draad voor zijn presentatie gekozen had zette men deze niet tegen het heden af maar trok haar door naar de toekomst, het publiek verzekerd dat de reeds geboekte vooruitgang - crisis of niet - zich zou voortzetten in de toekomst. Een fraai voorbeeld hiervan was de 'pageant' van de Amerikaanse spoorwegen. Hierin werd op een reusachtig toneel de openlegging van het continent en het verschuiven van de frontier nagespeeld met behulp van historische locomotieven en toneelspelers; de 'act' werd afgesloten met een nieuwe 'historische' ontmoeting tussen een ouderwetse en een hypermoderne door de industrieel designer Loewy ontworpen 'streamlined' diesellocomotief, om aan te geven dat ook de spoorwegen de nieuwe frontier - de toekomst - zouden slechten.³⁹⁰

Deze voorbeelden waren allemaal gelardeerd met de nodige humor en spektakel; iets wat in sommige andere presentaties tot in het extreme werd doorgevoerd. Hier sloegen toekomst-associaties, sciëntisme en technologie-fascinaties niet zelden om in weinig instructieve sciencefiction-fantasiën, goochelshows en 'contests' of zelfs Hollywood-vermaak, gigantisme en bizarrerieën.

Een goed voorbeeld van het eerste was de thematentoonstelling in de transport-zone. Nadat via een combinatie van film, wereldkaart en commentaarstem was uitgelegd hoeveel vooruitgang de mens op het gebied van vervoer had gemaakt - van de 200 mijl die men in de vroegste tijd per week te voet kon afleggen, via het reizen per kameel, klipper en stoomlocomotief naar de 25000 mijl die men in 1939 (de 'mechanical period') in één week per vliegtuig kon afleggen - werd in een 'Flash Gordon'-achtig decor de toekomst van het massa-transport verbeeld. Een enorm kanon schoot op het witte doek een intercontinentale raket af voor een stratosferische reis van New York naar Londen - compleet met de benodigde licht- en geluidseffecten: alsof de luchtvaarttechniek sinds Jules Verne zich niet verder ontwikkeld had.³⁹¹ Een aantal van de 'science shows' had men bewust het karakter van een goochelshow gegeven. Zo toverden de 'stage magicians' in General Motors 'Casino of Science', geassisteerd door schaars geklede bevallige dames, voor de ogen van het stomverbaasde en enthousiaste publiek weefsels van glas te voorschijn, demonstreerden de voortplanting van geluid via de lichtbundel van een gewone zaklantaarn of het bakken van een ei en het vriezen van ijs op één en hetzelfde 'fornuis', de 'Frig-O-Therm'. Evenzo werd in General Electric's 'House of Magic' het publiek verrast met een zwevend metalen tapijt, een motor op zonlicht en schaduwen die zich onafhankelijk van het object bewogen.³⁹²

Wedstrijden in de negentiende-eeuwse zin van krachtmetingen voor professionals werden nu niet meer op de Fair gehouden. Wel vonden er incidenteel nog 'contests' plaats als publiekstrekker. Zo werd in het Westinghouse-paviljoen het bezoek - het vrouwelijke gedeelte wel te verstaan

- uitgedaagd om het op te nemen tegen de automatische afwasmachine in een 'dishwashing contest'. Terwijl het slachtoffer wanhopig probeerde de machine voor te blijven zette een medewerkster van Westing House een vergelijkbare vaat in de machine en ging, om het comfort van de automatische afwasmachine dramatisch te illustreren, vervolgens uitgebreid in een luie stoel een krantje lezen onder het genot van een sigaretje. Dit uiteraard tot grote hilariteit en leedvermaak van het publiek.³⁹³ Had deze wedstrijd nog een didactische inzet, de 'beauty contest' die de Fair Corp zelf organiseerde voor de titel 'Miss Dawn of a New Day' was zuiver en alleen bedoeld als een platte publiciteitsstunt. Zeer toepasselijk werd ze gefotografeerd terwijl zij als een bunny op een bachelorsparty uit de Perishere (de Wereld van Morgen) opdook.³⁹⁴ Veel exposanten lieten bij wijze van publiekstrekker hun paviljoen openen of producten presenteren door beroemdheden of Hollywood-sterren, in de hoop dat iets van de glitter van het sterrendom op hen zou afstralen. Zo opende Albert Einstein het Palestina-paviljoen van de zionistische beweging, figureerden Hollywood-filmsterren in een historische film over de staatsgeschiedenis van de Verenigde Staten in het gebouw van de federale overheid, vormde olympisch zwemkampioen 'Tarzan' Johnny Weismuller (omringd door een vijfhonderdtal bevallige aquabelles, aquabeaux en zelfs aquaclowns) de trekker van de monsterzwemshows (de 'Aquade') in het amphitheater. Walt Disney's beroemde muis maakte in de tekenfilm 'Mickey's Surprise Party' op een gemakkelijke wijze reclame voor het snoepgoed van de National Biscuit Company.³⁹⁵ Tenslotte ontbraken ook nu de bizarrerieën en gigantismen niet. Zo werd het publiek in Chryslers 'Frozen Forest' in een mallotige kruising van autoshowroom en tropisch aandoend landschap geplaatst waar men - zoals de naam al doet vermoeden - in de ijskoude van de nieuwe airconditioning-technologie de nieuwste Chryslermodellen kon bewonderen. De koude als een ongrijpbaar symbool van de toekomst? Elders, in het exhibit van de firma Underwood kon men een gigantische schrijfmachine bewonderen.³⁹⁶

Deze ontwikkeling van nieuwe weergavetechnieken, presentatiewijzen en andere nieuwe technologieën beïnvloedde ook ingrijpend de verhouding tussen architectonisch interieur en exhibit - de didactische rol van het interieur - ten opzichte van de negentiende-eeuwse exposities. Slechts hier en daar had men het interieur nog monumentale allures gegeven om de expositie, net zoals in de 19e eeuw, in één klap te voorzien van een oriëntatiepunt of spectaculair hoogtepunt. Een moderne variant hierop vormden de talloze patio's: monumentale groene lege ruimtes ten behoeve van oriëntatie, rust en reflectie. Een fraai voorbeeld hiervan was de patio-tuin in het Ford-exhibit waar concerten gegeven werden op een recentelijk ontwikkeld elektronisch orgel - de 'Novachord'.³⁹⁷

In didactisch opzicht speelde het architectonisch interieur nog maar een bescheiden rol. Weliswaar had men de ruimtelijke ordening van de exhibits en de routing hierlangs spaarzaam benut om een cognitief tableau of survey te geven van de activiteiten van een bedrijf of land, of om dit in verhalende vorm weer te geven. Maar overwegend diende de plattegrond nog slechts om de diverse 'events' in de presentatie van een land of bedrijf een zekere dramatische, zij het op zich betekenisloze opbouw te geven. Men probeerde het geheel in een verrassende show van 'happenings' te transformeren. Goede voorbeelden van ruimtelijk gesystematiseerde overzichten trof men in menige landenpresentatie. Aan de hand van een aantal rubrieken kreeg men een indruk van haar economische, technologische, sociale en culturele eigenaardigheden en prestaties. In het Poolse paviljoen doorliep men zo langs een éénrichtingsroute na het inleidende 'The Past and the Future of Poland' achtereenvolgens rubrieken als 'Art', 'Science', 'Communication', 'Social Welfare', 'Industrial Production' en 'Agriculture'.³⁹⁸ Een ander fraai presentatievoorbeeld vormden de presentaties van bedrijfstakken, zoals die van de vliegtuigindustrie. Hier onderging het publiek in het hangaar-achtige gebouw onder een geprojecteerde hemel (afwisselend zomersblauw, gou-

den zonsondergang en heldere sterrenhemels) een gesimuleerde luchtdoop. Terwijl boven hun hoofden echte vliegtuigen in volle vlucht overscheerden, compleet met knipperlichten en bijbehorend motorgeluid, 'stegen' zij langs de - mede dankzij research gestimuleerde - historische ontwikkeling van het vliegwezen, de hedendaagse toestelproductie, over een hellingbaan 'op' naar een opengewerkt model van een 'future airliner'. Daarna 'vloegen' ze langs de vele diensten die zorgdragen voor een veilig en comfortabel vliegverkeer - van weersdiensten en luchtvaartmaatschappijen tot bagagediensten, uitmondend in een werkende vluchtleidingstoren. De 'vlucht' eindigde bij een aantal oorlogsvliegtuigen om erop te wijzen dat de luchtvaart ook de nationale veiligheid diende. Dit alles om het publiek vertrouwd te maken met alle aspecten van de luchtvaartindustrie en om het van het maatschappelijk belang te overtuigen.³⁹⁹

Een voorbeeld van een interessante verhalende ordening en routing van de exhibits in het paviljoen is het Borden-exhibit, waar het verhaal van het productieproces van koe tot melkfles de ruimtelijke organisatie van het paviljoen bepaalde. Hetzelfde gold voor het Electrical Utilities-exhibit, waar de geschiedenis van de gebruiksmogelijkheden van elektriciteit en elektrische apparaten in het leven van alledag het uitgangspunt vormde voor de ruimtelijke ordening en routing door het complex.⁴⁰⁰ Meestal echter was de routing in een paviljoen vooral afgestemd op een zo gestroomlijnd mogelijk laveren van bezoekers langs een aantal 'events' zonder didactische samenhang, met ten hoogste een dramatische opbouw. Een fraai gedramatiseerde show bood het Ford-paviljoen; het publiek werd er achtereenvolgens in de entree lobby ingewijd in de maatschappelijke veranderingen die het automobilisme teweeg had gebracht; alsmede de sleutelwetenschappen waarop de automobiel-industrie gegrondvest was; vervolgens kreeg de bezoeker een wervelende show in de 'Industrial Hall' de fabricage uitgelegd van de auto, vanaf de winning van erts en andere grondstoffen tot aan het glimmende eindproduct - producten die men als klap op de vuurpijl vervolgens op de 'Road of Tomorrow' zelf kon onderwerpen aan een testrit. Ten slotte kon men tot rust komen in de patio, of zich onder het genot van de muziek van de 'Novachord' rustig verder verlekken aan de auto's van Ford op de 'Road of Tomorrow'.⁴⁰¹ Echt gestroomlijnde shows waren te vinden in de paviljoens van Dupont en de Glasindustrie. Hier vielen een vloeiende routing langs een aantal 'happenings' en de plattegrond letterlijk samen. In het paviljoen van de glasindustrie kringelde het publiek zich rond een exposé van de natuurlijke eigenschappen van glas, de productie van de recent ontwikkelde glasfiber en de presentatie van de drie grootste bedrijven op dit gebied; voorbij de laatste bocht werd men verrast met een spectaculaire lifeshow van glasblazers, onder een enorm spiegelplafond dat de voorstelling duizelingwekkend vermenigvuldigde.⁴⁰² Op soortgelijke wijze stroomde het publiek in het Dupontgebouw door de 'Wonderworld of Chemistry' langs demonstraties en visualisaties van de chemische producten en productieprocessen van het bedrijf alvorens oog in oog te komen staan met 'Miss Chemistry' die van top tot teen gekleed was in chemisch vervaardigde textielproducten.⁴⁰³

In beeldend opzicht was de didactische rol van het architectonisch interieur zo mogelijk nog bescheidener. Dit werd hoofdzakelijk veroorzaakt door de vervanging van de traditionele materiële presentatievormen door middel van specimina en habitat-reconstructies door picturale, (foto)grafische en filmische weergaven. Hier en daar waren nog spectaculaire voorbeelden te vinden van tableaux vivants waarbij architectonische reconstructies voor een authentieke habitat zorgden. Eén van de fraaiere reconstructies was het door toneelspelers bevolkte tableau vivant in het 'Electric Utilities'-gebouw. Daar kwam de bezoeker vanuit een straat van rond 1892 - compleet met huizen waar gewoond werd, winkels, kantoren en werkplaatsen waar gewerkt werd - terecht in een soortgelijke straat van morgen, als treffende illustratie van de in één generatie geboekte vooruitgang.⁴⁰⁴ Een ander mooi voorbeeld hiervan vond je op de rubberplantage, -productielijn en -boerderij van Firestone. Op de plantage werd de winning van natuurrubber gede-

monstreerd, de productielijn onthulde de verwerking van deze grondstof tot rubberproducten, terwijl op de Amerikaanse boerderij de vele gebruiksmogelijkheden voor het boerenbedrijf getoond werden.⁴⁰⁵ Echter, meestal was het interieur nu gereduceerd tot een klimatologische huls, een beelddrager en projectievlak, waarop met gedoseerde en gerichte kunstverlichting en een combinatie van weergavetechnologieën een verhaal werd verbeeld (of gesimuleerd in een zogenaamd multi-mediaal spektakel). In veel gevallen leidde de wens om het exhibit dramatisch voor het voetlicht te brengen ertoe dat het architectonisch interieur zelf geen enkele dramatische, didactische of esthetische waarde meer had. Het interieur werd iets zuiver utilitairs, vervaagd, in duisternis gehuld of in donkere tinten geschilderd. In andere gevallen fungeerde het - vaak in entreelobby's als overgang van de lichte buitenwereld naar de schemerige tentoonstellingswereld - als beelddrager van andere media. Nog tamelijk traditioneel waren de talloze wandvullende muurschilderingen of daarvan afgeleide 'murals' in gemengde technieken of 'photomurals'. Zo werd de entreehal van het RCA-gebouw gedecoreerd door een enorme muurschildering die de moderne productontwikkeling en productie uitbeeldde door het eigen wetenschappelijk onderzoek in de bedrijfslaboratoria maar ook de systematische kwaliteitscontrole gedurende het fabricageproces te verbeelden.⁴⁰⁶ Tot de fraaiere instructieve 'photomurals' behoorden die in de 'Hall of Medical Science', gewijd aan 'zon, licht en water', lichamelijke oefening en de belangrijkste medische instellingen in de Verenigde Staten. Mooi maar onbegrijpelijk was de mural 'Chemicals and Plastics' in de 'Hall of Industrial Science', gewijd aan de chemische industrie en plastic-industrie. Materiaalkeuze en voorstelling alludeerden op de bedrijfstak: materialen als glas, aluminium en de nieuwe kunststof 'lucite' (zonder de chemie onbestaanbaar) verbeeldden een atoom - symbool voor de chemie - en het zonnenspectrum - symbool voor de elementen waarvan plastic gemaakt werd.⁴⁰⁷ Het meest spectaculaire en instructieve voorbeeld van een 'mural' met gemengde technieken was in het Ford-gebouw te vinden. In een enorme bewegende 'mural' werden de basiswetenschappen geïntroduceerd die het fundament vormden van de moderne automobielpductie - chemie, warmteleer, elektrotechniek en aerodynamica -, dramatisch uitgebeeld in geschilderde scènes van hoogovens, assemblagelijnen en samengevat in een reusachtig opengewerkt plastisch model van een Ford-motor met bewegende zuigers en krukassen.⁴⁰⁸

Paradoxaal genoeg waren de meest geslaagde multi-mediashows tegelijkertijd ook de meest sprekende voorbeelden van exhibits waarin interieurarchitectuur helemaal gereduceerd was tot projectievlak of drager van de show! Tot de spectaculairste behoren het Futurama van General Motors en de centrale thema-expositie 'Democracy' van de Fair Corp. Maar ook kleinere, minder bekende voorbeelden zoals de 'Cycle of Production' van Ford of de thema-expositie, gewijd aan communicatie, vormen hiervan overtuigende exempels. In het communicatie-exhibit trachtte men met een mengsel van oude en nieuwe weergavetechnieken de geschiedenis van de oudste tot de nieuwste communicatiemiddelen te vertellen. Deze werd voorgesteld als een geschiedenis van vooruitgang voor mens en samenleving doordat deze tijd en ruimte almaar verder reduceerde, ideeën en kennis immer wijder verspreidde en zodoende altijd vooroordelen en onderdrukking hielp vernietigen. In een grote donkere hal verbeelddde langs één wand een muurschildering de almaar accelererende historische evolutie van de menselijke communicatie. Zeven panelen voor de tegenover liggende langswand waren gewijd aan de belangrijkste moderne communicatiemiddelen - postdienst, gedrukt woord, telegrafie, telefonie, film, radio en televisie - terwijl de beide kopse zijden van de ruimte in beslag werden genomen door een groot menselijk hoofd - als verbeelding van de menselijke communicatie - en een flinke aardglobe - ter illustratie van de vernietiging van tijd en ruimte. Beiden waren van transparant plastic vervaardigd. De show zelf bestond nu uit de introductie, één voor één, van de zeven communicatiemiddelen via een commentaarstelsel; hierbij schoot telkens een lichtstraal van het 'sprekende' hoofd naar het desbetreffende inmiddels dramatisch aangelichte paneel en vervolgens door naar de aardglobe; dan lichtte een

filmscherm op waarop de actuele maatschappelijke relevantie van het desbetreffende middel werd toegelicht. Zo werd het belang van de radio geïllustreerd met toespraken van wereldleiders, of de telegrafie met krantenkoppen met het laatste dreigende nieuws uit Europa. De show besloot met de transformatie van globe en scherm in een reusachtige televisiebuis, waarop de televisieopnamen van de laatste actuele newsreels over de Fair werden vertoond. De boodschap werd nog eens kernachtig samengevat in een inscriptie:

'Deze media voor de verspreiding van de waarheid vormen een aanvulling op de vrijheid van vergadering. Wereldwijd communicatie-gemak verheft de mens uit de duisternis van onwetendheid over wat zijn medemens denkt en doet, en helpt hem om zich bij hun aan te sluiten om de betere wereld van morgen te bouwen.'⁴⁰⁹

De 'Ford Cycle of Production' bestond uit een grote ronde zaal met in het midden een enorme optrappende plasticdraaitafel (draaiend in een waterbassin), daaromheen in twee cirkels demonstratieopstellingen met machines of laboratoriaspullen en bemand door demonstratoren met hun eigen geluidsinstallatie. Kern van de show was de draaitafel, waarop de respectievelijke stadia in de productie van de verschillende auto-onderdelen geïllustreerd werden in kleine scènes met grappige poppen. Ieder van deze productielijnen mondde uit in het kant en klare onderdeel dat bovenaan tegen de laatste iets hogere trap van de piramide was aangebracht. Het geheel werd bekroond door drie kop-aan-kont geplaatste glimmende Fords van het laatste model. De show ontleende haar verhalende structuur aan een combinatie van een commentaarstem en de dramatische belichting van de bijbehorende scene met spotlights of indirecte verlichting van achteren. Het publiek kon zich desgewenst bij ieder van de demonstratie-opstellingen verder verdiepen in aspecten van de eromheen gegroepede autoproductie. Zo toonde een laborant de fabricage van nieuwe garens uit sojabonen; een explicateur legde de werking en het nut van een windtunnel uit aan de hand van een werkend schaalmodel. Beide waren visueel toegelicht met verklarende tekst- en beeldcollages op de achterwand die het decor van hun opstelling vormde.⁴¹⁰

De centrale thema-expositie had tot doel het publiek bij wijze van eye-opener bewust te maken van de enorme interdependentie tussen mensen, klassen, beroepen en volkeren in de moderne samenleving, hen te doordringen van de hieruit voortvloeiende noodzaak tot geplande coördinatie en een wervend beeld voor te houden van de betere toekomstige wereld. Dit alles in de hoop dat de bezoeker vervolgens vanuit dit nieuwe toekomst- en maatschappijgerichte perspectief ook de rest van de expositie zou bekijken. Het bezoek kreeg al direct in de entreehal, waar het op de lift wachtte, het thema van de interdependentie ingeprent. Een inscriptie luidde: 'Interdependence; Farm and Factory; Trade and Craft; City and Country; Region and Region'. Boven aangekomen stapte het publiek de Perisphere binnen op een 'Magic Carpet' die het in zes minuten langzaam door de show naar de uitgang voerde. De show begon met de introductie van het toekomstthema: het aanbreken van de nieuwe dag boven de wereld van morgen - verbeeld door langzaam opkomend licht en een wolkenlucht boven een reuzenmodel van een geplande toekomstregio, bestaande uit een centrale bestuursstad of 'braincenter', omringd door diverse satellietsteden voor wonen of werken. Onderwijl begon een commentaarstem het publiek het nieuwe en betere Amerikaanse leven voor te spiegelen dat zich in deze wereld van morgen zou voltrekken; zorgvuldig werden hierbij de centrale thema's van interdependentie en planning gereleerd aan de ideeën van regionale plannen, aan een betere leefwereld van meer groen, lucht, zon, optimale mobiliteit en functiescheiding, die het model op de bodem van het model illustreerde in scherp contrast met de verstikkende en verstopte 'canyons' van de bestaande Amerikaanse steden. Dan viel de schemering, de stadsregio lichtte op en boven de stad verscheen een schitterende sterrenhemel op de hemelkoepel. Het was de inleiding op de 'Living Mural': rondom op het koepelgewelf werden nu films geprojecteerd waarin geleidelijk tien groepen mensen uit de duisternis opmarcheerden totdat deze zij aan zij de hele omtrek van de koepel besloegen onderwijl broederlijk tezamen het thema-lied 'Dawn of a New Day' zingend over de toekomststad aan hun

voeten. De tien groepen verbeeldden de mensen en beroepen, nodig om deze wereld van morgen met het gereedschap en kennis van vandaag te kunnen opbouwen: van boer en fabrieksarbeider, bankier en predikant, dokter en wetenschapper, ingenieur en architect tot onderwijzer en kunstenaar - en bijgevolg illustreerde dit allemaal ook dramatisch hun onderlinge interdependentie, nodig voor een nieuwe en betere toekomst. De show ontladde zich in een groots vuurwerk (opmaak naar een nieuwe dageraad en een nieuw begin) tijdens welke de bezoeker de Perisphere verliet. Buiten gekomen had men terwijl men langzaam over de Helicline - een rond de Perisphere lopende hellingbaan - afdaalde een partieel overzicht over de Fair. Een enkeling begreep dit wellicht als een vingerwijzing dat men het aldaar tentoongestelde vanuit hetzelfde perspectief diende te bezien als men daarnet binnen had geleerd.⁴¹¹

General Motors' Futurama was bedoeld om in één totaal-show een beeld te geven van de ideale autowereld van morgen en bovendien om de belangrijkste producten en nieuwste modellen van de diverse bedrijfsonderdelen van het concern te introduceren binnen een toekomstdecor, dat naar men hoopte ook zou afstralen op het getoonde. De show begon in de entreelobby, waar op een enorme kaart van de Verenigde Staten een nieuw stelsel van 'superhighways' was afgebeeld: de belofte een definitief einde te maken aan de verkeerscongestie die de grootste Amerikaanse metropolen teisterde. Langs de kaart trok continu een keten van cabines langs waarin bezoekers twee aan twee plaatsnamen alvorens zij in het eigenlijke Futurama terecht kwamen. Dit bestond uit een opeenvolging van modellandschappen waarin General Motors haar ideeën over toekomstige automobiliteit uitzette - volstrekt kruisingsvrije wegen, vierbaans 'superhighways' waarop men dankzij centrale 'vluchtcontrole' volledig automatisch invoegde, met constante snelheid reed, het geheel verlicht door met de snelheid van de auto 'meelopende' verlichting vanuit de vangrails; dit alles om optimale doorstroming, comfort en veiligheid aan de automobilisten te garanderen. Bovendien ventileerde General Motors hier ook haar denkbeelden over industriële landbouw (onder glazen iglo's) of over het toekomstige wonen in groene open steden met verkeers- en functiescheiding en glazen wolkenkrabbers. Een en ander werd tijdens de 'vlucht' nader toegelicht door een commentaarstem die dankzij de Polyrethor telkens precies de juiste zinnen bij de opeenvolgende scènes klaar had. De show eindigde met de landing op een ongelijkvloerse kruising in de modelstad, waarna men, eenmaal buiten, zich tot zijn verbijstering in een replica op ware grootte van precies dezelfde kruising bevond. Vanaf het opgetilde voetgangersniveau keek men uit over de lageregelegen verkeersstraten, gevuld met - paradoxaal genoeg - de laatste modellen auto's, vrachtauto's en bussen van General Motors. In dezelfde geest kon men in de gebouwen, die de vier hoeken van de kruising vormden in een auto-showroom deze modellen aan een nadere inspectie onderwerpen, in een soort warenhuis General Motors-huishoudartikelen bewonderen, in nog weer een ander soort warenhuis tal van General Motors-accessoires bekijken en tot slot in het 'Casino of Science' zich aan een spectaculaire show vergapen van researchresultaten van de technologen van General Motors.⁴¹²

Men vond zulke vernieuwingen niet in gelijke mate over de Fair verspreid. Middelen, methoden maar ook de verhouding tussen instructie en vermaak werden bepaald door de wijze waarop de verschillende exposanten zich wensten te profileren. Zo waren de meest gemakkelijke en spectaculaire vernieuwingen te vinden in het bedrijvengedeelte en niet in de landenspaviljoens; vermaak en waardigheid laten zich nu eenmaal lastig combineren. In de meeste landenspaviljoens overheerste de traditionele negentiende-eeuwse tentoonstellingsdidactiek. Uitzonderingen vormden enkele progressieve staten, die hun moderne staatshuishouding net als in de architectuur tot uitdrukking wilden brengen in een moderne vormgeving. De mooiste voorbeelden hiervan waren het paviljoen van Pennsylvania, ingericht door Breuer en Gropius, het Zweedse paviljoen van de architect Markelius en het Finse van Alvar Aalto. Breuer en Gropius hadden, in schril contrast

met de buitenzijde - de reconstructie van de historische Independence Hall -, een expositie ingericht waarin met moderne - niet minder symbolische - beeldtaal het verleden (de Hall of Traditions) verzoend werd met de toekomst (de Hall of Progress via de Bridge of Unity die door de Hall of Democracy voerde, onder de bezwerende inscriptie: 'Freedom, Peace, Democracy'). Zulk een symbolische overgang moest het publiek op een haast religieuze wijze de geboden inprenten zonder welke deze 'verheffing' naar meer welvaart en vooruitgang onmogelijk zou zijn; een verzoening die op schitterende wijze ook in de tentoonstellingsdidactiek tot uitdrukking was gebracht. In de Hall of Traditions had men de eigenaardigheden van de Amerikaanse cultuur verbeeld met negentiende-eeuwse middelen zoals documenten, reconstructies en tableaux vivants. Een grote oude klok fungeerde hier als symbolisch 'centerpiece'. Luid de tijd wegtikkend doordrong ze het publiek van het historisch karakter van het getoonde en van het dynamische karakter ervan: met het verstrijken van de tijd wordt alles en iedereen geschiedenis. In de Hall of Progress had men daarentegen de natuurlijke, industriële en menselijke potenties voor verdere vooruitgang met twintigste-eeuwse media (fotocollages, grafieken en pictogram-achtige voorstellingen) verbeeld. Hier werd het geheel bekroond door een 'objet trouvé' dat de vooruitgang moest symboliseren: een reusachtige vliegtuigpropellor.⁴¹³

Aalto's presentatie van Finland was minder expliciet in haar symboliek en meer een multimediaal totaalspektakel. In de beperkte ruimte die Finland zich in de 'Hall of Nations' kon veroorloven had hij met negentiende- en twintigste-eeuwse tentoonstellingstechnieken, variërend van etnografische artefacten tot moderne fotografische vergrotingen, geluidsfilm en muziek van 's lands beroemdste componist Jan Sibelius een totaalbeeld gecreëerd van wat de Finse cultuur en samenleving in zijn ogen kenmerkte: van haar potenties en haar toekomstplannen op het gebied van de stedenbouw, wetenschap, kunst en onderwijs. De architectuur fungeerde hierbij als een symbolische weergave van de natuurlijke Finse habitat, een materiële 'boodschap' in een moderne beeldtaal. Van de golvende houtenwand die het geheel bijeenhield tot de bijeengebonden stokjes die voor de ramen waren geplaatst teneinde het daglicht te dimmen symboliseerde zijn architectuurtaal de natuurlijke schoonheid van Finland; het hout als verwijzing naar de onmetelijke bossen en de golving naar het bizarre natuurverschijnsel 'of a flaming Aurora Borealis'.⁴¹⁴

6.4.3 Voorlichting over maatschappij- en staatsinrichting maar vooral over consumptie en dienstverlening

Kende de expositie nu geen professionals maar nog slechts de dagjesmensen als doelgroep, deze werden wel naargelang de belangen van de exposant afwisselend aangesproken als 'citizen' of als 'consumer'. Dat wil zeggen, behalve in een gedeelte van de landenexposities werd niet langer technische, commerciële en andere beroepshalve interessante informatie verstrekt. Niet langer draaide de expositie om de kwaliteiten en eigenschappen van grondstoffen, productieprocessen, machines en halfabrikaten maar om die van het eindproduct of de geleverde dienst. Individuele gebruikswaarde of maatschappelijke betekenis waren de belangrijkste onderscheidingscriteria waarop producten en diensten zich konden doen voorstaan. Vanzelfsprekend lag in de overheids-presentatie hierbij het accent op het 'citizenship' van de bezoeker, in de commerciële exhibits op hun 'consumership'; in de thema-exposities van de Fair Corp hielden zij elkaar in evenwicht.

Ook de meeste presentaties van Amerikaanse staten en het buitenland hadden zich aan het negentiende-eeuwse model ontworsteld. Een hoofdmotief vormde voor de meeste landen weliswaar nog steeds de stimulering van de buitenlandse handel met Amerika. Zo namen exportproducten nog steeds een belangrijke plaats in, zij het dat deze nu overwegend grafisch gevisualiseerd werden. In het noordelijke gedeelte van de 'Hall of Nations' was zelfs een 'World Trade Center' ingericht.⁴¹⁵ Stimulering van het toerisme, van oudsher al een belangrijk motief, werd nu nog promi-

menter. Nieuw was de aandacht voor de historische band met gastland Amerika; in kleine thema-exposities besteedden veel landen aandacht aan de emigratie door de eeuwen heen uit hun land naar de Verenigde Staten.⁴¹⁶ Gezien de grote migrantengemeenschappen in Amerika een slimme poging om bepaalde publieksegmenten te trekken! Indachtig de herdenkingsthematiek van de Fair besteedden diverse landen ook uitgebreid aandacht aan hun staatsinrichting en politiek beleid. Hoewel dit op zich zelf niet meer was dan een directe voortzetting van de sociaal-economische tentoonstellingen en onderwijs-exposities uit de negentiende eeuw kreeg dit door de op uitbarsten staande Tweede Wereldoorlog een geheel nieuwe lading; in plaats van een vergelijking van staatsvormen ontbrandde er een grimmige ideologische propagandaslag. Er profileerden zich aarzelend twee partijen: het democratische kamp, onder leiding van de Verenigde Staten en daartegenover het totalitaire kamp (Italië, Japan, de USSR en Turkije; Duitsland had in een laat stadium van deelname afgezien). Door deze tegenstellingen veranderde het Court of Peace van een lofzang op de Amerikaanse democratie in een ideologisch slagveld. Tegenover de exposities uit het democratische kamp plaatsten de totalitaire regimes in hún deel van de 'Hall of Nations' een lofzang op de eigen staatsvorm. Berwieroking door Zwitsers, Nederlanders, Britten en Amerikanen van hun variant van het kapitalistisch-democratisch systeem werd beantwoord door niet minder ronkende propaganda van het Japanse keizerlijke regime, het communistische Rusland, het fascistische Italië en het Turkije van Atatürk. Met name deze laatste richtten ware tempels in, compleet met kolossale standbeelden van hun leiders.⁴¹⁷ Zo werd de bezwerende symboliek van deze ruimte van vrede en broederschap tot een farce, vooral toen later Amerikaanse legeronderdelen in deze ruimte parades, exercities en schijngevechten begonnen op te voeren!⁴¹⁸

Het Amerikaanse leiderschap was overigens niet onbetwist. De historische rivaliteit tussen Engeland en Amerika, de voormalige kolonisator en de kolonie, resulteerde in een 'ontvreemding' van de herdenkingsthematiek door de Britten. De Amerikaanse 'Bill of Rights' heette een zwakke variant van de Britse 'Magna Charta', en was bovendien het geestesproduct van een Brit! (George Washington stamde immers uit een oud Engels geslacht.) Niet de Amerikanen maar de Britten kwam het morele leiderschap van het democratische kamp toe!⁴¹⁹ Behalve aan staatsbestel en nationale economie besteedden de landen vanzelf ook aandacht aan de lokale cultuur. Landen als Polen en Nederland wijdden secties aan wetenschap, schone of uitvoerende kunsten en wat dies meer zij. Sommige landen, waaronder naast Finland ook Turkije en Japan, legden hierop zelfs alle nadruk. Door het ontbreken van economische informatie leken deze bijdragen erfgenamen van de negentiende-eeuwse traditie van de landtentoonstelling als etno-sociologische zelfanalyse of cultuurtentoonstelling. Zeker in het geval van Japan en Turkije, landen die hiertoe de al in de negentiende eeuw geijkte historische reconstructies van nationale monumenten hadden opgetrokken. Japan had bijvoorbeeld naar een oud Shinto-heiligdom een theehuis gemodelleerd waar het publiek als vanouds de theeceremonie kon bijwonen en thee proeven; Turkije presenteerde een deel van de beroemde Bazar van Istanboel, waar het bezoek de vaardigheden van tapijtknopers kon bewonderen of mierzoete Turkse koffie nuttigen.⁴²⁰

De presentaties van de federale overheid, de stad New York en de staat New York borduurden voort op de negentiende-eeuwse sociale tentoonstellingen. Zij trachtten niet alleen hun inrichting van het openbaar bestuur uit te leggen maar bovendien het gevoerde politieke beleid te propageren.⁴²¹ In de federale tentoonstelling werden de drie pijlers van het republikeinse staatsbestel uitgebeeld. De wetgevende en rechterlijke macht werden met een negentiende-eeuwse religieus-allegorische didactiek verbeeld in een aantal slecht te begrijpen muurschilderingen. De uitvoerende macht (en met name de New Deal-politiek) werd daarentegen met eigentijdse visuele didactiek van eenvoudig te begrijpen collages van tekst, grafieken en diorama's helder per beleidsterrein uiteengezet. Een betekenisvol verschil! Immers, dit New Deal-beleid mocht men (bij verkiezin-

gen) ter discussie stellen maar het staatsbestel niet; dit was een kwestie van 'geloof'. De herdenkingsthematiek had haar eigen uitdrukkingsvorm gekregen in een geromantiseerde documentaire van de Amerikaanse staatsgeschiedenis, gespeeld door een cast van Hollywood-sterren.⁴²² De presentaties van de staat en stad New York waren niet naar beleidsterrein, maar naar overheidsdiensten ingedeeld; dit leidde ertoe dat naast grafische presentaties er meer shows te zien waren die de concrete acties van deze diensten verbeeldden - van blus-demonstraties door de brandweer, het oplossen in kleine toneelstukjes van een misdrijf door detectives, tot het 'live' verzorgen van radio-uitzendingen. Het stadsbestuur van New York trachtte zich als model-overheid te etaleren door het paviljoen voor de duur van de Fair werkelijk als burgemeesterszetel van de stad te gebruiken; niet zonder symboliek kon LaGuardia zich zo profileren als de bestuurder van vandaag en van de 'wereld van morgen'!⁴²³

Behalve in de overheidsexposities manifesteerde de New Deal zich ook elders op de Fair. Meer impliciet door de oververtegenwoordiging van nog relatief jonge industrietakken, die beloofden de consumptie van de bevolking spectaculair te stimuleren in talrijke exhibits van elektrische en chemische producten, maar ook van de vliegtuigindustrie (in de nabije toekomst zou het verticaal landend en opstijgend 'personal aircraft' de auto als massavervoersmiddel opvolgen). Meer expliciet kwam zij tot uitdrukking in de National Youth Administration-hal, in het WPA-paviljoen en de 'Electrical Farm' in de 'Community Interests'-zone. In de 'Electrical Farm' propageerde de elektra-industrie, met de stimulans van de Tennessee Valley Authority, de elektrificatie van het platteland door bezoekende boeren warm te maken voor een radicaal nieuwe bedrijfsvoering, gebaseerd op de elektrificatie van de boerderij. Van het melken en voeren van de koeien tot het schoonmaken van het woonhuis: alles kon elektrisch geschieden. De boer was niet langer een in modderige laarzen en smoezelige overall gestoken veehouder maar een in witte jas geklede wetenschapper, gericht op hygiëne, efficiëntie en optimale productiviteit.⁴²⁴

De NYA-presentatie illustreerde met foto's, werkstukken, plannen en modellen het speciale New Deal-werkgelegenheidsprogramma voor jongeren. Zo illustreerde men de onderwijs-, recreatie- en natuurbehoudprojecten die voor hen werden georganiseerd, in de hoop hun kansen op werk te vergroten en onderwijs nuttig en zinvol bezig te zijn.⁴²⁵

In het WPA-paviljoen werd omstandig het beleid van een soortgelijke regeringsinstantie - de Works Progress Administration - voor volwassen werklozen gepropageerd. Dit paviljoen had een dubbel doel; behalve als propaganda-podium voor het federale werkloosheidsbestrijdingsprogramma diende het ook als specimen van het 'Community Center idea' (wijkcentrum).⁴²⁶ Via fotocollages en schaalmodellen van de model-woningen en 'Greenbelt-towns', die in het kader van een volkshuisvestingsbeleid ontwikkeld waren, werd het publiek bewust gemaakt van de gebreken van zijn eigen huidige leefomgeving en van mogelijkheden tot verbetering. Werken en demonstraties van musici, schrijvers, kunstenaars en filmers maar ook van wetenschappers, onderwijzers of architecten en ingenieurs, in het kader van de WPA te werk gesteld, moesten het publiek overtuigen van de waarde van persoonlijke ontplooiing en 'rational recreation'. Tegelijkertijd was dit alles natuurlijk ook bedoeld om het publiek concreet te overtuigen van de zegeningen van de New Deal voor individu en samenleving: het bewijs dat de rijkdom aan kennis, vaardigheden en talent in Amerika door Roosevelt's programma metterdaad was aangeboord ten behoeve van nationale welvaart en welzijn.⁴²⁷

Verwachtte men ook in de rest van de 'Community Interest'-zone - de sociaal-economische expositie-afdeling - veel sociale bewogenheid van organisaties of fabrikanten, dan kwam men bedrogen uit. Veeleer was er sprake van tweeslachtigheid: de ene keer mikte men op culturele en sociale bewustwording en zelfontplooiing, maar veel vaker stond het stimuleren van de consumptiebehoefte op de voorgrond. Afgaand op de titel 'Town of Tomorrow' zou men bijvoorbeeld ver-

wachten dat het modelwijkje met suburbane woningen representatief zou zijn voor de moderne volkshuisvesting: een soort New Deal-'Greenbelt Town', compleet met modelscholen en werkplaatsen. Niets was minder waar; het was een onsamenhangende etalage van cataloguswoningen - hoogstens representatief voor de woonwensen van de middenklasse.⁴²⁸ Deze sector werd verder gedomineerd door bedrijven in bouwmaterialen en installaties, en door couturiers, juweliers en parfummakers. In deze showrooms was geen sprake van burgeropvoeding, noch van consumentenvoorlichting, maar alleen van het aanzetten tot consumptie. De Fair was hier afgezakt tot een, zij het sjeke, huishoudbeurs. Een aardige uitzondering hierop waren de kooklessen die de beroemde kok G. Rector in het paviljoen van de gasindustrie gaf als publieksvoorlichting over de mogelijkheden en voordelen van het 'huishouden op gas'.⁴²⁹ Maatschappijvoorlichting bleef in deze sector eigenlijk beperkt tot de paviljoens van maatschappelijk-religieuze organisaties zoals de Y.M.C.A., Christian Science en de Temple of Religion⁴³⁰ - een œcumenische kerk waar de belangrijkste Amerikaanse geloofsrichtingen gedurende de expositie kerkdiensten hielden - en tot de presentatie van Amerikaanse moderne kunst in de 'Hall of American Art'. In de galerijen kon het Amerikaanse publiek kennismaken met de eigen hedendaagse cultuur, belichaamd door achthonderd schilderijen, etsen, tekeningen en beeldhouwwerken; in twee ateliers kon men echte kunstwerken tot stand zien komen. Dit ook als les in nuttige vormen van vrijetijdsbesteding.⁴³¹

De officiële sociale- en toekomstthematiek kwam natuurlijk het meest expliciet aan de orde in de thema-exposities die de Fair Corp zelf had laten inrichten om haar denkbeelden over de maatschappij van morgen te propageren. Toch stonden lang niet alle focal exhibits in het teken van de maatschappijvoorlichting; in de meer commerciële sectoren maakten de focal exhibits zonder enige kritische distantie reclame voor de verdiensten van de bedrijfstak. De centrale thema-expositie en de focal exhibits over 'Community Interest', 'Science and Education' en 'Medicine and Public Health' hadden nog het meest weg van de 'citizen education' uit de sociale musea; de focal exhibits, gewijd aan Communicatie en Transport, leken nog het meest op sociale reclame, terwijl die over Voeding en Productie en Distributie iets van beiden hadden.

Het Theme Center was zonder twijfel het meest indrukwekkende monument van de herdenkings- en toekomstthematiek. Hier propageerde men nog het overtuigendst de ideeën van interdependentie en planning. Democracy verbeeldde een democratisch-kapitalistische samenleving, die vanuit een nieuw bewustzijn van interdependentie haar sociale en economische organisatiewijze had afgestemd op moderne wetenschappelijke inzichten en rationele planning. Democracy beloofde een efficiëntere, comfortabelere en rechtvaardigere samenleving waarin de belangen en levensactiviteiten van iedereen en elke sector beter op elkaar waren afgestemd, onder meer door alomvattende planning van de ruimtelijke ordening. In die zin fungeerde ze voor de goede verstaander daadwerkelijk als symbolische samenvatting van de bijdragen van maatschappelijke sectoren en bedrijfstakken aan deze betere wereld van morgen, waarvan zij het publiek in de exhibits rond het Theme Center alvast een voorproefje gaven. Democracy was in feite de verbeelding van de 'planned society' van de New Dealers, de 'consumer engineering'-idealen van industrieel ontwerpers en fabrikanten, en de opvattingen over regionale planning van de American planning movement.⁴³² In het focal exhibit 'Community Interest' werd in een zinspeling op het herdenkingsthema het idee van interdependentie verder uitgelegd; het heette geen bedreiging voor het individu maar integendeel juist een verrijking van zijn leven. In een beeldgeschiedenis zette men de onderlinge afhankelijkheid in het jaar van George Washingtons inauguratie af tegen die van de moderne samenleving anno 1939. Helder kwam hierin naar voren dat technische en wetenschappelijke vooruitgang weliswaar tot meer specialisatie, complexiteit en onderlinge afhankelijkheid hadden geleid, maar ook dat de werkdag was gereduceerd tot acht uur, dat er meer mogelijkheden waren geschapen tot eigen ontwikkeling (sport, studie of hobby's) en tot de ontwikkeling van

de gemeenschap (bijdragen aan kerk of openbaar bestuur). Men had nu de energie, tijd en middelen om zich 's avonds aan sport, studie of hobby's te zetten of zich in te zetten voor de gemeenschap in kerkgenootschap of openbaar bestuur.⁴³³ Het 'Science and Education'-exhibit propageerde wetenschap en onderwijs als ondersteuning voor de moderne democratische samenleving: zonder wetenschap geen moderne samenleving en zonder onderwijs geen evenwichtige democratie. In het science-exhibit werd wetenschap afgeschilderd als een typisch moderne kijk op de wereld - een pragmatisch, empirisch seculier wereldbeeld van experiment, observatie, hypothese en evaluatie van de uitkomsten -, en werd de hiermee verworven kennis geschetst én concreet gemaakt door alledaagse voorbeelden te geven van toepassingen die het leven van iedereen verbeterd hadden. In het education-exhibit werd de vooruitgang van het Amerikaanse onderwijssysteem geschetst - de actuele toestand tegenover de vroegere - en kreeg het publiek vooral de noodzaak van 'education permanente' voorgehouden; in een levende democratie dienden de burgers de hen omringende veranderende wereld te begrijpen, te accepteren en er hun voordeel mee te doen. In lezingen en documentaire-films over de nieuwste ontwikkelingen werd dit alles geconcretiseerd.⁴³⁴ In het 'Medicine and Public Health'-exhibit kreeg het publiek voorlichting over het functioneren van het eigen lichaam en over de veranderingen die het lichaam doormaakte van geboorte tot dood, en ook over de menselijke reproductie. In een aangrenzende hal presenteerden filantropische organisaties en farmaceutische bedrijven de ziekten die dit leven bedreigden, en de mogelijkheden tot preventie of herstel dankzij moderne medicijnen en behandelingsmethoden. Breed uitgelicht werd de rol die tal van maatregelen en instituten in de gezondheidszorg hierbij speelden. Hier was men het ideaal van het Fair of the Future-plan nog het dichtst genaderd: focal exhibits als inleiding op de private exhibits ter versterking van het sociale perspectief van het geheel. Typerend hiervoor was de conceptuele ordening van de privé-presentaties op basis van ziekte en niet vanuit het type bedrijf; niet de commerciële belangen prevaleerden hier, maar de sociale belangen en de belevingswereld van de bezoeker. Het didactische element in de ordening van deze exposities werd nog eens versterkt door de gekozen museale presentatiewijzen waarin bezoekersparticipatie overheerste.⁴³⁵

De thema-exposities, gewijd aan Communicatie en Transport, verheerlijkten daarentegen kritiekloos de maatschappelijke verworvenheden van de moderne industrie en haar toepassingen van moderne technologie en wetenschap. Minder eenduidig lag dat voor de exhibits over Voeding en die over Productie en Distributie. In het voedsel-exhibit behandelde men de verdiensten van de bedrijfstak - de productiewijzen en quanten van 1789 vergelijkend met 1939 -, met betrekking tot zowel het belang voor het individu (de voedingsbehoeften van het menselijk lichaam en zijn optimale dieet) en het maatschappelijk belang (door het jaarlijkse voedselverbruik van de 130 miljoen Amerikanen af te zetten tegen enkele landmarks op Manhattan). Men sloot af met kritische vragen over het vermogen van de bedrijfstak om de bestaande voedselproblemen in de toekomst te kunnen oplossen. In een kamertje waren muren, vloer en plafond bedekt met krantenkoppen en foto's over hongersnoden en andere ellende.⁴³⁶ Het meest dubbelzinnig was echter de focal exhibit 'Three Thirds of a Nation' van de ontwerper Egmont Arens voor de Productie- en Distributiezone. Tegelijkertijd verheerlijkte hij de verworvenheden van de moderne industrie én propageerde hij de noodzaak van hervormingen in economisch en sociaal opzicht. Bijzonder indringend verbeeldde hij de sociale afhankelijkheid van de consument aan een hele schare van bedrijfstakken en legers arbeiders door steeds een consumptieve handeling te doen vergezellen van een exposé over de eraan voorafgaande vormen van arbeid, nodig voor de vervaardiging van het onderhavige consumptiegoed. In een neven-exhibit, getiteld 'Man's heritage of power', schilderde hij als hommage aan de 'ingenieur' de evolutie van menselijke naar machinale krachtbronnen als een bevrijding van de menselijke samenleving. Zo stelde hij bijvoorbeeld de stap van tredmolen naar windenergie gelijk aan de afschaffing van het lijfeigenschap; vervolgens maakte hij per

maatschappelijke sector de balans op van het totaal aantal paardenkrachten waarover de mensheid anno 1939 kon beschikken - zo'n 1231 miljoen pk - en schilderde hij de nieuwe energiebronnen van de toekomst (van golfslagcentrales of kernenergie tot 'molecular energy') af als 's mensen voornaamste bron voor verdere vooruitgang. Behalve hervorming van de energiehuishouding zou dan echter ook een herverdeling van de welvaart nodig zijn, afgestemd op de menselijke behoeften ('humaneering'). In de ernaast gelegen toonkamer 'The Problem of Abundance' illustreerde hij de noodzaak van een in te voeren basisinkomen door aan de hand van acht levensbehoeften het 'huishouden-van-de-overvloed' af te zetten tegenover het 'huishouden-van-de-schaarste' (veel Amerikaanse bezoekers kenden het laatste in deze crisistijd uit eigen ervaring). In een laatste neven-exhibit, getiteld 'Yesterday, Today, Tomorrow', schilderde Arens tenslotte bij wijze van samenvatting het betere leven in de toekomst door het alledaagse Amerika van 150 jaar daarvoor te vergelijken met dat van 1939 en dat van 2089, onder de weinig verhullende slogan 'After pioneering came engineering. After engineering came humaneering'.⁴³⁷

Ook in de overige zones - hoofdzakelijk presentaties van commerciële bedrijven - ervoer een attente bezoeker het grote verschil tussen New York-1939 en de traditionele wereldtentoonstellingen van de jaren twintig en dertig. In het algemeen kreeg het publiek, zoals door de industrieel ontwerpers werd bepleit, echte voorlichting over kwaliteiten van producten en diensten voor de consumenten of burgers. Men werd vertrouwd gemaakt met de voordelen van nieuwe producten en diensten, en ingewijd in de verdiensten van wetenschap en design voor de verbetering van bestaande producten of de ontwikkeling van nieuwe, met ongekende gebruiksmogelijkheden, meer veiligheid of comfort en beter voor de gezondheid en welbevinden. Daarnaast beklemtoonde menig bedrijf de eigen maatschappelijke verantwoordelijkheid: enerzijds voor werkgelegenheid, arbeidsomstandigheden, verzekeringen en beschaafd uittreden van oude werknemers, en anderzijds voor betere producten in de toekomst.⁴³⁸ Hiermee trachtten zij natuurlijk niet alleen hun sociale bewogenheid te tonen; in tijden van economische en sociale crisis was dit ook een probaat middel om het imago van het bedrijf op te vijzelen. 'Imago-verbetering' als aparte doelstelling werd aantrekkelijk nu de industrie anders dan in de negentiende eeuw vaak niet meer georganiseerd was in kleine bedrijven maar in grote concerns. Het volstond niet langer de kwaliteiten van één product te roemen; men moest een 'corporate identity' zien te verbinden met de merknaam. Vormden de presentaties van de concerns nog altijd een mengsel van productpresentatie en 'image-building', de exposities van de bedrijfstakken bestonden louter uit 'image-building'. Goede voorbeelden hiervan waren de presentaties van de staal-, olie-, gas-, chemie- en vliegtuigindustrie, waarin niet alleen de onmisbaarheid van een specifieke bedrijvigheid voor de huidige samenleving en welvaart geschetst werd, maar waarin men bovendien ook vaak een glimp van de toekomst te zien kreeg.⁴³⁹ De herdenkingsthematiek stipte de bedrijven slechts incidenteel aan, en dan alleen nog in de vorm van een vergelijking tussen voorheen en morgen, vanuit het oogmerk om de geboekte vooruitgang door te trekken naar de toekomst. Zo openden zowel Ford als de vliegtuigindustrie hun presentaties met een model van respectievelijk de eerste auto en het eerste vliegtuig, om vervolgens de modellen van morgen te tonen. De presentatie van de elektra-bedrijven met de straat van 1892 en één van morgen was zelfs geheel rond deze thematiek opgebouwd.⁴⁴⁰

Interessant is het om te zien hoe tal van traditionele presentatiemiddelen en -methoden in het licht van nieuwe doelstellingen - maatschappelijke bewustwording en consumentenvoorlichting - nieuwe betekenis kregen. Zo dienden demonstraties van het productieproces nu niet langer om de superioriteit van de machines te tonen, maar die van het volgens de laatste wetenschappelijke inzichten fabrieksmatig vervaardigde eindproduct: enorme hoeveelheden koekjes, brood, hammen en vele soorten melk van een hoge constante kwaliteit werden er zo onder de meest hygiënische

omstandigheden vervaardigd. Veel exposanten besteedden bewust uitgebreid aandacht aan de werkzaamheden van hun researchafdelingen - hetzij in science-shows zoals die van General Motors of General Electric, hetzij met een laboratorium- en windtunneldemonstratie zoals die van Ford en Dupont. In dezelfde geest was het geen toeval dat in de presentatie van Borden de hallen smetteloos schoon waren en er in de presentatie zoveel aandacht werd besteed aan de hygiëne: van het wassen van de koeien tot het steriliseren van de melkflessen.⁴⁴¹

Overigens ontdekte menig exposant dat voorlichting aan leken geven in plaats van aan professionals een geheel eigen problematiek vormt. Vaak totaal onwetend van product, bedrijf of bedrijfstak kon het publiek de gidsen, demonstrateurs en explicateurs verrassen met de vreemdste, soms absurde vragen. Zo schijnt de meest gestelde vraag bij de melkmachinedemonstraties van de firma Borden te zijn geweest welke koeien nu de halfvolle en welke de volle melk produceerden.⁴⁴²

6.4.4 Praktische, instructieve en vooral vermakelijke voorzieningen voor publiek met diplomatieke pompa

Als vanouds kende de Fair een breed gamma aan aanvullende publieksvoorzieningen ten behoeve van comfort, instructie of vermaak. Om te verhinderen dat het publiek zijn tijd zou verspillen aan het eindeloos te voet doorkruisen van de expositie had de organisatie ook ditmaal weer een uitgebreid arsenaal aan vervoersvoorzieningen getroffen. De firma Greyhound verzorgde in speciaal voor de Fair door Raymond Loewy ontworpen futuristisch ogende 'streamlined' bussen een snelbusdienst rond de Fair, terwijl men over het terrein zelf tragere bustreinen liet rijden. Het bedrijf exploiteerde verder duwstoelen: futuristische 'eitjes', al dan niet gemotoriseerd en voorzien van een onberispelijk geunifomeerde duwer of bestuurder (meest studenten die op deze manier hun studie bijeen verdienden). Ook verzorgde Greyhound, nu louter als vermaak, rondvaartjes op het grote Fountain Lake.⁴⁴³ Was men van alle voorlichting hongerig of dorstig geworden, dan kon men zich overal op het terrein te goed doen aan lunches, diners of eenvoudige snacks. Voor de welgestelde bezoekers waren er de restaurants in de landenspaviljoens met hun 'nationale keuken'. Minder gefortuneerden konden terecht bij een van de kiosken, overal aanwezig, of bezochten één van de restaurants en proeverijen in de bedrijfspaviljoens waar men voor een habbekrats of zelfs gratis kon eten. Voor de grote schare bezoekers die hun eigen versnaperingen mee genomen hadden - de crisistijd noopten velen tot spaarzaamheid - had men op onverkochte kavels grote picknick-terreinen ingericht.⁴⁴⁴ Ter garanderen van de veiligheid van bezoekers, exhibits en gebouwen beschikte de Fair over een eigen politiemacht - duidelijk herkenbaar aan een apart uniform in bruin en oranje -, een eigen brandweer en medische dienst, met zes EHBO-posten en een mini-ziekenhuis. Het ziekenhuis omvatte ambulances, een operatiekamer en de modernste medische apparatuur - zoals een röntgenapparaat. Noviteiten waren de diensten voor gevonden voorwerpen en zoekgeraakte personen.⁴⁴⁵ Wilde men een herinnering aan de Fair, dan had men de keuze uit een ongekend brede variëteit aan souvenirs: van overhemden met opdruk van de Fair-symbolen, het officiële souvenirboek voor volwassenen en het kleurboek voor de kinderen tot de obligate vaantjes en prentbriefkaarten.⁴⁴⁶ Wilde men het thuisfront verrassen met een bericht uit de toekomst dan kon men terecht in het speciale Fair-postkantoor, waar de kaarten voorzien werden van een speciale poststempel ten bewijze dat ze daadwerkelijk vanuit de wereld van morgen verstuurd waren. Behalve de traditionele post- en telegrafiefaciliteit kreeg het publiek overal op het terrein de mogelijkheid om te telefoneren; de 'toekomststad' was als eerste in Amerika uitgerust met openbare telefooncellen.⁴⁴⁷

Ook in informatief opzicht bood de Fair het publiek een uitgebreid pakket aan voorzieningen. Algemene kennis over de Fair kon men verkrijgen in één van de zeventien over het terrein ver-

spreide 'information booths'. Hier kon men gratis een plattegrond van het tentoonstellingsterrein met alle gebouwen en exhibits krijgen, alsmede het programma *Today at the Fair* waarin de speciale evenementen voor die dag opgesomd stonden.⁴⁴⁸ Inhoudelijke steun bij de bestudering van de talloze tentoonstellingen kon de bezoeker putten uit de officiële tentoonstellingscatalogi, die door loopjongens al buiten het terrein aan de man gebracht werden. De catalogus was behalve in het Engels ook in het Frans, Duits, Italiaans, Spaans, Pools en zelfs in het Jiddisch verkrijgbaar; deze vertalingen waren minder voor buitenlandse bezoekers bedoeld dan voor de miljoenen immigranten die recentelijk naar Amerika waren gekomen en veelal nog slechts hun moedertaal werkelijk meester waren.⁴⁴⁹ Er was ook een heel scala aan andere publicaties te verkrijgen die de Fair Corp samen met enkele uitgeverijen had uitgegeven. Dit liep van het weinig informatieve *Official Souvenir Book* tot strikt educatieve gidsen die à la Hugo's of Geddes' stadsgidsen handelden over New York, over de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen of één van de (sub-) thema's van de Fair nader expliciteerden. Zo waren er boeken gewijd aan de herdenkingsthematiek of aan, in het verlengde daarvan, het Amerikaanse staatsbestel; andere boeken behandelden de toekomstthematiek door de bijdrage van moderne technologie en wetenschap aan recente en aanstaande industriële ontwikkelingen, waarvan de exempels op de expositie te zien waren, nader te verduidelijken. Ook liet de Fair Corp speciale publicaties voor kinderen maken en lesmateriaal voor scholen.⁴⁵⁰ Men kon zich ook nog op andere wijzen over de tentoonstelling laten gidsen. De firma Greyhound verzorgde een 'sight-seeing'-toer over het terrein waarmee men een uitstekende algemene indruk kreeg van de Fair. Voor een inhoudelijke rondleiding waren er zoals gewoonlijk gidsen beschikbaar; men kon zich ook aansluiten bij een van de thematische groepsrondleidingen over bijvoorbeeld de vormgeving van de Fair of de rol van wetenschap in de industrie. New York-1939 beschikte ook over gidsen die vreemde talen spraken.⁴⁵¹ Van Kohn's plan om het publiek aansluitend de stad New York - de eigen habitat - te laten analyseren via een survey of rondleiding door experts, was daarentegen niets terecht gekomen.⁴⁵²

Een aantal bezoekers kon het dankzij deze hulpmiddelen niet ontgaan hoe de Fair als tableau van de toekomstige Amerikaanse samenleving was bedoeld. Niet omdat de expositie dat ook echt was, maar omdat het idee telkens weer geduldig naar voren werd gebracht in officiële publicaties en door de gidsen van de Fair Corp.

Vernieuwend en indrukwekkend waren de voorzieningen van de Fair, ondanks de doelstellingen van de organisatoren, toch niet zozeer in instructief opzicht alswel op het gebied van vermaak. Weliswaar kenden de Amerikaanse exposities al vóór 1900 ieder een omvangrijke amusementssector, maar nooit had deze bijna een kwart van het totale oppervlakte beslagen. Toch werden de de serieuze inzet en didactische inslag van de eigenlijke expositie aanvankelijk nauwelijks bedreigd door de atmosfeer van kermis en vermaak, omdat deze, anders dan in Parijs-1900, niet geïntegreerd waren maar naar Amerikaans gebruik hun eigen locatie iets terzijde van de eigen tentoonstellingsterreinen hadden gekregen. Meer dan ooit was nu in 1939 deze amusementszone een mengeling van kermisachtige bizarrerieën, circus-acts, pretparksensaties en erotiek: een kruising van de traditionele Mid Way, het toen geliefde Coney Island, populaire sciencefiction en comic-strips, en van het New Yorkse nachtclubleven. Bij eerste aanblik kon men er zich nog wanen in de half-instructief bedoelde Mid Ways van rond de eeuwwisseling. Dezelfde 'infant incubator'-show en historische tableaux vivants in authentiek aandoende 'historische' decors bepaalden het beeld. Zo kon men in 'Merry England' terug in de tijd reizen door een reconstructie van beroemde Britse monumenten, genieten van Shakespeare in een reproductie van het Globe-theater, en acteurs in klederdracht in straten, werkplaatsen en winkels aan het werk zien.⁴⁵³ Soortgelijke vermakelijke en leerzame ervaringen over verre tijden of werelden kon men opdoen in 'Old New York', de 'Cuban Village' of de 'Bendix Lama Tempel'.⁴⁵⁴ Bij nadere kennismaking

werd echter snel duidelijk dat men eerder van doen had met een tijdelijk broertje van het enkele kilometers verderop gelegen Coney Island. Immers, verreweg de meeste reconstructies hadden de half vermakelijk, half etnografische respectievelijk koloniaal-propagandistische inzet van 1900 vervuild voor pure exotica, spektakel of sprookjesfantasieën. In 'Wonder Winter', een Zwitsers alpenlandschap, kon men van een ijsshow genieten met spectaculaire demonstraties van kunstschaatsen tot skischansspringen, in 'Little Miracle Town' waande men zich te midden van een dwergensamenleving in Sneeuwwitje en de zeven dwergen, terwijl het 'Seminole village' je vergastte op krokodillengevechten.⁴⁵⁵ De gelijkenis met Coney Island werd versterkt door het grote aantal echte kermisnummers: van 'Nature's Mistakes' (een verzameling mismaakte dieren) tot 'Strange as it seems' met haar menselijke exoten en bizarrerieën (eskimo's met roze ogen, de langste vrouwen ter wereld); of van de 'Cavalcade of Centaurs' (waar ruiters van over de hele wereld in klederdracht hun kunsten vertoonden) tot de 'Parachute Jump' waarbij men vanaf een hoge toren de sensatie van het zweven kon ervaren.⁴⁵⁶ Opvallend was het grote aantal snelheidsattracties en andere spektakels die direct naar de in het Interbellum zeer populaire sciencefiction en comicstrips verwezen. Zo kon men in 'Stratoship' de sensatie van een vlucht beleven of in het 'Theatre of Time and Space' in een variatie op de 'Globe céleste' van 1900 een heuse ruimtevaart maken langs de belangrijkste planeten van ons zonnestelsel, om uiteindelijk in een scheervlucht weer veilig terug te keren over de Fair-terreinen. Zelfs kon men de avonturen van de 'papieren' stripheld Flash Gordon aan den lijve ondervinden in de 'Adventures of Flash Gordon'.⁴⁵⁷ De meeste attracties stonden echter niet in het teken van de toekomst maar van de erotiek. Was dit in 1900 beperkt gebleven tot oosterse buikdansersessen en de 'lichtshow' van Loïs Fuller, nu in New York-1939 was de erotiek alomtegenwoordig. Van de populaire watershow van Billy Rose in het amfitheater, via de 'Frozen Girls' die levend werden ingevroren, of de 'Amazon Warriors' die al dansend, sportend en vechtend de schoonheid van het vrouwelijk lichaam demonstreerden, tot aan de 'Painting Girls' die naaktstudies van elkaar maakten: overal schaars geklede dames in erotische shows die - zoals in het geval van de worstelende vrouwen - soms zulke absurde vormen aannamen dat ze vooral op de lachspieren van het publiek werkten.⁴⁵⁸ Zelfs beroemde kunstenaars als Salvadori Dali en Norman Bel Geddes achtten het niet te min om precies hieruit financieel voordeel te slaan. Geddes' 'Crystal Lassies'-show bestond uit een ronddraaiende veelhoekige cylinder uit 'one-way-mirror'-glas, waarin vrijwel naakte 'World Fairettes' - met slechts een gardenia als vijgeblad - dansten, waardoor de bezoekers een kaleidoskopische collage van oscillerende naaktbeelden op zich afgevuurd kregen.⁴⁵⁹ In 'Salvador Dali's Living Pictures' waren in een aantal watertanks diverse kamerscenes te zien uit zijn 'Dreamhouse', gestoffeerd met zijn fameuze 'Soft Watches', 'Exploding Giraffes', 'Anthropomorphic Seaweed' en een sofa in de vorm van de lippen van Greta Garbo. Het geheel werd bevolkt door 'lovely diving girls' en poppen, gekostumeerd als 'Piano-women' of 'Drawer-women'.⁴⁶⁰

Toch stuitte je ook in de amusementszone nog onverhoeds op vormen van instructief vermaak. Je vond er een 'World's Fair Music Hall', waarin naast talloze zangers en combo's met een populair repertoire ook de traditionele concerten, opera's, ballet en toneelstukken werden opgevoerd; een tableau van de diverse op de Fair vertegenwoordigde nationale culturen.⁴⁶¹ Eenzelfde ambivalentie kende Bill Rose's Aquade. In een 'monstertoneelstuk' werd hier - het herdenkings-thema indachtig - de geschiedenis van het Amerikaanse staatsbestel gedramatiseerd teneinde de bezoekers in te wijden in het Amerikaanse burgerschap. Toch ontleende deze mega-watershow haar populariteit minder aan deze 'citizen education' dan aan haar cast van sterren, omvang, dynamiek en niet te vergeten de 'special effects'.⁴⁶² Ronduit speels was de instructie in het nieuwe speciaal voor kinderen ingerichte 'Children's World'. Hier werd de 'future citizens of the "World of Tomorrow"' in een soort miniatuur sprookjeslandschappen spelenderwijs het idee van interdependentie bijgebracht door middel van een 'trip around the world' in gestroomlijnde treinen en boten.

Overigens fungeerde 'Children's World' ook als een kindercrèche voor de ouderparen, die rustig de echte Fair wilden bezoeken.⁴⁶³

Aanvankelijk vond men ook op het Fairterrein zelf slechts dergelijke half vermakelijke, half instructief bedoelde evenementen, als lichtvoetig terzijde van de serieuze instructie in de exhibits zelf. In het kader van de nationale dagen, staats- of zelfs stadsdagen werd daar iedere dag een uitgebreid program aan culturele en diplomatieke activiteiten georganiseerd. Daarnaast zorgden in het 'Court of Peace' en in de sportarena parades, concerten en sportmanifestaties voor extra kleur en een vrolijke noot.⁴⁶⁴ Verder verzorgden veel landen ook buiten hun eigen dag allerlei optredens in hun nationale paviljoen om de statische atmosfeer van hun exposities te doorbreken. Men kon er dagelijks Portugese en Zweedse volksdansen zien, Japanse theeceremoniën bijwonen, Chileense volksliederen, Italiaanse orchestraties of het karakteristieke Zwitserse gejedel aanhoren, begeleid door alpenhorens en volksdansen. Adembenemend waren de optredens van het Sovjet-Ensemble van zangers, dansers en musici van het Rode Leger.⁴⁶⁵ De talloze officiële openingen van het nationale paviljoen en staatsbezoeken van regeringsleiders, staatshoofden en koninklijke gezelschappen die de Fair Corp ditmaal met veel succes had weten te organiseren, waren ook nu bijzonder populair bij het grote publiek. Niemand liet zich de kans ontgaan om zich eenmaal in zijn leven ook in gezelschap van staatshoofden en sterren te bevinden.⁴⁶⁶ Om te zorgen dat al deze evenementen hun uitwerking op het publiek niet zouden missen werden ze behalve in de dagelijkse programma-overzichten van de Fair Corp ook buiten het terrein verspreid door de topkrant *The New York Times* in een speciale rubriek 'The Fair Today'.⁴⁶⁷

Pas met het invallen van de duisternis breidde de atmosfeer van sensatie en vermaak zich vanuit de amusementszone uit over het Fair-terrein. In een uitgekiende orchestratie van schijnwerpers verloren de paviljoens hun vertrouwde gedaante en werden opgelost in een sprookjesachtig en efemeer nachtkleed van 'licht-architectuur'. Zo veranderde het Westinghouse-paviljoen bij het vallen van de avond van een glazen paleis in een warme goudkleurige gloeiende doos en transformeerde het paviljoen van de Oliemaatschappijen van een tamelijk massief blok in een lichtblauwe efemere UFO, die trillend in de nachtlucht scheen te hangen. Nu kreeg de Fair pas echt het aanzien van een toekomststad; ronduit futuristisch bij de commerciële paviljoens en monumentaal langs Constitution Mall.⁴⁶⁸ Hier zette nu de nachtverlichting de symboliek van de ruimte en monumenten zo mogelijk nog zwaarder aan dan overdag reeds het geval was. Enorme schijnwerpers 'verlengden' de opgaande verticaliteit van het federale gebouw aan het einde van de as, zodat het schijnbaar de proporties kreeg van een stralend 'Goden-Capitool' voor de wereld van morgen in de Perisphère, waarvan de symboliek haar abstractie verloor door projecties van bewegende luchten die haar het aanzien gaven van een ronddraaiende aardbol, gezien vanuit de ruimte. Deze impressie werd versterkt door de klanken die vanuit het complex Constitution Mall opdreven; de 'Voice of the Mirror' - een versterkte weergave van een pianosnaar in een houten kast - genereerde een soort 'space music' die buitenaards aandeed.⁴⁶⁹

Tegen dit decor werd de tentoonstellingsdag avond aan avond op de 'Lagoon of Nations' besloten met een spectaculaire show van licht, vuurwerk, rook en geluidseffecten. Even transformeerde Constitution Mall tot het 'Champ de Fête' van 1900, waar duizenden met het hoofd in de nek genoten van de kolossale fonteinen van gekleurd water, van bont gekleurde kolommen van stoom en geisers van vuur, begeleid door prachtige muziek, ingekaderd door de lichtbogen van de zoeklichten en dit alles tegen een firmament vol van sprookjesachtig maar - om de muziek niet te verstoren - geluidloos vuurwerk. Terwijl het publiek ademloos genoot van deze show, slopen om hen heen gelijktijdig de paviljoens en paleizen stilletjes hun poorten. Om te verhinderen dat iedereen hierna huiswaarts ging, en te stimuleren dat men zich na een leerzame dag op de expositie nog wat ontspannen zou in de amusementszone, begon aansluitend een soortgelijke

show op 'Fountain Lake'. Door deze met behulp van enorme zoeklichten, luchtschepen en vliegtuigen nog spectaculairder en grootser te maken, trachtte men nu de bezoekers van het tentoonstellingsterrein naar de amusementszone te lokken.⁴⁷⁰

Aan deze nette scheiding van instructie en vermaak in ruimte en tijd kwam echter reeds na enkele maanden een einde. Vanaf de openingsdag trok de Fair stelselmatig minder bezoekers dan waarop gerekend was. Zelfs zoveel minder dat er een faillissement dreigde en de Fair Corp zich, zoals Mumford voorspeld had, gedwongen zag steeds meer vermaak te organiseren. Dit beperkte zich nu niet langer tot de amusementszone, maar verspreidde zich als een olievlek over het hele terrein. Het dagelijkse evenementenprogramma werd uitgebreid met talloze optredens van bands, groepjes muzikanten die nu niet langer in uitsluitend in het Court of Peace optraden maar over het terrein uitzwermden teneinde het geheel onder te dompelen in de vrolijke onbezorgde klanken van populaire swingmuziek. In dezelfde geest werd nu een 'Miss Dawn of a New Day'-verkiezing gehouden, en vonden er modelautoraces plaats en meer van dit al.⁴⁷¹ Ook werden er nog meer zogenaamde 'days' verkocht aan bedrijven, vakbonden, jaarclubs van studentenverenigingen, emigrantenverenigingen, clubjes huisvrouwen en veteranen. Sommige van hen combineerden dit bezoek met het jaarlijkse congres of een aandelenvergadering, voor anderen vormde het simpelweg het jaarlijkse uitstapje. Zo was er de 'Grandma's Nite Out Day' of de 'Brite Idea Club Day', maar ook de 'Crude Rubber Credit Association Day' of de 'Brotherhood of Sleeping Car Porters Day'. Met zulk een strategie beoogde de Fair Corp niet langer enige vorm van instructie, zelfs niet in een vermakelijk jasje, maar domweg het opkrikken van de bezoekerscijfers.⁴⁷² De enige uitzondering hierop vormde 'Children's Day'. Na een lange publieke discussie en onder forse druk van LaGuardia en andere New Dealers, besloot de Fair Corp alle schoolkinderen van New York op 27 oktober tegen betaling van slechts 5 dollarcent toe te laten. De toestroom werd hierdoor echter zo groot, dat de Fair Corp zich gedwongen zag om de poorten van de Fair wijd open te zetten en iedereen gratis binnen te laten. Naar schatting zagen die dag maar liefst 150.000 kinderen de Fair. Zij lieten terrein en ruimten van de Fair in een erbarmelijke staat achter; de exposanten beroofd van buttons, pamfletten en al wat maar als aandenken zou kunnen dienen, de paviljoens ondergekladderd met graffiti en het groen vertrapt. Zo werd na bijna honderd jaar wereldtentoonstellingen voor het eerst een expositie bijkans geplunderd. Niet zoals de organisatoren altijd gevreesd hadden door een misdeelde revolutionaire arbeidersklasse maar door trappende ongeduldige kindervoeten!⁴⁷³

Behalve financiële nood leidde ook de al grotere oorlogsdreiging in Europa tot een klimaatverandering op de Fair; nu niet van instructie naar vermaak, maar van educatie naar propaganda, agitatie en zelfs 'schijnoorlog'. De Duitse overname van grote delen van Tsjecho-Slowakije in 1939 had al voor een wrange situatie gezorgd waarin het paviljoen van dit land afgebouwd moest worden met gelden van de Tsjechische emigrantengemeenschap in Amerika, terwijl de expositie een regering in ballingschap zonder volk of land vertegenwoordigde.⁴⁷⁴ De oorlogsdreiging bleef de eerste maanden van de Fair nog op de achtergrond. Pas toen het Duits-Russisch niet-aanvalsverdrag bekend werd kwam hierin verandering.⁴⁷⁵ Nu ontbrandde de 'battle of ideologies' pas goed. Allerlei immigrantenorganisaties hielden solidariteitsdemonstraties met volkeren die achtereenvolgens de oorlog in werden gezogen. Er ontbrandden felle discussies tussen het publiek en medewerkers van met name het Russische paviljoen.⁴⁷⁶ Toch beïnvloedde dit alles de tentoonstelling zelf hoegenaamd niet. Er werd wat extra beveiligingspersoneel aangesteld; discussies zouden kunnen ontaarden in een handgemeen of grootschalige onlusten. Zo ver kwam het echter nooit. Enkele landen zagen zich gedwongen delen van hun staf huiswaarts te zenden in verband met mobilisatie, andere waren plotsklaps beroofd van de regering die zij vertegenwoordigden. Maar hier bleef het bij. Alleen de op de Fair gedetacheerde Amerikaanse legeronderdelen, die mét

enkele groepen Amerikaanse scouts aanvankelijk slechts voor het benodigde decorum bij officiële gelegenheden plachten te zorgen, gaven naar verloop van tijd steeds omvangrijkere demonstraties van hun strijdlust. Eerst beperkten zij zich tot parades in het 'Court of Peace' waarin zij - te midden van de internationale gemeenschap - hun discipline demonstreerden, om uiteindelijk na de inval van Nazi-Duitsland in Polen hun gevechtscapaciteiten te bewijzen in schijnaanvallen, compleet met tanks, op vijandelijke mitrailleurnesten.⁴⁷⁷

6.4.5 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten

Naarmate de sluitingsdatum naderde werd steeds duidelijker dat de beoogde bezoekersaantallen - en dientengevolge ook de inkomsten - ver zouden achterblijven bij de verwachtingen. Uiteindelijk zouden er tussen 30 april en 31 oktober 1939 geen 60 maar slechts 26 miljoen mensen de Fair bezoeken.⁴⁷⁸ Om de almaar oplopende onkosten te kunnen financieren hadden de organisatoren banken en investeerders onverantwoord optimistische inschattingen over de te verwachten bezoekersaantallen voorgespiegeld, hetgeen vervolgens door de Crisis hard werd afgestraft. Voor veel inwoners van de New Yorkse agglomeratie was een bezoek aan de Fair midden in de crisistijd toch simpelweg te duur.⁴⁷⁹ Logisch dat ook de grote toestroom van publiek uit de omringende staten, waar de organisatoren op gerekend hadden, uitbleef; de bijkomende reiskosten waren hen blijkbaar te veel.⁴⁸⁰

Zo ontaardde het tentoonstellingsseizoen voor de Fair Corp in een continu gevecht tegen faillissement en de onuitwisbare schande van voortijdige sluiting. Bezuinigingen, reducties van de toegangsprijzen en steeds verdere uitbreiding van het vermaakprogramma's volgden elkaar op, totdat uiteindelijk faillissement en voortijdige sluiting alleen nog te vermijden bleken door de Fair, zoals oorspronkelijk beoogd was, een tweede seizoen te exploiteren.⁴⁸¹ Om er zeker van te zijn dat de investeerders hiervan profijt zouden trekken pleegden de machigste schuldeisers - de banken - in september een kleine coup. Formeel nam de bankier Buckner slechts het voorzitterschap van Whalen over; feitelijk plaatsten de banken de Fair Corp onder curatele.⁴⁸² Onder leiding van Buckner ging het roer definitief om en werd de hele expositie tot één groot carnevalesk circus getransformeerd, waarbij de educatieve Fair haar 'laatste waardigheid' verloor zoals kranten bitter schreven.⁴⁸³ Bij wijze van voorproefje van wat het publiek in het tweede seizoen te wachten stond, besloot Buckner de 1939-periode te beëindigen met een 'Mardi Gras Week', vernoemd naar de laatste dolle dinsdag van het carnaval van New Orleans.⁴⁸⁴ Een hele week lang werd de Fair overspoeld met populaire stripfiguren zoals 'Mickey and Minnie Mouse (...) Felix the Cat, the Cowardly Lion, four of the Seven Dwarfs but no snow white, a Ferdinand the Bull who kept flirting with the Wicked Witch'. Spectaculaire optochten met exotische beesten als olifanten en kamelen, een wild-westkoets, gigantische opblaasbare monsters, Hollywoodsterretjes als Jane Winthers, compleet met film-screentests vulden het programma voor de kinderen. De 'Perishere' veranderde 's avonds van de 'wereld van morgen' in een enorme oranje 'pump-o-jack' die ieder kwartier knipoogde naar het publiek. De licht- en vuurwerkshows op de 'Lagoon of Nations' en 'Fountain Lake' gingen in overtreffende trap in 'Battles between commets' en zaten vol ijzingswekkende stunts van de 'Flying Batman'. Iedere nacht sloot men in de kleine uurtjes af met een knotsgekke 'Mardi Gras Parade'. Het hoogtepunt vormde de 'Mass Parachute Jump', waarbij 13 koppels bezoekers uitverkoren waren om voor de ogen van duizenden zich aan parachutes vanaf de hoge stalen toren de diepte in te werpen.⁴⁸⁵

Met de 'Mardi Gras Week' trachtten de organisatoren ook een ordelijke beëindiging van de Fair te bevorderen. Eigenlijk restten er nog twee dagen na afloop van de 'Week'. Bezorgd als de organisatoren waren dat souvenirjagers en overenthousiaste bezoekers op de laatste dag de expositie zouden slopen, lieten zij deze dag stilletjes verstrijken, nu eens intens gelukkig met het slechte weer.⁴⁸⁶ Toch niet helemaal gerust op een ordelijke afloop hadden zowel de Fair Corp als

de exposanten op de laatste dag veel extra bewakingspersoneel ingezet.⁴⁸⁷ De meeste exposanten sloten, het zekere voor het onzekere nemend, de deuren van hun paviljoen ruim voor sluitingstijd. Ook de afsluiting van het eerste seizoen die avond had weinig om het lijf. Na enige dankwoorden van Grover Whalen streek het Amerikaanse leger de officiële vlag van de Fair; de hele ceremonie duurde koud 10 minuten.⁴⁸⁸

Ondertussen waren de voorbereidingen voor het tweede seizoen reeds in volle gang. Alles zou in 1940 populistischer worden: meer amusement en lagere prijzen in een 'gerestylde' omgeving.⁴⁸⁹ De exposanten trachtten hun presentaties meer af te stemmen op de smaak van het grote publiek. Zo verving Ford de instructieve 'Cycle of Production' voor de op dat moment immens populaire vaudevilleshows rond haar laatste modellen.⁴⁹⁰

De Wereldoorlog liet zich in het tweede seizoen niet langer naar het tweede plan verdringen. President Roosevelts uitnodiging aan de deelnemers om ook nog een tweede seizoen te participeren werd vrijwel gelijktijdig verzonden met de nieuwsberichten over de inval van Nazi-Duitsland in Polen. Men kon nu toch onmogelijk enthousiast de toekomst aanprijzen en de thematiek werd dan ook aangepast aan de oorlogssituatie: 'Peace and Freedom'.⁴⁹¹ Een klein aantal landen verkoos niet langer mee te doen, maar de meesten, oorlog of niet, verlengden hun deelname aan de Fair.⁴⁹² Dit leidde tot de paradoxale situatie dat landen als Polen, Tsjechoslowakije, Denemarken, Nederland, België en Frankrijk ook na verovering in 1939 en '40 door de Duitsers toch nog steeds vertegenwoordigd bleven als soevereine staat.

Vermoedelijk omdat de Amerikanen zelf nog niet bij de oorlog betrokken waren, beïnvloedde dit de resultaten van dit tweede seizoen niet nadelig. In het tweede seizoen trok de Fair nog 19 miljoen bezoekers, veelal voor een tweede bezoek. Ditmaal boekte zij dan ook een bescheiden winst van vijf miljoen dollar. Toch bleef het 'Grand Total' negatief; van de verwachte 60 miljoen bezoekers waren er nog altijd 'slechts' 45 gekomen. Uiteindelijk moesten de boeken gesloten worden met een verlies van 18,7 miljoen dollar. Er bleef de Fair Corp niets anders over dan faillissement aan te vragen.⁴⁹³

Zover kwam het echter niet, daar Moses ingreep en de Fair overnam van de banken.⁴⁹⁴ Hij moest wel. Immers, zonder ingrijpen zou er niet alleen geen geld geweest zijn voor de financiering van zijn volkspark en de uitbreiding van het New Yorkse metronet, maar zelfs niet voor de afbraak van de tentoonstellingsgebouwen van de Fair Corp. Op Flushing Meadows dreigde in dat geval de voormalige vuilnisbelt in een spookstad van tentoonstellingsruïnes te veranderen. Zeker nu tal van landen door de oorlog in Europa zich niet meer aan de contractuele verplichting konden houden om zelf hun paviljoen binnen vier à zes maanden na afloop van de Fair af te breken, restte Moses weinig anders dan de demontage zelf aan te vatten. In de oorlogsjaren betaalde hij uit de magere fondsen van het Park Department zelf beetje voor beetje de omvorming van tentoonstellingsruïne tot volkspark. Na de oorlog trachtte hij deze omschakeling te versnellen door er achtereenvolgens voor de oprichtingsvergadering van de 'United Nations' het paviljoen van de stad New York aan te bieden, door de 'United Nations' er tijdelijk te huisvesten tot de nieuwbouw op Manhattan gereed was en ten slotte door er in 1964/5 een tweede wereldtentoonstelling te organiseren, ditmaal met hemzelf als ongekroonde koning.⁴⁹⁵

Behalve het park en de bijbehorende infrastructurele werken waren er op den duur niet veel overblijfselen meer die aan de Fair herinnerden. Van de paviljoens restten slechts van de stad New York (tegenwoordig in gebruik als schaatsbaan annex museum) en het reusachtige amfitheater van de staat New York (wegens instortingsgevaar inmiddels gesloten).⁴⁹⁶ Van Kohns ambitieuze plannen om de focal exhibits als permanente 'museums of ideas' te concipiëren die na afloop in 1940 de kern zouden vormen van een heel gamma aan nieuwe musea en een museumgolf in New

York en omstreken teweeg zouden brengen, kwam weinig terecht. Alleen de focal exhibit uit de 'Hall of Medicine and Public Health' kreeg een tweede leven als nucleus van het nieuwe 'American Museum of Health'.⁴⁹⁷

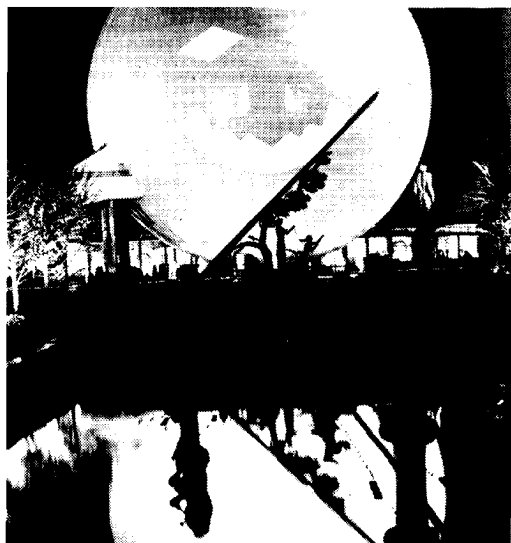
In gedrukte vorm had de Fair gedurende haar bestaan een niet eerder vertoonde stroom aan beschrijvingen opgeleverd. Behalve talloze reis- en tentoonstellingsgidsen en brochures wijdden de populaire pers, radio, filmjournaals en het nieuwe medium televisie - gedurende het hele seizoen vanaf de Fair uitzendingen verzorgend - talloze items aan de Fair. De toonaard verschilde van 'general interest' in dagbladen als de *New York Times* of glossy magazines als *Fortune* of *Time*, via populair-wetenschappelijk in tijdschriften als *Popular Mechanics*, tot kritisch-cultureel in tijdschriften als de *New Republic*, de *New Yorker* of de *Nation*. Vanuit een vakmatig perspectief werd daarentegen, vergeleken met de negentiende eeuw, nauwelijks aandacht besteed aan de expositie. Slechts de vakpers van tentoonstellingmakers, vormgevers, kunstenaars, architecten en ingenieurs wijdde nog aandacht aan de didaxis van de expositie: dat wil zeggen niet aan de strekking maar aan de presentatiewijzen en de vormgeving.⁴⁹⁸ Een duidelijke aanwijzing dat New York 1935-40 anders dan in de negentiende eeuw geen diplomatiek of professioneel belang meer diende, was het achterwege blijven van publicaties in boekvorm. Slechts de federale overheid legde nog verantwoording af van de aanwending van belastinggelden voor de Fair in een officieel verslag; er verscheen geen enkel verslag meer van officiële studiedelegaties en ook op het gebied van handboeken bleef de oogst beperkt tot welgeteld één publicatie. Deze was dan ook niet gewijd aan de inhoud van de expositie maar aan haar vorm of didaxis; een groep onderzoekers van het New Yorkse 'Museum of Science and Industry' benutte de expositie om een survey van nieuwe expositietechnieken te houden en publiceerden hun bevindingen als *Exhibition Techniques: a Summary of Exhibition Practice*.⁴⁹⁹ Zelfs de Fair Corp schreef geen officieel verslag meer. Pas na de oorlog trachtte men dit gemis te compenseren door de journalist Tyng te vragen alsnog een verslag te schrijven in de vorm van een handboek voor het organiseren van wereldtentoonstellingen, met die van 1939 als belangrijkste voorbeeld.⁵⁰⁰

6.5 Waardering voor en invloed van de World's Fair

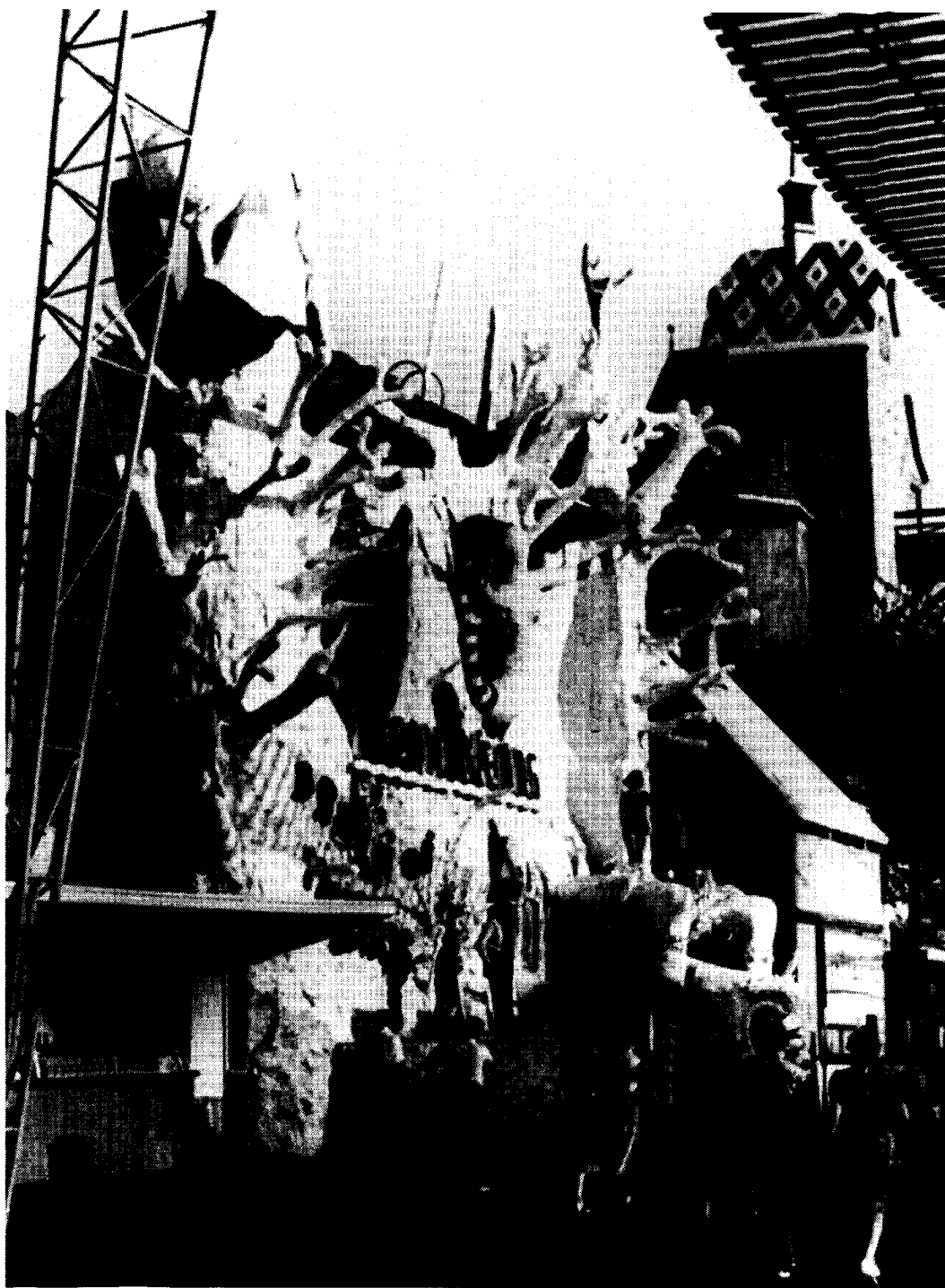
6.5.1 Waardering van tijdgenoten

Kritische journalisten prikten natuurlijk door de officiële PR-lezing van de Fair heen. Zij zagen in de expositie absoluut geen tableau van de hedendaagse of toekomstige 'American Way of Life', noch konden zij in de tentoonstellingsstad het model van de bijbehorende leefwereld van morgen herkennen.⁵⁰¹ Toch verminderde dit niet hun enthousiasme voor de expositie. Zij roemden haar om de humoristische en spectaculaire wijze waarop het publiek was voorgelicht in spetterende en wervelende shows. De vermakelijke vormgeving deed in hun ogen geen afbreuk aan het instructieve gehalte van de Fair. Met name de wijze waarop de exposanten de bijdragen van de wetenschap tot vernieuwingen in industrie en huishouden voor het voetlicht brachten sprak aan.⁵⁰²

Ook de journalisten verwachtten niet langer dat de Fair, zoals nog wel bij de negentiende-eeuwse exposities gebeurd was, professionals in tal van vakgebieden zou stimuleren tot de ontwikkeling van nieuwe producten en technieken. Zelfs op het gebied van de architectuur dachten zij aan de tentoonstellingsgebouwen nauwelijks een innoverende rol toe. Dit nam niet weg dat de bonte verscheidenheid aan vrolijke en bizarre bouwsels reuze geschikt werd geacht voor de moderne spektakel-tentoonstellingen. Alleen de museumwereld zou nog iets van de Fair kunnen leren, namelijk van haar tentoonstellingsdidaktiek.⁵⁰³ De onderzoekers van het American Museum of Science omschreven de tentoonstelling bewonderend als 'sugar coated education' en roemden haar vanwege haar succes om de massa op een onderhoudende wijze te onderrichten.⁵⁰⁴ Het suc-



Net als in 1900 had men veel aandacht besteed aan een spectaculair nachtelijk vermaaksprogramma met feesten, licht- en geluidshows en talloze kermisachtige attracties. Schitterend waren de nachtelijke shows op de Lagoon of Nations en Fountain Lake (217), tegen een decor van dramatisch aangelichte paleizen en paviljoens. Hoogtepunt was zonder twijfel de als aardbol belichte Perisphere, die voor speciale gelegenheden zoals Halloween als reusachtige pompoen verlicht werd (218). In vergelijking met 1900 speelden de vermaakconcessies nu veel openlijker en massaler in op de erotische interesses van het (m.n. mannelijke) publiek. Een fraai voorbeeld hiervan waren de 'Frozen Girls' (219).



Zelfs beroemde ontwerpers en artiesten als Norman Bel Geddes en Salvador Dali trachtten hieruit een slaatje te slaan. In Dali's 'House of Venus' werd surreël de vrouwelijke schoonheid bezongen in een aantal op diens schilderijen geïnspireerde tableaux vivants (220).

ces van dit instructief plezier waarin humor en sensatie de lessen licht verteerbaar maakten bleek ook uit de populariteitscijfers: hoe spectaculairder en vernieuwender een show, des te hoger de waardering.⁵⁰⁵ Bovenaan stonden natuurlijk de ruimtelijke multi-mediaspektakels zoals 'Democracy' en 'Futurama'. Daarachter volgden de meest sensationele vormen van bezoekersparticipatie: de testritten van Ford, de exploratie van het eigen lichaam in het Public Health-exhibit en de 'lange-afstands-telefonade' van AT&T, op de voet gevolgd door het reusachtige diorama van Con Edison.⁵⁰⁶

Lewis Mumford, verbitterd omdat de organisatoren zijn geesteskind gestolen en verminkt hadden, oordeelde veel negatiever.⁵⁰⁷ Vooral de gemiste kans om het Amerikaanse publiek vertrouwd te maken met de voordelen van regionale planning betreurde hij.⁵⁰⁸ In plaats van exemplarisch voor een eigentijdse leefomgeving of 'Green Belt Town' was de tentoonstellingsstad een pastiche van historische citaten geworden. Om precies te zijn: van het concentrische gedeelte uit LePlay's 'Colisée' van 1867 en de Mall uit Burnhams 'White City' van 1893.⁵⁰⁹ Bovendien was zij een anachronistisch plan, zowel naar vorm als naar symboliek, oordeelde hij. De centralistische planopzet dateerde uit de Renaissance en was anno 1939 een obsoleet symbool van een dirigistisch geordende samenleving. Deze vorm was even achterhaald als de absolutistische staatshuishoudens en bovendien ongeschikt om de moderne republikeinse democratische orde van de USA uit te drukken. Die zou beter tot haar recht komen in de vrije meanderende vormen van de tuinstad. Ronduit gecompromitteerd was het plan in zijn ogen doordat de organisatoren - door geld te halen uit de verhuur van expositieruimte - onder het juk waren doorgegaan van de commercieel-opdringerige exposanten. In plaats van een, toegegeven, anachronistische maar waardige 'city beautiful' was er de chaotische 'sprawl' ontstaan die ook de bestaande Amerikaanse steden kenmerkte. Voor Mumford symboliseerde de tentoonstellingsstad dan ook vooral de bestaande praktijk van de speculatiebouw in plaats van een 'planned society'. Ook de 'Town of Tomorrow' was in weerwil van eerdere plannen geen mini-tuinstad geworden. Zelfs de schaalmodellen van de toekomststeden waren in zijn ogen allesbehalve visionair.⁵¹⁰ Erger nog, ze waren niet eens gebaseerd op recente inzichten in de moderne stedenbouw. Het 'witte ei', zoals Mumford het Theme Center noemde, had een duivelsjong voortgebracht in plaats van de 'wereld van morgen'. En hoewel Mumford wel bewondering had voor het showmanship van Norman Bel Geddes, was ook het Futurama in zijn ogen slechts een toekomstillusie: 'Mr. Geddes is a great magician, and he makes the carrot in the goldfishbowl look like a real goldfish.' Vooral Geddes' veronachtzaming in het Futurama van de scheiding van functies en van de wetten van lucht en licht uit de moderne stedenbouw wekte zijn verontwaardiging. Gefrustreerd door zoveel feilen loofde Mumford niet eens meer de documentaire 'The City' van zijn eigen RPAA waarvoor hij nota bene zelf het scenario geschreven had en waarin de 'ware' Regionale Planning werd gepropageerd.⁵¹¹

6.5.2 De Fair als innovatie van het tentoonstellingsconcept

Hoewel Mumford en met hem vele andere progressieve intellectuelen ook teleurgesteld waren over de teloorgang van de idealen uit het 'Fair of the Future'-plan in New York-1939, deze markeerde toch een duidelijke omslag in de wereldtentoonstellingstraditie. Voor het eerst in de geschiedenis richtte een tentoonstelling zich nu tot alle lagen van de samenleving. Bijgevolg vormden de Amerikaanse arbeiders ditmaal geen minderheid meer onder de bezoekers, maar maakten zij er een groot aandeel van uit. Voor het eerst werd dit publiek in plaats van als 'arbeidende' wezens als consument én als staatsburger aangesproken. Vaker dan ooit werd daarbij het algemeen-maatschappelijk belang boven dat van het individu geplaatst. Ook de tentoonstellingsdidactiek was ingrijpend veranderd. Twee factoren kan men daarvoor aanwijzen. Nieuwe didactische ideeën over 'visuele educatie' domineerden nu in plaats van object-onderwijs en, tweede factor, in het kielzog hiervan namen nieuwe ontwerpdisciplines de traditioneel door architecten ont-

worpen vormgeving van het tentoongestelde over. De presentaties werden nu door industrieel ontwerpers - en in hun kielzog theatermakers, filmmakers, reclamemakers - ontworpen in plaats van door architecten. Niet langer hoefde het publiek lering te trekken uit 'stomme' objecten, met de moeizame steun in de rug van vuistdikke catalogi en onervaren explicateurs. Niet langer trachtten de vormgevers deze kennisverwerving aantrekkelijker te maken door het oog te strelen met een allesverhullende esthetisering, die alleen maar de aandacht van de les afleidde. Nu werden objecten en informatie samengebracht in een collage van verschillende media: 'visuele educatie', direct toegankelijk, begrijpelijk en een streling voor het oog. Om deze informatie-opneming nu spectaculairder te maken gebruikten de vormgevers de nieuwste media, technieken en 'gadgets'. Ter verhoging van het 'dramatische' element werden de ooit losstaande presentaties nu zoveel mogelijk uit hun vitrines gehaald en samengevoegd in ruimtelijke, multi-mediale shows met een duidelijk begin, midden en hoogtepunt. Om dit alles licht verteerbaar te maken verdween ten slotte ook de serieuze belerende toon van de 19e-eeuwse schoolmeester, plaats makend voor de humor, het theater en de lichamelijke 'thrill' van een circusact. Zelfs de architectuur werd door deze tendens geïnfected; er ontstond een soort 'lichte' tentoonstellings- of reclame-architectuur die weinig meer behelsde dan een onderdanig decor voor de presentaties.

De 'designers' zetten hiermee de trend voort die in 1900 met de 'rides', de 'reconstructies' en de vele bewegende panorama's reeds was ingezet: meer en meer liet men inzake presentatiewijzen de didactische wereld van musea en universiteiten links liggen en zocht men inspiratie in de populaire cultuur van theater, circus en pretpark, en bij reclame, propaganda en sciencefiction. Toch tastte al dit vermaak het instructieve karakter van de presentaties grosso modo niet aan. In 1900 had de esthetisering van het object ertoe geleid dat de lessen van het 'stomme' object nog lastig te ontwarren waren. Doordat nu de lessen zelf tentoongesteld werden konden zij de bezoeker, ondanks de vermakelijke presentatie, nooit geheel ontgaan.⁵¹²

In New York werd in de thema-tentoonstellingen, de overheidsexposities en in de presentaties van het bedrijfsleven voor het eerst systematisch gelijktijdig aandacht besteed aan de maatschappelijke betekenis en aan de individuele gebruikswaarde van producten en diensten voor consument, burger en samenleving.⁵¹³ Voor het eerst probeerde men ook niet de bezoekers met het heden te verzoenen door hen in historische overzichten de vooruitgang voor te rekenen maar hen te verleiden tot een ander en beter toekomstig leven. Weliswaar propageerde de Fair geen structurele hervormingen zoals Mumford c.s. beoogd hadden, maar men trachtte wel het publiek rijp te maken voor verandering en vernieuwing, hun voorhoudend dat de vooruitgang ondanks de Crisis nog altijd marcheerde en nog lang niet aan haar einde was gekomen. De Fair bracht dan ook wel degelijk bij het grote publiek een mentaliteitsverandering teweeg ten gunste van vernieuwing, modernisering, consumptie en design.⁵¹⁴ Bovendien kweekte zij bij menigeen een groter sociaal bewustzijn en maatschappelijk verantwoordelijkheidsgevoel aan. In deze zin heeft de 'World of Tomorrow' de nieuwe naoorlogse samenleving in de USA - met betere sociale voorzieningen en verhoudingen, maar ook met een steeds ongeremdere consumptiecultuur - dichterbij gebracht. Zo maakte de Fair Whalens voorspelling waar: "Thus in presenting a new layout for a richer life, the Fair will not only predict but may even dictate the shape of things to come."⁵¹⁵ Letterlijk gold dit voor de vormgeving van deze 'mass-consumersociety'. Als vormgeving en architectuur van de Fair ergens invloed op kregen dan was het wel op de architectuur van de naoorlogse 'commercial strip'. Net als de expositie van 1900 beïnvloedde ze de architectonische professie niet zozeer in bouwtechnisch maar in stilistisch opzicht. Minder weliswaar als aanzet tot een ideale stadsesthetiek dan tot een commerciële reclame- en exhibitie-architectuur. Langs de 'commercial strip' herhaalden zich nu haar iglo's, gestroomlijnde luifels, pylonen en vooral de 'blown ups' van beeldmerken en producten, nu eens tot reusachtige emblemen dan weer tot complete gebouwen.

6.5.3 Invloed van de Fair op de naoorlogse exposities

Het lijkt onwaarschijnlijk dat de 'Wereld van Morgen' de naoorlogse wereldtentoonstellingen direct heeft beïnvloed. Immers, alle omstandigheden leken samen te spannen om haar zo snel mogelijk in vergetelheid te doen verdwijnen. De Tweede Wereldoorlog onderbrak de stroom van wereldtentoonstellingen. De E-42 die het fascistische Italië in 1942 in Rome zou houden, moest door de oorlogshandelingen worden afgeblazen. Hiermee gingen de ervaring en expertise die de Fair Corp de Italianen beloofd had verloren.⁵¹⁶ Een ander medium, het traditionele verslag van de eigen organisatie werkzaamheden van de Fair Corp, zag vermoedelijk als gevolg van dezelfde oorlogshandelingen nooit het licht. Tyngs handboek verscheen evenmin op een tijdstip dat het de organisatoren van Expo'58 (de eerste naoorlogse wereldexpositie in 1958 te Brussel) het hadden kunnen bestuderen. Bovendien zouden zij over de 'Wereld van morgen' slechts de indruk van een enorme commerciële onderneming hebben overgehouden én niet het idealistische manifest voor een toekomst- en maatschappijhervormings-gerichte expositie van het Fair of the Future-comité. De oorspronkelijke voorstellen van het Fair of the Future-comité brachten het nooit verder dan typoscript. Zelfs Mumford pakte de plannen nimmer meer op. Ideologische continuïteit tussen de 'Fair of the Future' en 'Expo'58' laat zich dan ook slechts verklaren doordat beide beïnvloed werden door dezelfde Europese traditie van het sociale- en wereldmuseum. De exposities in België waren ideologisch steeds gevoed door dezelfde inspiratiebronnen - van LePlay via Geddes naar Otlet - die ook Mumford beïnvloed hadden. Alleen zo laat zich verklaren dat ook de Belgische organisatoren hun expositie nu afficheerden als 'Hoofdstad van de Wereld', 'Universeel Museum', 'Synthese van een halve eeuw wetenschap' en 'Getuigenis van een tijdperk'.⁵¹⁷ Zo droeg behalve de oorlogsomstandigheden ook Mumfords desinteresse ertoe bij dat zijn 'Fair of the Future' nooit erkend is als de waterscheiding in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen die hij ervan verwachtte.⁵¹⁸ Een eerbewijs dat haar als papieren plan, zelfs in haar gecompromitteerde gerealiseerde gedaante wel degelijk toekomt, mede dankzij de prestaties van de designers.

Wel vertoonde Brussels Expo'58 in ten minste twee opzichten een fundamenteel verschil ten opzichte van de New Yorkse World's Fair van 1939. Weliswaar legden ook de Belgen nadruk op mens en maatschappij, op interdependentie en de daaruit voortvloeiende noodzaak van wereldwijde samenwerking in plaats van op techniek en handel, maar daarentegen besteedde men er minder aandacht aan staatspropaganda en consumentenvoorlichting.⁵¹⁹ Gewijzigde maatschappelijke omstandigheden schreven de tentoonstellingen nu wederom een definitief andere rol voor. Twee factoren speelden hierin een hoofdrol. Vooreerst de internationale politieke omstandigheden; de 'Koude Oorlog' woedde in alle hevigheid, met als gevolg dat zowel organisatoren als exposerende landen zorgvuldig vermeden de politieke gevoeligheden verder aan te wakkeren door in hun presentaties propaganda te bedrijven voor staatsbestel of ideologie. Zo verloor de wereldtentoonstelling haar politieke functie. Een tweede factor was de opkomst van de televisie. Dit medium bood fabrikanten de mogelijkheid om voor een fractie van de kosten van een expositie-deelname toch 'live' consumenten voor te lichten over de kwaliteiten van hun producten. Daardoor namen er in 1958 al aanmerkelijk minder individuele bedrijven aan de tentoonstelling deel dan vóór de oorlog. Hoogstens wilde men nog als bedrijfstak het maatschappelijk belang en de hoge kwaliteit van de bedrijvigheid exposeren. Bijgevolg verloor de expositie ook haar taak van consumentenvoorlichting.

De enige directe erfgenaam van de 'Fair of the Future' moet buiten de eigenlijke wereldtentoonstellingen gezocht worden: Walt Disney's Epcot in Florida. Zijn 'Experimental Prototype Community Of Tomorrow' (EPCOT) is een uitbreiding van het traditionele sprookjespark met een educatief themapark, waarin Disney een beeld geeft van de American Way of Life in de

nabije toekomst. Net als de Fair of the Future beoogde hij hiermee de Amerikaanse burgers ideologisch te verenigen in een nieuwe American Dream van een betere wereld, gebaseerd op de optimale aanwending van kersverse wetenschappelijke inzichten en laatste technologische mogelijkheden. Niet alleen ideologisch maar ook didactisch bestaat er een grote overeenkomst. In Disney's modelstad is de bezoeker 'live' getuige van dit toekomstige leven en betreedt hij deze via eenzelfde 'Perisphere' in het hart van de toekomststad.⁵²⁰

AD

JUNE 1970 7/6



EXPO '70
ARCHITECTURE VERSUS THE MOVIES
DANCING ANIMÉS / OR THE TOMORROW'S SLAVE?

'Hele bedrijven, fabrieken, ja zelfs dorpen komen naar het tentoonstellingsgebied in de Senri-heuvels nabij Osaka (...) In lange rijen autobussen komen ze al in de nacht aan. Elke groep van honderd of duizend of meer mensen draagt identieke wonderlijk uitzierende petjes, jasjes of sjaals en wordt vooraf gegaan door manhaftige figuren met vlaggen of vaandels. Ze overstroomden het Expo '70 terrein (...) dat er uit ziet als een hypertrofies lunapark ...' (Jan Vrijman, 1970).

**7. Expo'70 in Osaka,
of 'Progress and Harmony for Mankind'
(1964-1970-1972)
Van citizen education naar beeldvorming**

7.1 Een westers concept in een Japans gewaad

In menig opzicht is het expositieproject in Osaka representatief voor de aansluiting die het naoorlogse Japan zocht bij de moderne hoogontwikkelde westerse wereld, met behoud van zijn eigen culturele identiteit. Tekenend hiervoor was dat deze eerste Japanse - én eerste Aziatische! - wereldtentoonstelling niet langer een strikt nationale aanleiding kende, zoals eerdere mislukte aanzetten vanuit het land tot wereldexposities, maar officieel de opening tot het Westen, met de installatie van het Meiji-regime honderd jaar geleden, vierde.¹ Symbolisch kreeg dit vorm in een uitnodiging in 1964 aan de hele wereld om met de Japanners de verworvenheden, kennis en vaardigheden van de moderne industrie, technologie, wetenschap en kunst te inventariseren in een universele expositie. De overname van dit in essentie westerse fenomeen wereldtentoonstelling met haar bijbehorende ideologie betekende echter geenszins een capitulatie voor het Westen. Zowel in organisatorisch en ideologisch als in didactisch opzicht werd er vanuit de eigen Japanse cultuur een nieuwe invulling aan gegeven, zodat er uiteindelijk iets geheel nieuws ontstond. De Japanse organisatoren maakten dankbaar gebruik van de organisatiemodellen, reglementen en tijdschema's die bij voorgaande exposities ontwikkeld waren maar pasten deze aan bij de eigen, niet-westerse Japanse bestuurscultuur; een bijzondere kruising van het Franse etatisme en de Anglo-Amerikaanse traditie van minimale (vooral lokale) overheidsbemoediging. Ideologisch gaven zij aan traditionele kernthema's zoals ontmoeting van culturen, verzoening met techniek, verandering en toekomst of verbodering van landgenoten en volkeren een zodanige gestalte dat een invulling hiervan ook een antwoord vormde op problemen en crises, die in de Japanse samenleving speelden. Het oorlogsverleden, dat het land internationaal tot een paria had gemaakt maar in eigen land - door de atomaire beëindiging ervan in 1945 - ook een diep wantrouwen tegen technologie had voortgebracht. De stormachtige wederopbouw die om door te kunnen groeien een verdere opening naar de westerse wereld veronderstelde, hetgeen een mentaliteitsomslag van het traditioneel etnocentrische Japanse publiek vergde. Het ontbreken van controle en de vervuiling waarmee deze wederopbouw gepaard was gegaan vereisten een nieuwe manier van ruimtelijke ordening, stedenbouw en architectuur, waarin meer aandacht besteed werd aan het ecologisch evenwicht. Dit waren allemaal kwesties waarop Expo'70 een antwoord trachtte te formuleren. Didactisch paarden de organisatoren de nieuwe mondiale trend - de rug toekierend aan de intussen traditionele bezoekersparticipatie en visuele educatie van '1939' en zich overgevend aan een McLuhaneske didactiek van zelfverwerkelijking in totaalbelevissen, opgeroepen door multimediale en multisensorische bombardementen met brokjes informatie in plaats van kant-en-klare lessen - aan het traditionele Japan: aan de didactiek aan de religieuze festivals. Daarin werd door de gemeenschap collectief contemplerend over de vragen des levens, alvorens men zich overgaf aan spelen ter bevordering van de gemeenschapszin. Stedenbouwkundig en architectonisch betekende 'Osaka' de integratie van de bekende westerse didactiek van een ruimtelijk thematisch geordende expositie met de symbolische didactiek van de Japanse religieuze festivals, gekruid met een sterke toekomst-oriëntatie. Gevoed vanuit mondiaal levende ruimtevaart-fascinaties trachtte Expo'70 een toekomstbeeld te geven van de samenleving, waarin typisch Japanse vraag-

stukken met betrekking tot de ruimtelijke ordening - nergens ter wereld was immers de ruimte-schaarste voor landbouw, industrie, infrastructuur en wonen en de daarmee samenhangende ecologische problematiek zo groot - bevredigend waren opgelost.

7.1.1 De Associatie: kruising van Anglo-Amerikaanse en Franse bestuurstradities

Toen de Japanse Minister voor Internationale Handel en Industrie uit het kabinet Sato eind 1964 bekend maakte dat de regering besloten had om in 1970 de eerste Aziatische wereldtentoonstelling te organiseren, leek hij eerder in de Franse traditie van door de staat georganiseerde exposities te staan dan in de Angelsaksische traditie van burger- of privé-initiatief.² De opzet, taakverdeling en besluitvormingsstructuur van de organisatie, belast met de verwezenlijking van deze expositie, leken op het eerste gezicht helemaal gemodelleerd naar het Franse voorbeeld. Nadat een studiec commissie binnen het Ministerie voor Internationale Handel en Industrie de haalbaarheid van het voornemen verkend had, werd er op instigatie van de minister een semi-onafhankelijk publiek lichaam opgericht: de 'Japanse Associatie voor de Wereldexpositie 1970'.³ Juridisch gezien was het een zelfstandig lichaam, belast met het sturen van planvorming, opbouw, exploitatie en afbraak van de expositie. Politiek en financieel gezien bleef het echter onder supervisie van de verantwoordelijke minister.⁴ De leden van deze Associatie waren geen burgers, gedreven door eigenbelang, filantropie, ideologische bevoegenheid of burgerplicht, maar institutionele vertegenwoordigers van maatschappelijke organisaties, van bestuurlijke lichamen en culturele instellingen wier medewerking noodzakelijk was om de expositie tot een succes te maken.⁵ Onder de koepel van de Associatie werden voor de bestudering van de diverse deelproblemen subcomités geïnstalleerd. De belangrijkste waren aanvankelijk het 'Thema-comité' (belast met de formulering van een ideologisch programma voor de expositie) en het 'Planologisch comité', ter ontwikkeling van een ruimtelijk masterplan voor de terreininrichting van de expositie.⁶ In een later stadium werden naar gelang zich nieuwe deelproblemen aandienende nieuwe comités geïnstalleerd.⁷ De verdere detaillering van de hoofdplannen besteedden deze comités vervolgens uit aan kleine werkgroepen. Om het werk van deze comités te coördineren beschikte de Associatie over een staf, die in een later stadium zou worden uitgebreid met uitvoerende en toezichthoudende diensten.⁸ Ook de besluitvorming verliep in grote lijnen conform de Franse traditie. De (door de comités gesanctioneerde) plannen van de werkgroepen werden door de Associatie getoetst en vervolgens via de Minister van Internationale Handel en Industrie voorgelegd aan de Japanse regering, om tenslotte in de vorm van wetsteksten te worden voorgelegd aan het Japanse parlement.

Nadere bestudering van deze werkwijze brengt echter toch al snel een aantal belangrijke verschillen met het Franse etatistische model aan het licht. Vooreerst, noch de Japanse regering noch de Tokiose overheden waren vertegenwoordigd in de Associatie. De regering had de organisatie van de expositie hoofdzakelijk naar lokaal nivo gedelegeerd. Plaatselijke overheden (prefecturen en gemeenten), semi-overheden (Kamers van Koophandel), economische organisaties (werkgeversverenigingen, financiële instellingen) en culturele instellingen (met name universiteiten) vormden de kern van de Associatie.⁹ Deze partijen namen niet zelf de planvorming ter hand maar besteedden deze uit aan deskundigen, die zij hiertoe benoemden in de comités. Zo bestond het 'Thema-comité' uit wetenschappers, schrijvers en economen, en hadden in het 'Planologisch comité' architecten, landschapsarchitecten, planologen, vervoersspecialisten, en bouwtechnisch ingenieurs zitting.¹⁰ In dezelfde geest bestonden ook de werkgroepen ditmaal niet uit ambtenaren (dezen vormden alleen de staf van de Associatie) maar uit wetenschappers en 'praktijkmensen', een soort interdisciplinaire 'braintrusts' van professoren, literatoren, critici, architecten, enzovoorts.¹¹ Deze werkgroepen vormden ditmaal ook niet de aanzet tot de diensten die, nadat de plannen het besluitvormingsproces hadden doorlopen, toe zouden zien op de realisatie van hun geesteskinderen. Nadat werkgroepen en comités hun plannen hadden voorgelegd aan de

Associatie werden zij weer opgeheven.¹² Feitelijk kwam daarmee een abrupt einde aan de verdere uitwerking en verduidelijking van thematiek, programma en presentatierichtlijnen en dergelijke, nodig om in een volgend stadium de presentaties van de deelnemende exposanten te reguleren. Daarentegen beperkte de Associatie zich in de volgende planfase tot het verder uitwerken van uitsluitend de collectieve onderdelen van het ruimtelijke masterplan. Hiervoor koos men, net als in 1939, voor een bedrijfsmatig model, waarbij de diverse werkzaamheden werden uitbesteed aan gespecialiseerde ondernemers. Eerst liet de Associatie een aantal bedrijven en onderzoeksinstituten onderzoeken verrichten naar een breed scala aan deelproblemen: van de bodemgesteldheid tot het aantal te verwachten bezoekers. Vervolgens belastte zij interdisciplinaire teams onder leiding van een zogenaamde 'producent' met de uitwerking en realisatie van deze planonderdelen (zoals de naam 'productie-systeem' al verraadt was dit geïnspireerd op de organisatie van de filmindustrie).¹³ Hierbij trad telkens een vooraanstaand ontwerper, planontwikkelaar of organisator op als 'producent', onder wiens leiding een schaar van specialisten interdisciplinair samen aan een vraagstuk werkten, terwijl toch één persoon de eindverantwoordelijkheid behield voor de kwaliteit en voortgang. Het gevolg hiervan was een kruising van het toentertijd aangehangen organisatie-model van horizontale interdisciplinaire ontwerpteams zonder enige hiërarchische structuur en de meer klassieke organisatievorm van de meester en zijn gezellen.¹⁴ De belangrijkste teams binnen dit 'producer system' waren: de groep die verantwoordelijk was voor het ontwerp van de collectieve voorzieningen; de groep die belast was met de uitwerking van de thematiek in een aantal thema-exposities, en de groep die het entertainmentprogramma zou samenstellen.¹⁵ Een zekere continuïteit van ideeën tussen de twee planfasen werd gegarandeerd door leden van de werkgroepen die het masterplan ontwikkeld hadden ook op te nemen in het 'productie-systeem'.¹⁶

Het hybride karakter van de organisatie laat zich het beste verklaren uit het gebrek aan ervaring van de organisatoren met het houden van exposities, gecombineerd met de Japanse inrichting van het openbaar bestuur. Om het gebrek aan ervaring met grote exposities te compenseren bestudeerden de organisatoren niet alleen de voorgaande exposities - met name de naoorlogse zoals de tentoonstelling van 1958 te Brussel, Robert Moses' expositie van 1963/4 in New York en vooral de Expo die in 1967 in Montreal de poorten zou openen¹⁷ - maar maakten zij bovenal dankbaar gebruik van de modelreglementen, classificaties en procedures, die de BIE ontwikkeld had.¹⁸ Het vergaderschema van de BIE-commissies, en hun criteria en procedures dicteerden ditmaal de planvorming en de tijdsplanning van de Japanse organisatoren.¹⁹ De in Parijs gehuisveste BIE ontleende deze modellen aan de Franse traditie; dit verklaart waarom het reglement, de classificatie en tot op zekere hoogte ook de organisatiestructuur gebaseerd waren op het Franse etatistische model. Dat model was echter tot op zekere hoogte in tegenspraak met de Japanse bestuurscultuur. De Amerikaanse bezettingsmacht had na de oorlog geprobeerd de autoritaire keizerlijke staatsstructuur te vervangen door een democratisch kapitalistisch staatsbestel, geschoeid op Anglo-Amerikaanse leest, met minimaal overheidsingrijpen, decentralisatie naar lokale bestuursniveaus en openbaar bestuur volgens bedrijfsmatige modellen.²⁰ Dit verklaart waarom de Japanse regering ervoor koos de organisatie van de expositie te delegeren aan lokale bestuurslichamen en aan economische organisaties. Het maakt ook de uitbesteding van de uitwerking van planonderdelen aan het bedrijfsleven begrijpelijk. Toch waren de Amerikanen maar gedeeltelijk geslaagd in hun staatkundige reorganisatie van Japan. Meer op de achtergrond bleven veel vooroorlogse 'etatistische' bestuurspraktijken gehandhaafd.²¹ Daarom zouden de Japanse regering en het ambtelijk apparaat toch een zeer grote invloed houden op de expositie. Zij voerden niet alleen het diplomatieke overleg met de deelnemende landen, maar bepaalden uiteindelijk ook welke plannen er uitgevoerd mochten worden en welke zij zouden financieren. In zekere zin was de organisatie een ingewikkelde kruising van Frans etatisme, Angelsaksische 'selfhelp' en een zakelijke aanpak uit het Amerikaanse kapitalistische bedrijfsleven. Evenzo waren de plannen die deze

organisatie formuleerde een complex compromis tussen de agenda's van de Japanse regering die de eindverantwoordelijkheid bleef dragen, de lokale overheden en belangenorganisaties die het dagelijks bestuur vormden, en groepjes intellectuelen en deskundigen die de eigenlijke plannen voor de expositie opstelden.

7.1.2 De verborgen agenda's van de Japanse regering en lokale overheden

Anders dan bij de Franse staatsexposities gebruikelijk was lichtte de Japanse Minister van Internationale Handel en Industrie, noch enig ander lid van de Japanse regering, het besluit om een expositie te houden ooit toe. Uit tal van uitlatingen kan men echter opmaken dat de regering Sato werd gedreven door de gebruikelijke overwegingen, zij het dat de historische omstandigheden er ongebruikelijke accenten in aanbrachten. Er zijn globaal vier motieven te onderscheiden: het stimuleren van de nationale economie, het vernieuwen van het aanzien of imago van Japan in binnen- en buitenland, het bijstellen van het zelfbeeld dat de Japanners van zichzelf, hun samenleving en de toekomst hadden, en de versnelde uitvoering van het ruimtelijke-orderingsbeleid.

Net als bij andere tentoonstellingen hoopte de regering de nationale economie aan te jagen door met het openen van nieuwe markten op de expositie de bedrijvigheid te stimuleren.²² Toch stond deze doelstelling niet voorop: men wilde met de expositie in de eerste plaats de beeldvorming over Japan veranderen. Niet voor niets zou men haar later 'a large scale P.R.-project of Japan' noemen.²³ Wetende dat het overgrote deel van de bezoekers uit de eigen bevolking zou bestaan, beoogde men hierbij in de eerste plaats een bijstelling van het collectieve zelfbeeld van de eigen burgers. Japanners hadden een te negatief zelfbeeld, bezagen hun samenleving te veel vanuit een collectivistisch perspectief terwijl de veranderingen die de toekomst voor hen nog in petto zou hebben hun vooral zorg of zelfs angst inboezemden.²⁴ Toch had ditzelfde Japan sinds zijn totale nederlaag in de Tweede Wereldoorlog met hulp van de Amerikanen een ongelooflijke come-back gemaakt. Al in het midden van de jaren zestig werd het tot de derde economische wereldmacht gerekend, net achter de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie, en beschouwde het zichzelf economisch al als dé Aziatische grootmacht.²⁵ Dit proces verliep niet zonder aanpassingsproblemen. De expositie zou daarom moeten laten zien dat vooruitgang en modernisering mogelijk waren zonder de schaduwzijden van grootscheepse vervuiling van stad en landschap of kernoorlogen, mits wetenschap en techniek maar in dienst werden gesteld van de mens en met respect voor de lokale natuurlijke en culturele omstandigheden toegepast. Een thema dat direct anticipeerde op de argwaan en de angst bij delen van het Japanse publiek ten aanzien van techniek en wetenschap: gevolg van de traumatische beëindiging van de Tweede Wereldoorlog en de wijze van wederopbouw die het land letterlijk dreigde te verstikken. Ongecontroleerde groei had tot een nijpende schaarste aan grond geleid en tot enorme milieuproblemen. De expositie diende verder de Japanners de ogen te openen voor de karakteristieke bijdrage die iedere cultuur - zelfs in de globaliserende wereld van handel, techniek en wetenschap - aan de vooruitgang van de mensheid kon leveren. Er diende aan het traditionalistische etnocentrische bewustzijn van het Japanse publiek een moderne, westers georiënteerde en kosmopolitische dimensie te worden toegevoegd. Een mentaliteitsverandering was gewenst, niet alleen bij de oudere generaties wier wereldbeeld nog (deels) bepaald werd door het vooroorlogse nationalisme, maar ook bij de jongste generaties waaronder, na de geweldadige dekolonisatie van voormalig Frans Indochina (de 'heroïsche' verdediging van vrijheid en kapitalisme tegen de mondiale dominantie van het communisme met als dieptepunt de Vietnamoorlog) sterk anti-westerse, anti-kapitalistische en anti-Amerikaanse sentimenten leefden. Dit diende doorbroken te worden wilde Japan kunnen doorgroeien van belangrijkste regionale macht naar economische wereldmacht. Immers, zonder meer begrip voor andere culturen, een uitbouw van haar kapitalistische structuur en aansluiting bij de westerse wereld, de Verenigde Staten voorop, zou deze expansie onmogelijk zijn. Eén van de officieuze aanleidingen voor de Expo van 1970 was dan ook de herdenking van het ontstaan,

honderd jaar daarvoor, van het moderne, naar buiten gerichte Japan. Door nadruk op de factor cultuur hoopte men het publiek echter ook te laten zien dat modernisering en internationalisering niet het verdwijnen van de essentiële karakteristieken en deugden van de Japanse cultuur en tradities hoefden in te houden. Deze zouden ten hoogste een andere, modernere gedaante aannemen. Wellicht kon men via de expositie het publiek afhelpen van het negatieve stereotype, dat de Japanse industrie, technologie en wetenschap en zelfs de cultuur ondergeschikt zouden zijn aan de westerse. Japanners zouden tot weinig meer in staat zijn dan het nabootsen van westerse producten en uitvindingen, deze perfectioneren, en vervolgens tegen dump Prijzen op de wereldmarkt lanceren. Een stereotype dat de Japanse elite en buitenlandse commentatoren al parten had gespeeld vanaf het moment dat Japan honderd jaar daarvoor aansluiting had gezocht bij het westen. Op de wereldexpositie van 1867 werd de Japanse delegatie nog afgeschilderd als een stel spionnen, die alles optekenden en -schreven wat hun bruikbaar leek. Om dit stereotype nu eens en voorgoed te doorbreken zou de expositie de vindingrijkheid van de Japanse wetenschap, techniek, nijverheid en kunst moeten tonen als schouwtoneel van de eigen prestaties. 'Expo'70 is a declaration of emancipation,' verklaarde één van de organisatoren dan ook onomwonden. 'Our people are now convinced that we can do most things without any support from the West.'²⁶ Deze laatste correctie in de beeldvorming was natuurlijk niet alleen voor binnenlandse consumptie bedoeld; de regio maar ook het Westen dienden ervan doordrongen te worden dat Japan was uitgegroeid tot een moderne, innovatieve cultuur en economische grootmacht waarmee men maar beter rekening hield.²⁷ Toch zag de regering de expositie niet zozeer als een strategie om de buitenwereld via 'powerplay' te overtuigen haar serieus te nemen, maar als een toenaderingsmiddel. De expositie leek een mogelijkheid om het negatieve (voor)oorlogse imago van een agressieve expansionistische en nationalistische samenleving te verruilen voor het beeld van een vreedzame kosmopolitische natie. Japan wilde niets liever dan volwaardig lid worden van de internationale gemeenschap als een land dat graag bijdroeg aan het algemeen welzijn van de mensheid door de vreedzame uitwisseling van nieuwe kennis en beter wederzijds begrip te bevorderen. Om dezelfde reden trachtten de opeenvolgende Japanse regeringen in de jaren zestig, om het internationale isolement te doorbreken, het lidmaatschap van internationale organisaties te verkrijgen en zelf een aantal internationale evenementen te organiseren. Het succes van de 'World Design Conference' (1960) en vooral van de Olympische Spelen (1964), beide in Tokio gehouden, vormde zelfs de belangrijkste reden om dit beleid te bekronen met een wereldexpositie in 1970.²⁸ Zo verwerfde Japan in één beweging in 1965 het lidmaatschap van de BIE en zou de wereldgemeenschap in 1970 Japan accepteren als een van haar meest gerespecteerde leden.²⁹ Deze wens om internationaal geaccepteerd te worden verklaart mogelijk ook de slaafse manier waarop de Japanse organisatoren zich onderwierpen aan de procedures en criteria van de BIE. Tenslotte was de Expositie voor de regering ook van fundamenteel belang om haar toegang tot de buitenlandse markten te verzekeren en zo verdere economische groei mogelijk te maken. Het protectionistische imago dat Japan na de Tweede Wereldoorlog in het kader van de wederopbouw nog had kunnen legitimeren, diende nu doorbroken te worden door het land te afficheren als kampioenen in de vrije uitwisseling van kennis, ideeën en goederen. Hiertoe was het van belang de buitenwereld voor te spiegelen, dat Japan de planeconomie waarin overheid en bedrijfsleven na de oorlog op een afgeschermd markt de wederopbouw van Japan gezamenlijk ter hand hadden genomen, achter zich had gelaten en nu bekeerd was tot de meest liberale economische opvattingen van vrijhandel en 'laissez-faire' - een voorstelling van zaken die getuige de nog immer voortdurende handelsproblemen met Japan inderdaad weinig meer dan misleidende propaganda was.³⁰

De schaal tenslotte waarop de regering de Expo inzette binnen een versneld ruimtelijke-orderingsbeleid, was zonder precedent in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen; niet eerder vormde de planningsproblematiek - van oudsher een nevenmotief - zo'n belangrijk motief om een expositie te organiseren. Japan worstelde dan ook met een kolossale ruimtelijke problematiek.

Hoofdoorzaak vormde de stormachtige economische groei van het land, die de metropolitane regio rondom Tokio - dé motor van de Japanse economie - dreigde te verstikken, daarmee verdere economische groei in de weg staand. Om deze noordwestelijke regio te ontlasten besloot de Japanse regering begin jaren zestig tot een actief spreidingsbeleid naar het voorbeeld van de Amerikaanse en Europese regionale en nationale planning. Belangrijk hierin was het regionale plan voor het Kinki District, een gebied zo'n 450 kilometer ten zuiden van Tokio, dat in 1963 van kracht werd. Dit plan voorzag in het ontstaan van een tweede metropolitane regio tegenover Tokio, in een gebied tussen de steden Osaka, Kyoto en de havenstad Kobe.³¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de Japanse regering, op zoek naar een locatie voor de expositie, niet voor de hoofdstad koos, noch voor één van de vele andere regionale hoofdsteden, maar voor een landelijk heuvelgebied dat in het hart van deze toekomstige metropool lag.³² In de 'Senri-heuvels' selecteerde men een 330 hectare groot terrein, dat voldoende ruimte bood, met zijn ligging in het demografisch hart van het district een miljoenenopkomst beloofde en bovendien met de reeds geplande uitbreidingen van de infrastructuur uitstekend bereikbaar zou zijn (tien minuten van Osaka en minder dan een uur van de overige steden).³³ Zo hoopte de Japanse regering met de expositie het Kinki Regionaal Plan versneld te kunnen uitvoeren en aldus een nieuwe metropool te doen ontstaan. Niet alleen door met de aanleg van nieuwe infrastructuur en voorzieningen het conglomeraat samen te smeden, maar ook door binnen de Associatie en daarbuiten de lokale bestuurders alvast met elkaar te leren samenwerken, zodat ook in bestuurlijk opzicht de expositie het ontstaan van de metropool zou vergemakkelijken. Door lokale intellectuelen, architecten, vormgevers en deskundigen in te schakelen bij de planvorming van de expositie hoopte de regering tenslotte de nieuwe metropool ook een intellectuele en culturele impuls te geven. De meeste professoren in de comités werden dan ook niet gerecruteerd uit de meest prestigieuze Japanse universiteiten in Tokio maar uit de lokale universiteiten van Osaka en Kyoto.³⁴

Aangezien niet alleen de centrale maar ook de lokale overheden zich hadden gecommitteerd aan de uitvoering van het Kinki Regional Plan, deelde ook de Associatie, waar deze lokale bestuurders de boventoon voerden, vanzelfsprekend de doelstelling om met de Expo de uitvoering van dit plan te versnellen.³⁵ In de overige economische en ideologische motieven van de regering waren zij minder geïnteresseerd; zij zagen de expositie hoogstens nog als een instrument om 'city-marketing' mee te bedrijven: de stad onder de aandacht te brengen van een internationaal publiek van toeristen, ondernemers, investeerders enzovoorts, die de regio ook in de decennia na de Expo nog verder zouden verrijken.³⁶

7.1.3 De agenda's van de modernistische westers-georiënteerde plannenmakers

De intellectuelen en kunstenaars die de eigenlijke plannen opstelden dienden, gezien de machtsverhoudingen binnen de organisatie, rekening te houden met de motieven van de Japanse regering en de lokale bestuurders in de Associatie. Maar zij waren verder relatief vrij om tijdens de planvorming hierin hun eigen accenten aan te brengen of zelfs nieuwe elementen toe te voegen. Wel zette de Associatie de toon door als medewerkers vooral westers-georiënteerde of kosmopolitische intellectuelen aan te trekken: min of meer avantgardistische figuren, die het traditionalistische en nationalistische Japan van voor de oorlog wilden vervangen door een modern open Japan waarin de Japanse cultuur het beste van de overige (westerse) culturen in zich opnam. Zo werd het Thema-comité gedomineerd door de letterkundige Takeo Kuwabara (1904), die vooral naam genoot door zijn kritiek op de traditionele Japanse dichtvorm: de 'Haiku' - in het vooroorlogse Japan één van de belangrijkste propagandamiddelen voor het Japanse nationalisme, maar naar de mening van Kuwabara in vergelijking met het uitdrukkingsvermogen van de westerse poëzie slechts een aangenaam tijdverdrijf voor dilettanten.³⁷ Een ander prominent lid was de destijds zeer populaire sciencefiction-schrijver Sakyō Komatsu (1931); in diens werk gingen sociale kritiek op de traditionele Japanse maatschappelijke verhoudingen en een zekere scepsis ten aan-

zien van moderne wetenschap en technologie hand in hand.³⁸ Het Planologisch Comité werd geleid door de twee meest vooraanstaande Japanse architecten van dat moment: Uzo Nishiyama (1911) en Kenzo Tange (1913).³⁹ Beiden baseerden hun ontwerpvoorstellen op het westerse 'modernisme' - de architectonische vormentaal van Le Corbusier en zijn volgelingen, de stedenbouwkundige idealen van de CIAM (stedenbouw volgens de universeel geldende principes van voldoende licht, lucht, groen, en ruimtelijke scheiding van maatschappelijke functies) of van haar opvolger 'Team Ten' (waarin met name de rigide ruimtelijke scheiding van functies vervangen was door functiemenging en universalistische aanspraken getemperd werden door meer aandacht voor lokale leefgewoonten en natuurlijke omstandigheden) - dit alles aangepast aan de Japanse natuur en cultuur.⁴⁰ Nishiyama had veel voor de Expo relevante ervaring opgedaan met de planning van Japanse 'New Towns', terwijl Tange benaderd was vanwege zijn ontwerpen voor de Olympische Spelen van 1964 (hij was de hoofdarchitect geweest). Aangezien zowel Kuwabara, Nishiyama als Tange bij de planvorming vervolgens hun leerlingen inschakelden, mag men aannemen dat deze plannen in de geest van hun moderne westerse opvattingen en ideeën werden opgesteld. Zo drukten leerlingen van Tange - zoals een groep jonge avantgardistische architecten die zich zelf de 'Metabolisten' noemden, maar ook de jonge architect Arato Isozaki - die net als hun leermeester nauwe contacten onderhielden met andere westerse avantgarde-groepen, hun stempel op de ruimtelijke plannen voor de expositie.⁴¹ De invloed van deze architecten werd ver groot doordat zij nu voor het eerst in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen, zij het in interdisciplinair verband, belast werden met het opstellen van zowel het ruimtelijk plan als van de thematiek. Kortom, de opvattingen van Tange, de Metabolisten, Isozaki en andere (westerse) avantgardistische architecten(groepen) klonken ook nadrukkelijk door in ideologie, programma en didaxis van de expositie. Visionaire architecten leken hier nu de Amerikaanse voorspelling uit de jaren dertig te logenstraffen dat de architect het veld zou moeten ruimen voor nieuwe ontwerpprofessionen zoals het industrieel ontwerpen.

7.2 Plannen voor nieuwe beeldvorming over Japan, de wereld en de toekomst

7.2.1 *De Expo als Mondiaal Festival van Culturen: plaats van ontmoeting, communicatie en bezinning*

Het denken van de plannenmakers over de maatschappelijke functies die hun expositie anno 1970 zou kunnen vervullen, over de aard van haar didactiek en de meest geëigende presentatiewijzen werd ook ditmaal beïnvloed door de nieuwste communicatief-didactische inzichten. Met name de invloed van de Canadese media-expert Marshall McLuhan (1911-1980) is duidelijk merkbaar.⁴² Deze linguïst trachtte (voortbordurend op de ideeën-historische traditie van Mumford, Geddes, LePlay en de 'industrialistes') sociaal-culturele constellaties en hun historische veranderingen te verklaren vanuit de differenties en ontwikkelingen van de 'tools' - instrumentele hulpmiddelen van de zintuigen - waarvan de opeenvolgende samenlevingen gebruik maakten. Nieuw was dat hij, geïnspireerd door de toenmalige razendsnelle ontwikkeling en wereldwijde verspreiding van communicatiemediën, in zijn maatschappij(historische)analyses een cruciale rol inruimde voor de medialisering in plaats van de industrialisatie of de verwetenschappelijking. Het impliceerde ook meer aandacht voor de belevingswereld van het media-omgeven individu. McLuhan zag in de globalisering van de 'elektronische' mediën zoals radio, televisie en computer zelfs een mogelijkheid om het individu los te maken uit traditionele hiërarchische structuren en afhankelijkheidsrelaties. Vrijwel letterlijk herhaalde hij een eerder gedane voorspelling van Corday uit 1900, dat de uitvinding van nieuwe (toen nog elektrische) mediën de zintuigen van het individu zouden verwijderen totdat zij de hele wereld zouden omvatten.⁴³ In zekere zin ligt dit in de lijn van het Saint-Simonistische geloof in de verbroederende werking van de spoorweg-, telegrafie- en andere (toen

Beleid

(i.e. beoordelen en accorderen van door de comités voorgestelde plannen)

Coördinatie

(i.e. opstellen plannen, uitvoering door eigen diensten en coördinatie uitvoering door derden)

Werving Inzendingen

Coördinatie:
Masatake Akagi
Coördinatie Japanse deelname:
Information and Publicity Committee
Coördinatie buitenlandse deelname:
Algemeen commissaris van de overheid Katsuzo Okumura
(22.9.'66-8.4.'68); Toru Hagiwara (9.4.'68-15.6.'71)

Werving Bezoekers

Expo'70 Promotion Headquarters

Uitvoering

(i.e. deels door eigen diensten en deels door derden)

The Japan World Exposition

Ere-p resident, President en Vice-President :
Kroonprins Akihito, Premier E. Sato, Minister W. Kanno

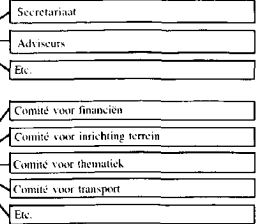
The Japan Association for the 1970 W.E.

Raad van Directeuren

President :
Taizo Ishizaka (9.10.'65)
Directeuren:
25 à 70 representeren samen alle lokale overheden en bedrijven betrokken bij de organisatie van Expo'70

Raad van Permanente Directeuren

Permanente Directeuren:
houden dagelijks toezicht op de uitvoering van het beleid.
Algemeen Secretaris:
coördineert de dagelijkse uitvoering van dit beleid
Uitvoerende directeuren
leiden de dagelijkse uitvoering van beleidsonderdelen



Opbouw Tentoonstelling

Nucleus Facility Producer :
K. Tange (producer) m.m.v.: A. Isozaki, M. Ohtaka, K. Kawasak
K. Sone, A. Fukuda, M. Ibusuki, K. Kato, K. Kikurake, K. Nezu,
A. Ueda, H. Kamiya, S. Sugi, K. Hikotani
Producer of Theme Exhibits:
T. Okamoto (producer) m.m.v.: S. Okada, S. Komatsu, T. Ono, I
Hirano, N. Kawasoe, T. Mayuzumi
Entertainment General Producer:
K. Ito en A. Isozaki (producers) m.m.v.: K. Noguchi, T.
Watanabe, M. Watanabe, N. Fukuhara, etc.

Bouw en inrichting van de paviljoens:

Aannemers uit binnen- en buitenland waarbij de buitenlands
een alliantie aangingen met Japanse

Publieksvoorzieningen:

Binnen- en buitenlandse concessiehouders

Exploitatie en Afbraak

Toezicht:
Expo was in wijken opgedeeld met info-, politie- en
brandweerposten. Verder was er een medische dienst met een
aantal ehbo-posten, een persdienst, en diensten voor getoond
voorzieningen, kinderen en volwassenen

Afbraak:

Exposanten waren zelf verantwoordelijk voor de afbraak van
de exposities en paviljoens. De Association zorgde voor de
herinrichting van de locatie tot 'National Cultural Park',
waarna zij na wijziging van de statuten een permanent karakter
aannam om de exploitatie van dit park te kunnen voeren

Fase

Activiteiten

Tijdstip

Initiatief

Masata Toyota, lid van de Hoge Raad, opperde het plan om in Japan een wereldexpositie te houden. Lokale overheden van Osaka vragen de Japanse regering om deze expo in Osaka te houden. Japanse regering sticht 'International Exhibition Research Office' om de haalbaarheid te onderzoeken. Minister van Handel en Industrie maakt voornemen om in 1970 een expo te organiseren publiek. Japan vraagt lidmaatschap BIE aan en wordt toegelaten. Regering kiest als locatie de Senri Hills bij Osaka waarna zij voor de organisatie van de Expo de 'Osaka International Exhibition Preparatory Council' sticht; later, nadat de BIE de Expo definitief aan Japan heeft toegewezen, omgevormd tot de 'Japan Association for the 1970 World Exposition'.

februari 1964
april 1964
juni 1964
9 oktober 1964
december '64-februari 1965
april-oktober 1965

Opstellen Plannen

Theme Committee stelt thematiek, classificatie en reglement op.
Site Planning Committee o.l.v. Nishiyama stelt een (te ambitieus en kostbaar) ruimtelijk plan op.
O.l.v. Tange stelt ze een nieuw pragmatischer ruimtelijk plan op dat wel geaccepteerd wordt.

september '65-juni 1966
november 1965-juni 1966
juni-november 1966

Uitvoering en Bijstelling

Met de uitnodiging van buitenlandse regeringen om deel te nemen begint de werving van exposanten. Producers en teams aangesteld om de 'Trunk-facilities', het themapaviljoen en het entertainmentprogramma te organiseren.
'First Expo'70 Day': met ceremoniële 'Ground Breaking' neemt Associatie bezit van de locatie.
'Second Expo'70 Day': Associatie geeft het startsein voor de bouw v.d. paviljoens.

3 september 1966
februari-augustus 1967
15 maart 1967
15 maart 1968

Exploitatie

Plechtige opening v.d. Expo door Keizer Hirohito in het bijzijn v.d. Japanse regering, de Associatie, de voorzitter v.d. BIE, buitenlandse organisatiecomités, diplomaten en hoogwaardigheidsbekleders en een select gezelschap gewone Japanners en wereldburgers die samen de mensheid symboliseerden. Eerste echte tentoonstellingsdag voor het grote publiek.
Formele sluiting van Expo'70 door de Japanse kroonprins en de employés.

14 maart 1970
15 maart 1970
13 september 1970

Afbraak

Afbraak van de paviljoens en vernietiging of terugzending van shows en exhibits. Diverse raden adviseren Japanse regering over hergebruik locatie, infrastructuur en voorzieningen. Herinrichting van de locatie als 'National Cultural Park'. Tijdelijke Japan Association for the 1970 WE vervangen voor permanente. Commemorative Association for the 1970 JWE, belast met de exploitatie van het park. Uitgave officiële rapport waarin de Association publiekelijk verantwoording aflegt over haar werk en de productie van een film ter herinnering aan de toekomstarchitectuur en stedenbouw van Expo'70.

september 1970-juni 1971
mei 1969-februari 1971
februari-augustus 1971
31 augustus-1 september '71
1971-2

250. Organogram van de structuur, taak- en machtsverdeling binnen de organisatie voor 'Expo'70' met de namen van de sleutelfiguren. Duidelijk komt hierin de kruising van het Franse etatistische en Anglo-Amerikaanse bedrijfsmatige model naar voren.

251. Chronologie van de belangrijkste ontwikkelingsfasen in de genese van 'Expo'70'.



224. De internationale participatie aan 'Expo '70'.

225. De locatie van 'Expo '70' in het Kinki District tussen Osaka, Kyoto en Kobe. De Expo lag in de Senri Hills even ten noorden van Osaka en ten oosten van het vliegveld van Osaka. Het terrein werd ontsloten middels een aantal grote doorgaande snelwegen - de Chogoku Expressway (a), Osaka Central Ring Road (b) en de Meishin Expressway (c) -, een directe metroverbinding met het centrum van Osaka (d) en een aansluiting op de Hankyo-expressmetro die de New Towns rondom Osaka met het centrum verbond (e).

nog ten hoogste continentale) communicatienetwerken. Deze nieuwe technologische innovatie zou de mens niet knechten, zoals de machine en daarna de Tayloristisch georganiseerde productie hadden gedaan, integendeel, zij zou deze oudere technieken humaniseren en de mens emanciperen.⁴⁴ Computergestuurde machineparken en robots konden de arbeid van de mens overnemen, hem zeeën vrije tijd schenkend, waarin deze zich zou kunnen ontplooiën, vrijelijk beschikkend over alle mogelijke informatie, ideeën en kennis dankzij de nieuwe mondiale communicatienetwerken. Dankzij het multisensorische karakter van deze nieuwe media zou dit echter niet alleen leiden tot vergroting van rationeel inzicht en wereldwijd begrip maar ook tot verdieping van de emotionele betrokkenheid: de totale involvering van de gebruiker door al zijn zintuigen zou alle kennis in een 'bijna-levensechte(mee)belevens' transformeren.⁴⁵

De Japanse organisatoren begonnen de planvorming dan ook vanuit een analyse van de betekenis van het fenomeen wereldtentoonstelling in het communicatietijdperk. Duidelijk stond hun voor ogen dat de moderne media de vroegere voorlichtingsfunctie van de exposities overbodig maakten.⁴⁶ Maar hun even traditionele rol als verzoener en mentaliteitsveranderaar - tegengif tegen de spreekwoordelijke 'vervreemding' van de moderne samenleving - had de Expo naar hun mening daarmee nog niet verloren.⁴⁷ Zij zagen de Expo nu vooral als een communicatiemiddel dat anders dan de moderne elektronische massamedia enorme massa's mensen lijfelijkelijk bij elkaar bracht: een ontmoetingsplaats of 'forum' waar men op een rituele wijze gezamenlijk ervaringen onderging, waar men van elkaar en de verschillende culturen leerde en zo een nieuw collectief bewustzijn kon kweken.⁴⁸ Om te onderstrepen dat deze nieuwe conceptie van de wereldtentoonstelling allesbehalve vreemd was aan de eigen cultuur refereerden de organisatoren behalve aan het Europees Forum ook aan de eigen religieuze festivals.⁴⁹ Een plaats waar mensen elkaar ontmoeten, deelnemen aan festiviteiten en shows en tot reflectie en contemplatie worden aangezet door hen vanuit een bepaald ideologisch perspectief in aanraking te brengen met nieuwe vraagstukken, opvattingen en oplossingen, die bovendien door het multi-culturele karakter van de gelegenheid sterk getekend zouden worden door de sociaal-culturele context waaruit zij voortkwamen. De plannemakers spraken dan ook over de Expo als ware zij een kruising van een Europees forum en een Japans religieus festijn; een 'festival der culturen'.⁵⁰ De negentiende-eeuwse didaktiek van de vergelijkende studie en de bijbehorende wedstrijden of de uitputtende explicatie van de (toekomst)samenleving uit '1939' werden daartoe verruild voor een didaktiek waarin het contemplatieve en socialiserende karakter van de traditionele Japanse religieuze festival (ofwel Matsuri) een nieuwe vorm kreeg in moderne westerse multimediale happenings à la McLuhan. De Japanse kalender kent van oudsher een op de shinto-religie gebaseerde reeks van religieuze feesten en vruchtbaarheidsriten, de rijstteelcyclus, waarin per jaargetijde de bijbehorende goden van de rijstbouw gunstig gestemd worden ten behoeve van een rijke oogst en het welzijn van de gemeenschap. De matsuri betekenen een rituele uittreding uit het alledaagse leven, een vernieuwing van wereldbeeld en spiritualiteit van het individu en een hernieuwde bevestiging van de gemeenschapsband. Steevast bestaat ze uit een contemplatief gedeelte waarin de gelovige individueel tegenover de goden rekenschap aflegt van zijn daden, zich bezint op toekomstig beterschap en de zegen van de goden vraagt, gevolgd door een collectief gedeelte van feesten, processies en behendigheidsspelen bedoeld voor de verbroedering van de gemeenschap van gelovigen in gemeenschappelijk gedeelde ervaringen en belevenissen.⁵¹ Deze didaktiek sloot eigenlijk naadloos bij die van McLuhan aan, waarin spel, recreatie en participatie tot situaties moesten leiden waarin het individu wordt uitgedaagd na te denken over zichzelf en zijn leefwereld of onverwachte 'heart-to-heart' contacten ontstaan met anderen waarbij hierover van gedachten gewisseld kan worden. Een didaktiek waarin contemplatieve individuele momenten gecombineerd worden met collectief gedeelde communicatieve, niet alleen om rationeel inzicht in zichzelf en de wereld te kweken maar ook om emotionele betrokkenheid op te wekken bij medemensen voor wereldvraagstukken.⁵² De Expo zou een voortzetting zijn van de traditionele Japanse Matsuri met

McLuhaneske middelen; men pleitte dan ook voor een expositie waarin met moderne media-technologieën, sturingsmechanismen en transportmiddelen multimediale en multi-sensorische 'environments' werden gecreëerd, waarin het publiek al ronddolend spontane en toevallige 'totaal-belevissen' opdeed, geprikkeld werd na te denken over levensvragen en elkaar ontmoette, in plaats van strak geregisseerde exposities en lessen die het publiek voorkauwde wat te ervaren, te denken of te vinden.⁵³ Onbewust maakte men hiermee van de traditionele didactiek van speelse belevenissen en opvoeringen en religieuze ritualisering en openbaring die in de negentiende-eeuwse exposities in de gedaante van ceremoniën en theateropvoeringen eigenlijk bijzaak waren geweest, nu de hoofdzaak.

Uiteraard zagen de organisatoren het publiek van dit festival niet meer zoals in de 19e eeuw als beoefenaars van één of ander beroep, of zoals in de jaren dertig als consumenten van producten en diensten. Zelfs zag men het niet langer meer als leden van één of andere klasse, noch als een ongelede massa, maar als een collectief van individuele burgers, aan wie men à la de 'citizen education' van 1939 een nieuw gemeenschapsgevoel of wereldbewustzijn moest worden bijgebracht. Speciale aandacht diende hierbij besteed te worden aan de jongeren, aangezien de zeventiger jaren onmiskenbaar het tijdperk van een nieuwe jeugcultuur beloofden te worden.⁵⁴ Programmatisch was er niet langer sprake van een expositie die technologische of wetenschappelijke innovaties wenste te verspreiden of van een tentoonstelling die de mensen vertrouwd wenste te maken met nieuwe gebruiksgoederen en diensten, maar van een festival dat de moderne wereld, haar problemen en toekomstmogelijkheden in alle culturele verscheidenheid ten tonele zou voeren en een humanistische ideologie wenste te propageren.⁵⁵ Een communicatiemiddel dat enerzijds de 'universele problemen van de moderne mensheid' toonde maar tegelijkertijd ook de verschillende oplossingen die de verschillende culturen hiervoor trachtten te ontwikkelen: de 'wijsheid der culturen'.⁵⁶ Dit zonder overigens ooit de schijn van volledigheid of definitieve antwoorden te willen ophouden. Men wilde, McLuhans didactische ideeën indachtig, slechts door middel van een mozaïek van vragen en oplossingsrichtingen het individu bewust maken, involveren en aan het denken zetten. Het was uiteindelijk aan de individuele mens om te beoordelen welke oplossingen hij prefereerde.⁵⁷ Precies in dit vrijblijvende school ook het belangrijkste verschil met de 'citizen education' van 1939; de ideale samenleving was niet op zichzelf gefixeerd en monomaan maar pluriform en kosmopolitisch.

Specimina en kennisterreinen laten zich, hoe moeizaam ook, nog ordenen in 'wetenschappelijke' classificaties, maar met evenementen en 'happenings' die slechts een mozaïek van vragen en oplossingsrichtingen mogen indiceren lukt dat nauwelijks. Nu de organisatoren bovendien niet langer een vergelijkende studie of uitputtende analyse nastreefden leek een systematische ordening van de expositie ook overbodig. Toch begrepen de plannenmakers wel dat hun festival veel van zijn instructieve waarde zou verliezen wanneer er niet een zekere consistentie zat in de vraagstukken, waarmee de bezoekers in de honderden inzendingen zouden worden geconfronteerd. Daarom hechtten zij veel waarde aan de formulering van een centraal thema, en aan een heel stelsel van subthema's en onderwerpen die een zekere inhoudelijke eenheid in de presentaties moesten garanderen.⁵⁸ Tot op zekere hoogte was deze thematisering vergelijkbaar met de traditionele classificatie; beide waren gebaseerd op een 'filosofisch' principe of een 'Weltanschauung', zoals de organisatoren het noemden.⁵⁹ Dit principe bouwde rechtstreeks voort op de inrichting van de exposities zoals dit voor het eerst in 1939 geprobeerd was. Zij het dan dat haar ordenend principe ditmaal niet op zo'n duidelijk ideologisch en sociaal-wetenschappelijk maatschappijbeeld gebaseerd was; de organisatoren spraken slechts van een nieuwe religieuze spiritualiteit of metafysisch principe.⁶⁰ De classificatie die de organisatoren op last van de BIE opstelden, had voor de tentoonstellingsdidactiek geen enkele betekenis meer. Wel moderniseerde

men de standaardclassificatie van de BIE - zo werd bijvoorbeeld 'kolonisatie' geschrapt, en 'oceanografie' en 'ruimtevaart' toegevoegd - en paste men haar aan de Japanse culturele en economische behoeften door zaken als consumentenelektronica en de Japanse papierkunst toe te voegen. Zo garandeerde men dat ook objecten als ruimtevaartschepen en maanlanders ten behoeve van de expositie tegen het gebruikelijke lage douanetarief in Japan konden worden ingevoerd.⁶¹

Als uitgangspunt voor de thematiek formuleerde de Associatie een drietal karakteristieken: het festival zou de vooruitgang moeten illustreren, het feit dat het de eerste Aziatische wereldtentoonstelling was zou zij moeten uitbuiten, en zij zou het publiek toekomststromen moeten voorschotelen.⁶² Op basis hiervan formuleerde later het 'Thema-Comité' het centrale thema: 'Human Progress and Harmony'.⁶³ Duidelijk liet men zich hierbij inspireren door de thematiek die ook ten grondslag lag aan de Japanse inzending naar de Expo'67 in Montreal.⁶⁴ Hierin trachtte het Thema-comité westerse en oosterse waarden en normen met elkaar te verzoenen, door het westen de bijdrage voor te spiegelen die de toepassing van oosterse spiritualiteit zou kunnen betekenen voor de verdere vooruitgang van de hele mensheid. Expo'70 als een ideologische 'brug tussen twee culturen'; als een verzoening van de Japanse cultuur met de westerse en vice versa; als een erkenning van haar potentiële eigen bijdrage aan verdere vooruitgang van de wereldgemeenschap; als een dramatische manifestatie van Japans pogingen aansluiting te vinden bij de rest van de wereld. Vooruitgang en rationaliteit schilderde men hierbij af als typisch westerse waarden, enerzijds verantwoordelijk voor het succes van de ruimtevaartprogramma's waarmee juist in die jaren de Amerikanen en Russen enorme technologische en wetenschappelijke vooruitgang boekten, en die zodoende het door de Tweede Wereldoorlog geschonden publieke vertrouwen in technologie en wetenschap hielp herstellen, maar anderzijds ook verantwoordelijk voor de schaduwzijden van de moderne technologie en wetenschap.⁶⁵ Men herhaalde in dit verband Mumford's waarschuwing, dat de (westerse) mens door de eenzijdige aandacht voor techniek en (exacte) wetenschap de slaaf dreigde te worden van zijn eigen geesteskinderen en zo de mensheid ten lange leste naar de ondergang zou voeren: de definitieve apocalyps.⁶⁶ Symptomen voor dit naderende onheil zag men in de voortdurende dreiging van een mondiale kernoorlog, in de globale vernietiging van het natuurlijke eco-systeem, en in de derde-wereldproblematiek.⁶⁷ Harmonie, spiritualiteit en contemplatie waren in hun ogen typisch oosterse waarden, die een bij uitstek Aziatische (of eigenlijk Japanse) omgang met techniek en wetenschap zouden garanderen, met respect voor en aanpassing aan lokale verschillen in de natuurlijke habitat en de sociaal-culturele gewoonten daarin centraal. Echte vooruitgang zonder schaduwzijden was mogelijk zolang techniek en wetenschap zich ontwikkelden in harmonie met traditie en natuur. Zij zagen hun expositie dan ook als een verzoening van Europese rationaliteit en oosterse spiritualiteit in een nieuwe harmonie. Door mondiale uitwisseling van nieuwe technieken en wetenschappelijke inzichten uit de 'Space Age' te paren aan de traditionele wijsheid uit de verschillende culturen leken vooruitgang en een betere toekomst voor eenieder te garanderen.⁶⁸ Humanisering van de technologie zag men dan ook als dé centrale opgave van hun expo - en überhaupt van de naoorlogse exposities -; uitgedrukt in het eerste lid van de thematiek: 'Human Progress and Harmony'. Door aldus aan het in essentie westerse concept van de wereldtentoonstellingen een oosterse dimensie toe te voegen hoopte men in Japan dat Expo'70 de weg zou wijzen naar een humanere toekomstbeschaving. Expo'70 als een symbiose van de traditionele westerse intenties - een 'milestone that marks the progress achieved by modern civilization' - en een nieuwe oosterse motivatie - 'and at the same time a turning point (...) in the history of mankind civilization (...) toward the development of a better mode of living for future mankind' - door een 'revival of humanism'.⁶⁹

Abusievelijk veronderstelden de leden van het Thema-Comité dat aandacht voor de culturele en sociale gevolgen van de vooruitgang een noviteit was, die pas op de Expo's van Brussel en Montreal voor het eerst aan de orde was gesteld.⁷⁰ Meer op de achtergrond had echter een dergelijke belangstelling voor de sociale dimensie al tijdens de eerste nationale industrie-exposities

gespeeld, om vervolgens in 1855 en 1867 door LePlay expliciet aan de orde te worden gesteld in zijn sociaal-economische thema-exposities.⁷¹ Wel zou het tot 1939 duren voordat de sociale dimensie niet beperkt bleef tot één deeltentoonstelling maar de hele expositie doordrenkte.⁷² De organisatoren constateerden terecht dat de naoorlogse exposities zich hadden ontpopt als podia voor een renaissance van het humanisme. Het ideologisch primaat verschoof in deze exposities ten opzichte van hun voorgangers van het collectief naar het individu. Niet de vergroting van de maatschappelijke harmonie, solidariteit of interdependentie maar die van het individuele welzijn heette nu het uiteindelijke doel van wetenschap en technologie of van rationaliteit en vooruitgang.⁷³ Ongetwijfeld speelde in deze ideologische heroriëntatie de weerzin tegen collectivistische en totalitaire ideologieën, die verantwoordelijk werden gehouden voor de Tweede Wereldoorlog, de Koude Oorlog en de continue dreiging van een Derde Wereldoorlog een belangrijke rol. Door aan te knopen bij dit neo-humanisme trachtten de organisatoren een nieuwe gemeenschappelijke ideologie te verspreiden, die zich duidelijk afzette tegen de totalitaire ideologieën, dus tegen het enge nationalisme van het vooroorlogse Japan, en meer in het algemeen tegen de 'collectivistische' instelling die de Japanse cultuur al eeuwen kenmerkte. Een poging kortom om het westerse 'individualisme' op bescheiden schaal in de Japanse mentaliteit te introduceren,⁷⁴ zij het met respect voor het collectief, zoals de herformulering van het centrale thema in een later stadium in 'Progress and Harmony for Mankind' doet vermoeden.⁷⁵

Een uitgebreid Thema-comité kreeg vervolgens de taak om dit centrale idee verder in 'topics' en subthema's uit te werken, opdat de expositie een volwaardig 'patroon' of 'beschavingsdoorsnee' zou worden.⁷⁶ Zij formuleerde vier subthema's, waarvan het eerste verreweg het belangrijkste werd geacht. Conform hun 'humanistische' uitgangspunt luidde dit: 'Toward fuller enjoyment of life'. De overige drie betroffen respectievelijk een verantwoordelijkere uitnutting van de natuurlijke habitat, een betere uitrusting van de culturele habitat of leefomgeving en tenslotte een versterking van de sociale verbanden. Ook nu stelde men niet het collectief op de eerste plaats maar het individu; het individu wel opgevat à la LePlay als een organisme in zijn natuurlijke, culturele en sociale context.⁷⁷

De formulering van de 'topics' maakt duidelijk dat de plannenmakers net als in 1939 van de tentoonstelling een sociale expositie wilden maken. De expositie diende het publiek bewust te maken van de eigenaardigheden en problemen binnen hun samenleving en leefwereld, mogelijke oplossingen aan te geven en haar zodoende rijp te maken voor hervormingen. Hiertoe zou ook deze tentoonstelling zoals in New York een beeld moeten schetsen van de toekomstige samenleving en haar nieuwe leefwereld.⁷⁸ Dit plaatst het tentoonstellingsprogramma in een sociaal-reformistische ideeën-historische traditie, die via Mumford en de 'World's Fair' van 1939 terugvoert naar LePlay en zijn 'Exposition Universelle et Internationale' van 1867, waarin een gematigde scepsis ten aanzien van wetenschap, techniek en vooruitgang samenging met een grote aandacht voor de lokale verschillen in natuur, cultuur, tradities, en een sterk geloof in de vruchtbaarheid van een kosmopolitische uitwisseling 'van de wijsheid der culturen'.⁷⁹ Toch zijn er ook een aantal belangrijkste verschillen op te merken. Zo lag de nadruk op het individu in plaats van het collectief en streefde men niet langer een uitputtende en sluitende analyse van de samenleving na maar een veel vrijblijvender festival van vraagstukken en mogelijke antwoorden: een impressie van 's werelds rijkdom aan beschavingen, hun wijsheid en hun potentie om voor mondiale problemen situatie-specifieke oplossingen te creëren.⁸⁰ Tekenend was ook de argumentatie van de organisatoren tegen het negentiende-eeuwse wedstrijdelement; een objectief vergelijk van culturen zou onmogelijk en niet zinvol zijn en bovendien niet tot verbroedering aanzetten maar juist tweedracht zaaien.⁸¹ De thematisatie zou - anders dan in de negentiende-eeuwse classificaties - door de Japanse organisatoren nooit dwingend aan de exposanten worden opgelegd door opnemings in het reglement.⁸² In plaats hiervan besloten zij, het spoor van 'Montreal', 'Brussel' en 'New York'

volgens, de expositie te organiseren rond een aantal thema-exposities, die tijdens de opbouw van de tentoonstelling de exposanten tot voorbeeld zouden dienen bij de formulering en vormgeving van hun eigen presentaties en ten tijde van de expositie het publiek duidelijk zouden maken vanuit welk ideologisch perspectief men de verschillende inzendingen zou moeten bezien.⁸³

7.2.2 *Expo als communicatiemiddel, modelstad en technologisch monument*

Anders dan de traditionele classificaties bevatte de thematiek geen concreet programma. Dit maakte haar voor Tange en Nishiyama onbruikbaar als structurerende ordening voor de ruimtelijke organisatie. De ontwerpers zagen zich gedwongen om zelf de thematiek te vertalen in architectonische en stedenbouwkundige doelstellingen. Net als hun voorgangers beschouwden zij de ruimtelijke organisatie en architectuur van de expositie als een integraal onderdeel van de didaxis, als instructief specimen en als symbolisch monument. Als didactisch apparaat zou zij de communicatie tussen mensen en culturen moeten bevorderen en de thematiek moeten verduidelijken.⁸⁴ Als instructief specimen zou zij het model moeten leveren voor een toekomststad of -regio waarin mensen op een nieuwe wijze samenleefden in harmonie met elkaar, met hun natuurlijke habitat en de mensheid. Ze zou een voorproefje moeten geven van de humanere toekomstwereld

'... een woonplaats (...) voor de volgende generatie (...) geregeerd door vreedzaamheid (...) een tempel, geschikt voor het prijzen van de waardigheid en welzijn van de mensheid (...) een keerpunt naar (...) een Gouden Eeuw.'⁸⁵

Vanuit deze optiek kon de expositie na afloop weer herbruikt worden als de kern of 'core' van een nieuwe satellietstad binnen het Kinki Regionaal Plan voor nieuw metropolitaan gebied.⁸⁶

Tenslotte zou de modelstad niet alleen concreet exemplaar maar ook hoopgevend en enthousiasmerend symbool of monument moeten zijn voor deze toekomst samenleving door de nieuwste stedelijke en bouwkundige technologieën toe te passen, die enerzijds ontleend werden aan de ruimtevaart en anderzijds aan de media- en informatierevolutie.⁸⁷ Samengevat: de expositie zou een nieuw 'environment' moeten scheppen, een nieuwe leefwereld waarin nieuwe vormen van sociaal verkeer zouden ontstaan en de mens zodoende nieuwe en andersoortige lessen zou leren. Het didactische principe van LePlay, Geddes en Mumford waarin leven en leren synoniem heetten, werd ook nu nagestreefd. Echter, niet alleen zette men hiertoe geheel nieuwe middelen in - elektronische media en computers in plaats van specimina en 'habitat-reconstructies' -, men beoogde ook een heel ander resultaat. Niet langer een systematische studie of survey van de leefwereld, uitmondend in analyse en kennis, maar een arrangement van toevallige ontmoetingen, belevenissen en communicatie die ook het zinnelijke, emotionele en onbegrijpelijke of spirituele van de individuele belevingswereld respecteerden.⁸⁸

In het jaar 1966 verschenen er in het Japanse architectuurtijdschrift *J(apan)A(architecture)* niet één maar drie verschillende studie-plannen voor de Expo. Tenminste twee daarvan zijn direct te herleiden tot het ontwerp team dat onder leiding van Nishiyama en Tange het masterplan opstelde.⁸⁹ Alle drie waren gebaseerd op de bovengenoemde drie thema's (waarbinnen zij hooguit verschillende accenten legden) en op dezelfde architectuuropvattingen. Onveranderlijk werden de oplossingen bepaald door de architectuuropvattingen van Kenzo Tange, de Metabolisten en - meer op de achtergrond - ideeën uit de hoek van westerse avantgarde. Cruciaal voor de plannen bleek, achteraf gezien, de 'World Design Conference' in 1963. Tange en de Metabolisten formuleerden hiervoor plannen en ideeën die op het architectuur- en stedenbouwdebat in Japan nog lang een stempel zouden drukken. Bovendien stelde de conferentie jonge Japanse architecten in staat om voor het eerst kennis te maken en contacten te leggen met hun westerse confraters, waaruit in een proces van wederzijdse beïnvloeding nieuwe ideeën ontstonden.

Tange presenteerde hier zijn plan voor 'Tokio Bay' waarin hij een planologisch antwoord trachtte te formuleren op de ruimtelijke problematiek waarmee Japan op dat moment worstelde.⁹⁰

Door in de baai van Tokio een 'waterstad' aan te leggen zou er voor jaren een einde gemaakt kunnen worden aan de grondschaarste waarmee de metropool kampte en hoefde ze bijgevolg niet verder te worden volgebouwd. Sterker nog, de uittocht van bedrijven en bewoners naar de nieuwe waterstad beloofde weer ruimte en lucht in de stad te brengen. Het spook van de dreigende fatale congestie die een einde zou maken aan haar verdere ontwikkeling zou daarmee zijn geweken. De waterstad zou worden opgebouwd uit een hoofdstructuur (een 'dek'), die de nieuwe stad met de beide oevers van de baai zou verbinden. Hierop sloten zijtakken aan, waaraan tenslotte al naar gelang de behoefte, woongebouwen konden worden gekoppeld als betrof het schepen die verden aangemeerd aan kaden. Een megastructuur met ook een sterk infrastructureel karakter. Als drager van grote en hoogwaardige auto- en railverbindingen zou ze de nieuwe stad en haar woningen ontsluiten en bovendien de verkeersverbindingen binnen de metropool Tokio als geheel sterk verbeteren door haar beider uiteinden met elkaar te verbinden. Verder zou ze natuurlijk alle mogelijke leidingen en netwerken bevatten die nodig waren voor de hygiëne, communicatie en wat dies meer zij in de nieuwe stad. Aan het centrale 'dek' was ook een belangrijke socialiserende functie toegedacht; als hart van de nieuwe stad zouden hier alle collectieve en openbare voorzieningen zoals winkels, scholen, theaters en bestuursgebouwen hun plaats vinden aan een reeks van pleinen. Dit laatste nu was een ruimtelijk element dat traditioneel in de Japanse steden ontbrak; het verraadt Tange's wens om ook een nieuwe vorm van sociaal verkeer of leven te introduceren. Tange ontleende dit idee aan agora, fora en pleinen uit de Europese steden; die begreep hij geheel in de geest van de ideologie van Team Ten (waarvan hij lid was) niet alleen als verkeersruimten maar ook als plaatsen van ontmoeting en intermenselijke communicatie, 'heart-to-heart'. Tange noemde ze dan ook 'communicatieruimtes', plaatsen waar het individu andere individuen zou kunnen ontmoeten, van gedachten wisselen en ervaringen delen, en waar gemeenschapsgevoelens zouden kunnen ontstaan.⁹¹

Voor dezelfde conferentie in 1963 formuleerde een groep avantgardistische jongeren, bestaande uit de architecten Noriaki Kurokawa, Kiyonai Kikutake, Fumihiko Maki en Masato Otaka, en de criticus Noboru Kawazoe, een manifest getiteld 'Metabolism 1960 - A Proposal for a New Urbanism'.⁹² Beïnvloed door Tange, bij wie zij allen ooit gestudeerd of gewerkt hadden, zagen zij net als hij het antwoord op Japans ruimtelijke en ecologische problematiek in een infrastructurele vorm van stedenbouw, die in staat zou zijn zich aan te passen aan de behoeften van de samenleving en de mogelijkheden van de context. Zij verrijkten dit echter met nieuwe technologische visioenen, ontleend aan de ruimtevaart - de creatie van totaal gereguleerde en autarkische artificiële environments -, met ideeën over sociaal gedrag waarin de mensen niet in arbeid maar in recreatie, spel en belevenissen zichzelf zouden uiten en verwerklijken - de mens als spelende nomade -, en met ideeën over groei, evolutie en flexibiliteit, ontleend aan de biologie: de stad als een cellenorganisme dat zich aanpast aan veranderende behoeften of omgevingen. Bekendheid kregen de leden van de groep met schetsen van lucht- en watersteden die zij in de daaropvolgende jaren ontwikkelden. Geïnspireerd door een combinatie van visioenen van buitenlandse ruimtevaartstations, waaraan reizende schepen konden aanhaken, en door ideeën over groei en aanpassing van organismen uit de biologie creëerden zij hierin het 'plug-in' principe: infrastructurele dragers waarin flexibele 'environments' konden worden aangehaakt.⁹³ Een organisch evolutionair systeem waarin infrastructuur en leefruimten als de takken en vruchten van een plant zouden kunnen groeien of afsterven stond voor hun plannen model. De leef-environments - naar analogie met de ruimtevaart als 'capsules' aangeduid - waren transportabel en aanpasbaar, zodat de mens in zijn spelend nomadisch bestaan zo min mogelijk gehinderd zou worden. Het waren bij voorkeur industrieel vervaardigde constructies, waarbij de dragers meestal vervaardigd waren uit meer permanente materialen (zoals staal of beton) en starre constructiesystemen (liefst nieuwe driedimensionale spaceframestructuren die, hoewel zelf star, zich wel naar believen lieten invullen en zelfs naar alle zijden oneindig lieten uitbreiden), terwijl de capsules, vervaardigd uit

het minder permanente, nieuwe materiaal plastic, meestal opvouwbaar of opklapbaar waren (hetzij als luchtkussenconstructie of pneu, hetzij in de vorm van een ingenieuze schanierconstructie). Een nomadische architectuur voor de spelende mens van de aanstaande 'space age'.

In drie stappen zou men in 1966-67 bij het definitieve expo-concept uitkomen. In het eerste plan voor de expositie, gepubliceerd in maart 1966, overheerste duidelijk het thema van de modelstad en stond het hergebruik van het terrein en van de installaties na afloop van de Expo als 'kern' voor een nieuwe satellietstad centraal.⁹⁴ De kern ervan werd gevormd door een superstructuur of 'dek'. Deze verbond de verschillende delen van de locatie over de snelweg heen en vormde tegelijkertijd de hoofdentree tot de expositie. Ze bestond uit een reeks van pleinen waaraan de belangrijkste exposities van de Associatie, de Japanse overheden en semi-overheden, en de collectieve voorzieningen lagen. Na afloop van de expositie zou dit onderdeel het nieuwe bestuurscentrum worden voor het Kinki-district. Voor de exposities van de deelnemende landen en bedrijven was een zeshoekig stuk grond gereserveerd, waar ieder naar behoefte zijn eigen paviljoen zou kunnen optrekken. Iets terzijde was tenslotte een complex gedacht voor de huisvesting van de Expo-medewerkers. Het eerste gebied zou na afloop een 'memorial park' worden met sport en recreatievoorzieningen voor het Kinki-district, het tweede zou als Asian Science Center bestuurd door de UNESCO onderdeel gaan uitmaken van de aangrenzende nieuwe Universiteit van Osaka.

Opdrachtgevers voor dit plan waren de lokale overheden van de stad en prefectuur Osaka. Net als Moses' Park Department in de aanloop van de World's Fair van 1939, wilden zij met het ontwerp niet aan de Associatie iets dicteren maar daarmee wel enkele harde randvoorwaarden formuleren, met name met betrekking tot het hergebruik van het terrein, de voorzieningen en infrastructuur na afloop van de expositie. Hoewel de beide plannen die vervolgens in opdracht van de Associatie door het 'Comité van de terreinplanning' werden opgesteld sterk van dit plan verschilden, bevatten zij dan ook wel dezelfde ideeën over hergebruik; het duidelijkst belichaamd door het 'dek' dat ook in deze plannen als 'core' en drager van de expositie fungeerde.⁹⁵

Het tweede plan, gepubliceerd in mei 1966, straalde veel meer radicaliteit en idealisme uit.⁹⁶ Hierin waren de drie thema's het sterkst uitgewerkt. In vergelijking met het eerste plan verschoof het accent nu ten gunste van de tentoonstellingsdidactiek: de Expo als plaats van ontmoeting, communicatie en contemplatie. De superstructuur die de beide locaties nu over de snelweg en monorailverbinding heen verbond, omvatte nu eigenlijk de gehele expositie. Ze vormde een driedimensionaal tableau van mondiale vraagstukken en oplossingen, die de verschillende culturen hiervoor ontwikkeld hadden. Het hart ervan werd gevormd door een zogenaamde index-kamer waar het publiek als in een inhoudsopgave de vraagstukken zou kunnen overzien, en er een keuze uit maken. Om die beslissing te vergemakkelijken zou bovendien ieder vraagstuk kort geïllustreerd worden met een samenvattende expositie. Wilde men een bepaald vraagstuk grondiger bestuderen, dan nam men de roltrap naar de betreffende afdeling. Hier zouden de deelnemende landen en bedrijven in hun presentaties de door hen ontwikkelde antwoorden presenteren.⁹⁷ Dit 'mechanische brein' of 'doorsnee van de beschaving', zoals de organisatoren het noemden, kon men plaatsen in dezelfde ideeën-historische traditie als waaruit LePlay's microkosmos of Geddes' index-museum ontsproten waren.⁹⁸ Net zoals LePlay's wereldmuseum stond deze superstructuur ook model voor een nieuwe samenleving en leefwereld, waarin de harmonie tussen de menselijke culturen, tussen de burgers van Japan onderling en tussen mens en natuurlijke habitat hersteld zou zijn.⁹⁹ Als index-museum zou het de onderlinge uitwisseling tussen de menselijke culturen bevorderen, vooroordelen wegnemen en wereldwijd begrip, respect en verbroedering bewerkstelligen. Als luchtstad, bestaande uit x-vormige dragers - waarvan de hellingshoek van 30 graden bepaald werd door die van de roltrappen -, waarin alle infrastructuur was opgenomen en naar behoefte 'environments' konden worden ingeplagd, zou het een einde maken aan het nijpende

ruimtetekort en de daarmee gepaard gaande sociale misstanden in de Japanse samenleving. De ruimtewinst dankzij deze stedenbouw werd geïllustreerd door eronder en omheen een reeks van pleinen, collectieve voorzieningen en ontmoetingsruimten te situeren: een artificieel 'man-made' landschap, gebaseerd op de Japanse tuinen, en een specimen van de intensieve technologische landbouw die in kassen mogelijk zou zijn. Pleinen, voorzieningen en tuinen zouden, anders dan het index-museum, niet dienen voor het schools onderwijzen van het publiek, maar het een nieuwe recreatieve cultuur inprenten van ontmoeting, omgang, communicatie en socialisatie om de groeiende vervreemding die de moderne Japanse samenleving kenmerkte een halt toe te roepen. Spelend, ronddolend en recreërend zouden de bewoners van het land elkaar min of meer toevallig ontmoeten in de tuinen, gezamenlijk voorstellingen beleven op de pleinen en in de theaters, of van gedachten wisselen op diezelfde pleinen of tijdens één van de meetings en congressen die in de conferentiehallen gehouden zouden worden.¹⁰⁰ Een dergelijk cultuurlandschap zou echter ook een demonstratie zijn van een volledig door de mens gecontroleerde ecologie; met behulp van hoogwaardige technologie zou waterzuivering maar ook voedselproductie geïntensiveerd en verbeterd worden zonder de vormen van uitputting of vervuiling die de huidige landbouw kenmerkten. Superstructuur (stad) en cultuurlandschap ('natuur') dienden het Japanse publiek een voorproefje te geven van een betere toekomstige samenleving, waarin dankzij de nieuwste space-age-technologieën de menselijke beschavingen, onderling en met hun natuurlijke habitat, opnieuw met elkaar in harmonie zouden zijn in iets wat we misschien nog het beste een 'technotoop' zouden kunnen noemen.¹⁰¹ Tezamen vormden ze ideëel één groot monument voor de modernste technologie, een icoon van de toekomst-samenleving. In de superstructuur en de experimentele boerderij werd met behulp van de nieuwste materialen, bouwtechnieken, klimatologische installaties, communicatie-, informatie- en besturingsnetwerken, een artificieel 'environment' gecreëerd. Het geheel werd bestuurd door een grote computer in een centrale verkeerstoren - directe verwijzing naar de visioenen van ruimtevaarders, die naar ieders overtuiging in de nabije toekomst het heelal zouden koloniseren. De symboliek was afgestemd op het overwegend jonge bezoekerspubliek dat haar dankzij de ongekende populariteit van de 'ruimtevaart-sciencefiction' in het toenmalige Japan ongetwijfeld correct zou verstaan.¹⁰²

Dit uiterst ambitieuze plan stuitte echter op massief verzet van de Associatie en de Japanse regering, toen het eind mei 1966 aan hen werd voorgelegd. Het was veel te duur. Bovendien vreesden zij dat veel exposanten niet zouden willen deelnemen wanneer zij hun inzending zouden moeten inpassen in het index-museum. Zij besloten dan ook dat het ontwerpteam een pragmatischer plan moest opstellen, ontnamen Nishiyama de leiding en droegen het project over aan Tange. Het plan kwam nu nog sterker onder zijn invloed te staan, zonder dat echter ook maar één enkel substantieel element uit de voorgaande plannen verloren ging.¹⁰³

Het derde plan, gepubliceerd in januari 1967, lijkt een kruising tussen beide voorgaande en een afstemming op een aantal pragmatische eisen die de verwerking van grote aantallen bezoekers, de eigenaardigheden van de locatie en het vochtig-warme zomerse klimaat stelden.¹⁰⁴ De inzendingen van de deelnemende landen en bedrijven verdwenen nu weer uit het centrale stuk van de constellatie en zouden, net als in het eerste plan, worden ondergebracht in paviljoens die de exposanten ten oosten en westen hiervan konden optrekken.¹⁰⁵ Deze waren anders dan in het index-museum of de vroegere exposities, nu niet langer geordend volgens enig instructief principe. De inzendingen van landen en bedrijven kwamen nu kriskras door elkaar te staan zonder enig geografisch of branchegewijs ordeningsprincipe. Het hart van de constellatie bestond net als in de twee voorgaande plannen uit een 'dek', dat de beide onderdelen van de locatie verbond over de snelweg en metroverbindingen heen, en dat tevens de hoofdtoegang tot de expositie vormde. Ditmaal werd zij echter niet gevuld met de exposities van de Japanse overheidsinstellingen maar met alle mogelijke recreatieve en culturele uitingen - vermoedelijk werd zij daarom ook de

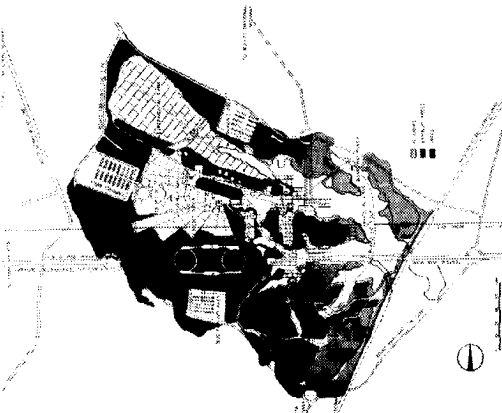
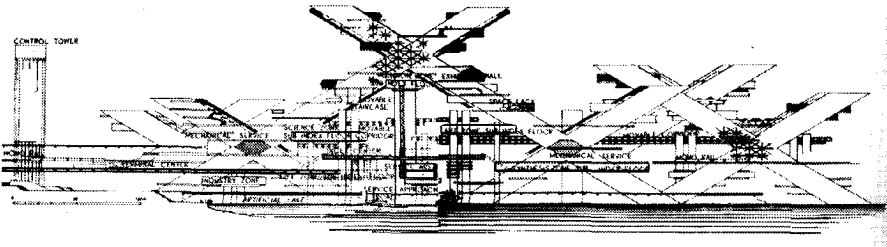
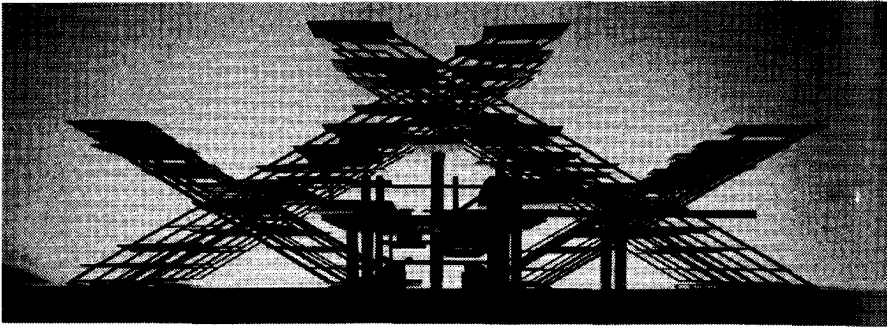
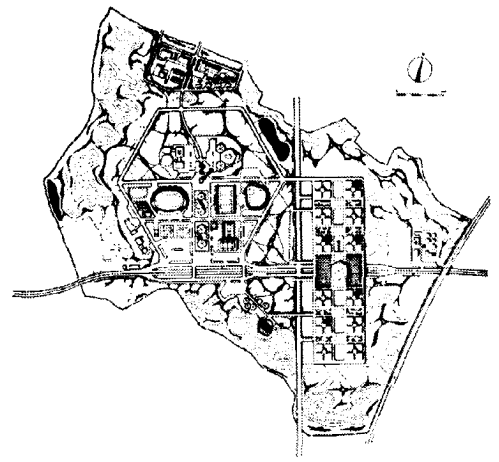
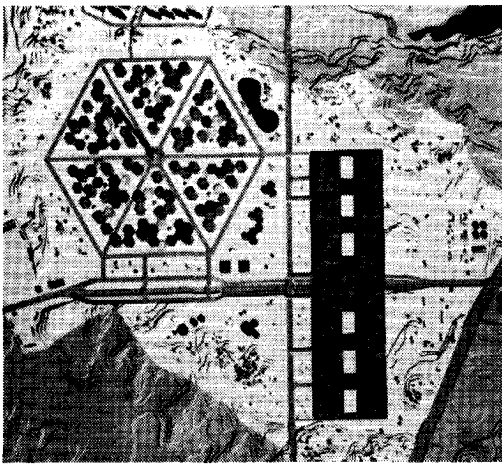
'Symboolzone' genoemd - die in het tweede plan het maaiveld hadden ingenomen. Geheel in de geest van Tange's stedenbouwkundige ideeën bestond deze zone uit een reeks pleinachtige ruimten, waarin en waaraan van zuid naar noord tal van collectieve voorzieningen waren ondergebracht. Het geheel omvatte een pretpark, een ensemble van de beroemdste winkels uit ieder deelnemend land, een verzameling van nationale top-restaurants, de thema-expositie, musea, theaters, podia en amfiteaters, en mondde uit in een Japanse tuin. Tange trachtte door deze moderne variant van de traditionele 'Siège des Fêtes' in het hart van de Expo te plaatsen de didactische verschuiving te concretiseren van onderwijzen naar contemplatie, participatie, involvement en communicatie, of van tentoonstelling naar ontmoeting, recreatie, spel en feest, die hijzelf en de organisatoren voorstonden. Letterlijk vinden we hier de beide didactische elementen terug van de traditionele Japanse Matsuri in een moderne westerse vorm. Het themapaviljoen als de belichaming van het contemplatieve moment en het festivalplein als de manifestatie van de speelse verbredening van de gemeenschap. De breuk met het alledaagse, gedramatiseerd door dit op een on-Japanse wijze vorm te geven in een aan het westen ontleend architectonisch en stedenbouwkundig vocabulair. De Symboolzone als een initiatieruimte, waarin het Japanse publiek langs de traditionele weg van de religieuze festivals een nieuwe mentaliteit en gemeenschapszin zou worden bijgebracht met radicaal moderne en westerse middelen. Om er zeker van te zijn dat de hele expositie van deze nieuwe didactiek van contemplatie en spel doortrokken zou zijn besloot Tange bovendien de paviljoens van de exposanten - idealiter aanleidingen tot contemplatie - in te bedden in een heel netwerk van pleinen en ontmoetingsruimten, gesitueerd langs de belangrijkste wegen, en de exposanten te vragen in hun paviljoens ook dergelijke ruimten te reserveren, zodat het hele terrein uiteindelijk één groot 'Festival Plaza' of 'Communicatie-ruimte' zou worden.¹⁰⁶

In dit plan is dan ook niet alleen het centrale 'dek' maar de gehele constellatie als een specimen van de toekomststad bedoeld. Net als in zijn plan van de baai van Tokio ordende Tange het terrein nu niet meer door de tentoonstellingsgebouwen te onderwerpen aan een of andere stadsethiek in barokke stadsgezichten, maar door de collectieve infrastructuur en openbare voorzieningen te ordenen en vorm te geven. De Symboolzone overkluisde weliswaar niet een baai maar verbond de twee heuvelruggen die het dal begrensd. Aan deze zone haakten een viertal zijtakken aan, waaraan tenslotte idealiter de bonte verscheidenheid van individuele paviljoens gekoppeld waren. Deze structuur diende, net als in het plan van de baai van Tokio, velerlei doeleinden. In de eerste plaats diende zij als allesverbindende megastructuur over het hele terrein heen om een zekere formele of esthetische rust en eenheid aan te brengen in de bonte verscheidenheid van paviljoens. Om deze eenheid verder te vergroten besloot Tange het maaiveld in te richten als ware het een groot stenen plein met daarop los geparkeerde paviljoens, afgewisseld met grote rustige watervlakken. Door verder de grootste paviljoens langs de rand van het terrein te situeren zou de topografische komvorm van het terrein versterkt worden en zouden de grotere paviljoens als het ware een afsluitend decor vormen voor de talloze kleine in het midden van het terrein.¹⁰⁷ De structuur diende tevens om de bezoekers te helpen bij de oriëntatie op het terrein. Door de structuur te volgen zou men steeds weer in het hart van de expositie terechtkomen. De oriëntatie zou verder vergemakkelijkt worden door over grote waterpartijen en hoofdwegen een aantal zichtlijnen vrij te houden; het publiek zou, geholpen door de natuurlijke komvormige accidentatie van het terrein, vanaf de verste uithoeken van het terrein steeds weer uitzicht hebben op het centrale 'dek'.¹⁰⁸ De structuur diende ook om het publiek in te wijden in de thematiek van de expositie. Hiertoe zou op het 'dek' in een thema-expositie het centrale thema 'Progress and Harmony' worden toegelicht en in de vier zijtakken steeds een subthema. Hier kreeg je letterlijk de expositie in het juiste ideologische perspectief gepresenteerd: achter de thema-expositie waarlangs de bezoeker mechanisch vervoerd werd zou steeds het panorama op de paviljoens van de exposanten zichtbaar zijn.¹⁰⁹ De structuur distribueerde bovendien de enorme bezoekersmassa's evenwichtiger over het tentoonstellingsterrein door naast de hoofdtoegang nog vier neventoegangen te creë-

ren. Iedere zijtak bevatte gelijkvloers een rollend trottoir, en een bezoeker kon op ieder gewenst moment op- of afstappen. Ook werden er elektrische autootjes voorzien in plaats van de traditionele duwwagentjes en zou er een kabelbaan geïnstalleerd worden (deze laatste diende minder als vervoersmiddel dan als vermakelijk uitzichtspunt).¹¹⁰ Tenslotte diende deze structuur ook nog als drager voor de meest moderne infrastructurele technologieën. Hoewel ook in Tange's plan van de baai van Tokio de structuur een dergelijke infrastructurele functie vervulde, is de invulling hier als monument van de modernste ruimtevaart-, informatie-, en mediatechnologieën toch vooral te danken aan de invloed van de Metabolisten.¹¹¹ Met reden werd de structuur ditmaal omschreven als een organisme, bestaande uit een stam (de Symboolzone), met takken (de rollende trottoirs), en bloesems (de paviljoens).¹¹² In de Symboolzone zouden airco- en energiecentrales worden opgenomen en een centrale computergestuurde regiekamer; de gehele structuur zou overkapt worden. Zo kon men in het hele organisme via een centraal aangestuurde computer een artificieel klimaat scheppen van koele winden, verfrissende mist, regen, ijspilaren en zelfs frisse geurtjes. Het hete en vochtige klimaat dat 's zomers in Osaka heerst hoopte men zo draagelijker te kunnen maken. De bezoekersstromen konden gereguleerd worden en de informatievoorziening gestuurd.¹¹³ Nauwelijks zichtbare ruimtevaart-, media- en informaticatechnologieën zou men zodoende samenballen in een beeldloos infrastructureel 'environment', dat paradoxaal genoeg ook een voor iedereen begrijpelijk monumentaal icoon van de nabije toekomst zou vormen. Een symbolische didaktiek, die het Japanse publiek nu veel minder via inscripties en allegorische beelden maar meer via multimediale en multi-sensorische stimuli en 'events' geheel nieuwe zijnservaringen en zelfbelevingen zou bezorgen en haar al recreërend zou resocialiseren.¹¹⁴ In het hart van deze toekomststad zou de Symboolzone als een 'concentrated expression of the idea of "Human Progress and Harmony" een waardige tempel vormen voor deze nieuwe humanere samenleving van de aanstaande 'space age'.¹¹⁵

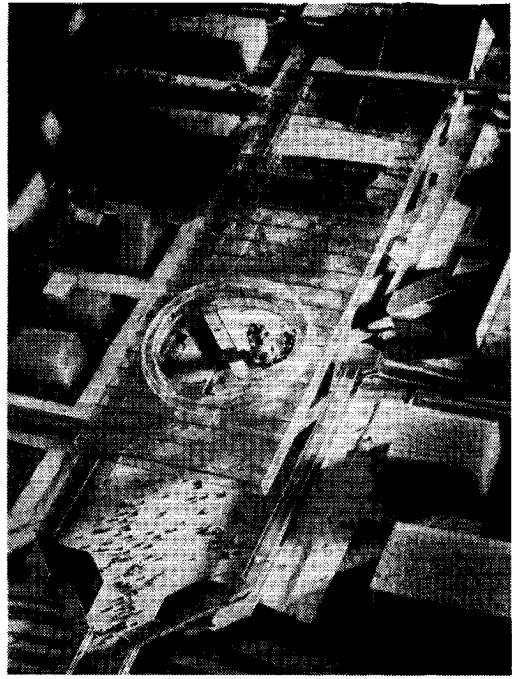
7.2.3 De Expo als openbaar werk en haar financiering

Om te garanderen dat de Expo inderdaad zou leiden tot een versnelde uitvoering van het 'Kinki Regionaal Ontwikkelingsplan' organiseerde de Japanse regering de betrokken lokale overheden niet alleen in de Associatie maar ook in een 'Regional Council for the Promotion of Expo-related Projects'. Deze had tot taak om de diverse projecten - variërend van het doortrekken van de metro van Osaka naar de locatie tot de aanleg en uitbreiding van snelwegen, spoorlijnen, vliegvelden, havens, openbare parken en toeristische voorzieningen - te inventariseren, op elkaar af te stemmen en vervolgens in te dienen bij de verantwoordelijke ministeries in Tokio.¹¹⁶ De kosten voor de expositie zelf werden begroot op 87,8 miljard yen, de kosten voor de eraan gerelateerde openbare werken op liefst 650,2 miljard yen. Deze verhouding lijkt het vermoeden te bevestigen dat voor de Japanse overheid en de lokale autoriteiten - i.c. de organisatoren - nu voor het eerst in de geschiedenis niet langer de Expo centraal stond maar dat zij slechts diende om het Kinki Regionaal Plan versneld uit te voeren.¹¹⁷ De wijze waarop de werken vervolgens gefinancierd werden, bevestigt dat deze expositie uiteindelijk toch vooral een staatsonderneming was in de beste Franse traditie. Weliswaar was de overheid juridisch gezien niet verantwoordelijk voor de organisatie van de Expo; financieel, diplomatiek en politiek gezien was ze dat wel degelijk.¹¹⁸ Immers, anders dan in 1939 financierden de nationale en lokale overheden niet alleen de nevenprojecten, maar ook het leeuwendeel van de expositie (iets dat in de Anglo-Amerikaanse traditie van 'hard boiled' kapitalisme ondenkbaar was). Van de 87,8 miljard yen werd 52,4 gereserveerd voor de opbouw en 35,4 voor de exploitatie van de expositie. De exploitatie zou door de Association zelf worden gefinancierd uit de opbrengsten van de entrees en de concessies, maar de bouw zou voor het overgrote deel door de betrokken overheden worden betaald en niet - zoals in 1939 - uit de verkoop van tentoonstellingsruimte aan de exposanten.¹¹⁹ Slechts een klein deel werd nu nog gefinancierd uit loterijen, de uitgifte van postzegels, bankleningen, en door bedrij-

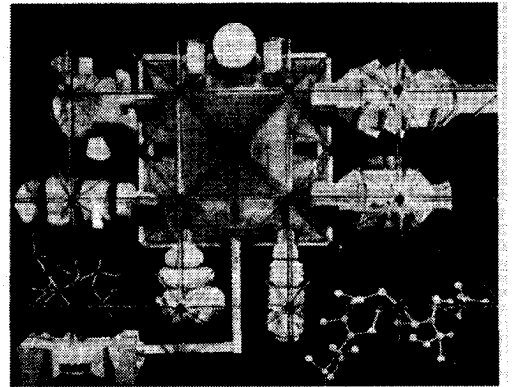
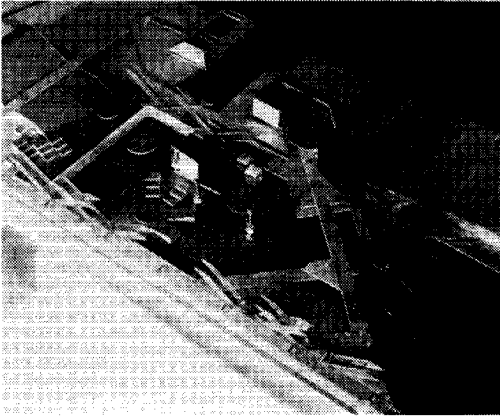
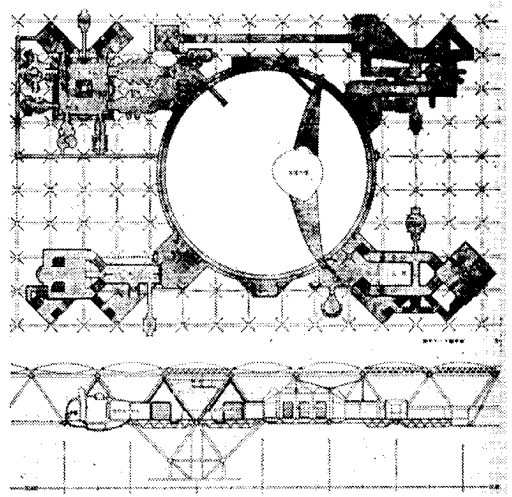
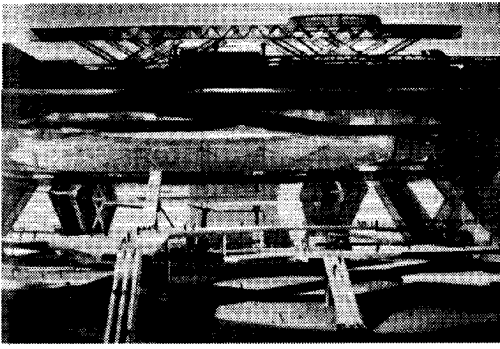


Het eerste plan voor de Expo gemaakt in opdracht van de lokale overheden met als doel de hergebruiksmogelijkheden van locatie, infrastructuur en voorzieningen als belangrijkste randvoorwaarden voor het Expo-plan te poneren. 226. Plan voor de Expo. 227. Plan voor hergebruik na afloop van Expo '70.

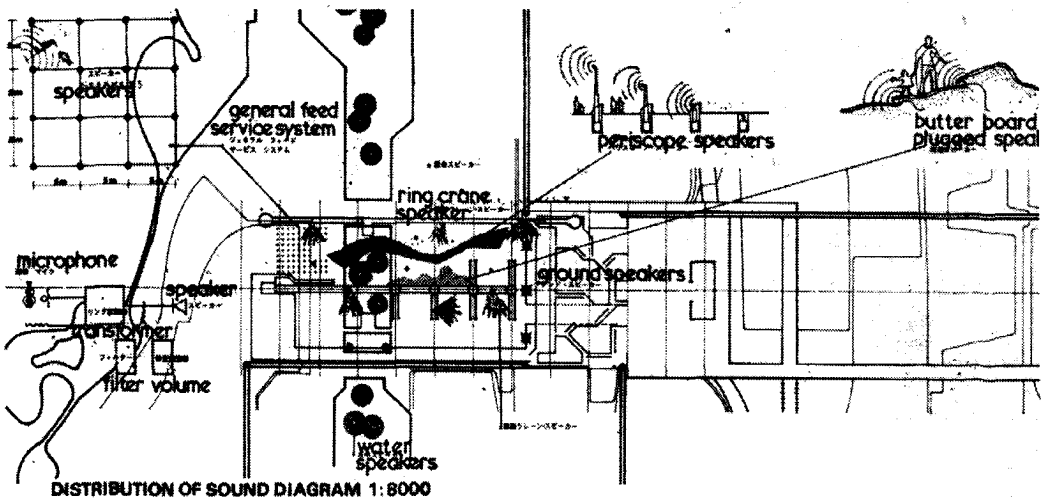
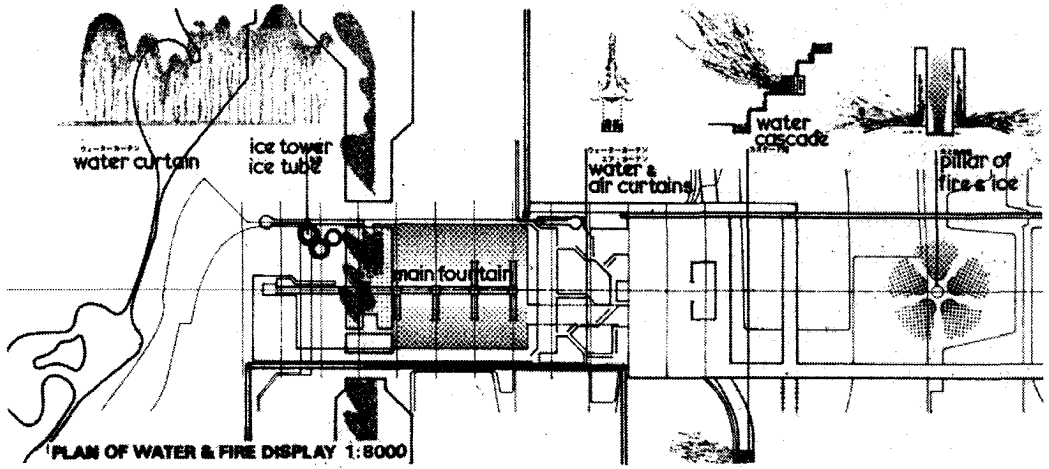
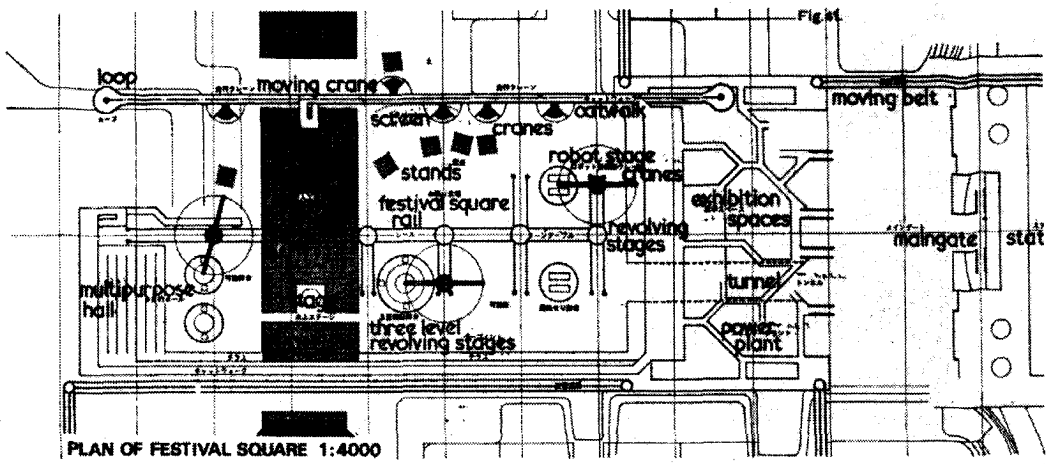
Het tweede en meest ambitieuze plan voor de Expo gemaakt door het Site planning committee onder leiding van Uszo Nishiyama. 228. Plattegrond van de Expo. 229. Aanzicht en dwarsdoorsneden over de megastructuur annex index-museum.



Het derde, meer haalbare plan voor de Expo, gemaakt door het Site planning committee onder leiding van Kenzo Tange. 230.
Vogelvluchtfoto van de makette. 231. Detailfoto van de Symbool Zone. 232. Plattegrond.



De Symbool Zone. 233. Detailfoto's van de makette waaruit duidelijk de open opzet blijkt waarin het publiek vrijelijk over pleinen zou kunnen dolen. 234. Plattegronden, doorsneden en modelstudies van de eerste plannen om in het Grand Roof een Metabolistische toekomststad te creëren.



ven die hun producten gratis ter beschikking stelden.¹²⁰ Dit betekende overigens niet dat de deelnemende exposanten nu weer net als ten tijde van de negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingen slechts de inrichting van de respectievelijke klasse-exposities hoefden te betalen om te kunnen deelnemen. Voor het eerst in de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen zouden de organisatoren helemaal geen collectieve tentoonstellingspaleizen meer laten optrekken; iedere deelnemer diende zijn eigen paviljoen te bouwen en bekostigen. Bovendien zou weliswaar voor deelnemende landen conform het BIE-reglement geen huur in rekening worden gebracht maar voor het participerende bedrijfsleven wel.¹²¹

7.3 Meer landenexpositie, minder ideologie en meer beeldvorming

Met de goedkeuring van Tange's masterplan door achtereenvolgens de Associatie, de Japanse regering en de BIE brak begin 1967 de volgende fase in de voorbereidingen aan.¹²² Nu begonnen de organisatoren potentiële exposanten, concessiehouders en bezoekers te benaderen, de afzonderlijke faciliteiten en programma-onderdelen uit het masterplan verder uit te werken en deze tenslotte te concretiseren. Zoals immer betekende dit dat de oorspronkelijke plannen werden bijgesteld. Ditmaal niet zozeer door de noodzaak om veel van de werkzaamheden te delegeren; immers, de organisatoren hadden zich al bij voorbaat beperkt tot de controle over de collectieve infrastructuur of 'trunk facilities'. Ook werd men nu niet verrast door een spectaculaire toename van het aantal exposanten en de daarbij behorende financierings- en tijdsproblemen. De belangrijkste oorzaken voor deze bijstellingen vormden nu de hoge kosten die deelname aan de expositie met zich meebracht, een te overdreven optimisme van de 'producers' met betrekking tot de technische en financiële mogelijkheden bij de uitwerking van de collectieve infrastructuur, en een gebrekkig inzicht bij de PR-mensen in de belangstelling van potentiële exposanten en bezoekers voor de expo.

7.3.1 Gebrek aan interesse bij het bedrijfsleven in deelname versterkt de omschakeling van consumentenvoorlichting naar 'wereldbeeldvorming'

De eerste taak waarvoor de Associatie zich gesteld zag was de organisatie van de inzendingen van landen en bedrijven, van een keur aan culturele en politieke evenementen - variërend van de gebruikelijke conferenties, voorstellingen, Nationale en Speciale Dagen van deelnemende landen en internationale organisaties tot aan staatsbezoeken - en van tal van publieksvoorzieningen en vermakelijke attracties. Zoals steeds waren de organisatoren voor de verwezenlijking van deze programma-onderdelen afhankelijk van regeringen, bedrijven en concessiehouders, terwijl men toch tegelijkertijd door overleg, richtlijnen en voorbeelden het eindresultaat tot op zekere hoogte hoopte te kunnen bepalen.

Hoewel de organisatoren de expositie nog steeds als een gelegenheid zagen voor de exposanten om door middel van publiciteit en reclame hun marktaandeel te vergroten, onderkenden zij ook wel dat potentiële exposanten elkaar nu niet langer zouden verdringen om te mogen deelnemen.¹²³ Hoofdoorzaken voor deze geringere interesse waren de al eerder genoemde globalisering van de media, de enorme onkosten die de exposanten zouden moeten maken en het onvermogen van de organisatoren om een tentoonstellingsideologie te formuleren waarmee ook duidelijk het belang van potentiële exposanten gediend zou zijn. De hoge kosten die de bouw van een eigen paviljoen met zich meebracht moesten veel potentiële exposanten wel afschrikken. Zeker nu men door de mondiale verspreiding van de televisie tegen een fractie van de kosten een nog veel groter massapubliek kon bereiken, het middels een zorgvuldige regie van blik en informatie veel 'overtuigender' aanschouwelijk kon onderrichten en consumer education over zaken als dienstver-

lening of gebruikswaarde - op de televisie en daarbuiten - sinds 1939 een ingeburgerde reclamestrategie geworden was.

Net als in 1939 zou men nu dan ook in plaats van een selectiebeleid een actief wervingsbeleid moeten voeren. Medio 1966 stelden de organisatoren een beleidsplan vast voor de werving van exposanten, daarin twee groepen exposanten onderscheidend, officiële en niet-officiële.¹²⁴ De eerste groep omvatte buitenlandse overheden en supra-gouvernementele organisaties, de tweede bestond uit bedrijven, lagere overheden en sociale of economische organisaties uit binnen- en buitenland. Eerstgenoemden zouden worden geworven door de Japanse regering via de diplomatieke kanalen en via bemiddeling door een 'Algemene Commissie' in dienst van de Japanse regering, de laatsten door de PR-afdeling van de Association.¹²⁵ Gezamenlijk ontwikkelden zij hiertoe een wervingsstrategie, bestaande uit een drietal elementen. Om te beginnen werden via de diplomatieke kanalen op 3 september 1966 zo'n 123 landen en 21 internationale organisaties uitgenodigd.¹²⁶ Vervolgens kregen deze een informatiepakket toegestuurd waarin zaken als het reglement, het masterplan, de thematisatie en het logo van de expo - een geabstraheerde kersenbloesem, hét nationale symbool van Japan - werden toegelicht. Daarnaast werden diplomaten en vertegenwoordigers van de diverse landen en internationale organisaties in Japan bewerkt met voorlichtingsbijeenkomsten.¹²⁷ De respons op deze wervingsactiviteiten was aanvankelijk zo gering, dat de Associatie en de regering zich genoodzaakt zagen om een veel intensievere campagne van persoonlijke en stille diplomatie op te zetten: leden van het Japanse parlement en de Algemeen Commissaris bezochten een groot aantal landen in een poging om de betreffende regeringen in een persoonlijk gesprek te overtuigen. Uiteindelijk werden er liefst 264 wervingsbezoeken afgelegd.¹²⁸ Zo mogelijk nog moeizamer verliep de wervingscampagne van de Associatie. Haar pogingen om exposanten in het buitenland te werven werden een regelrecht fiasco: van de 26 lagere overheden die zij uitnodigde namen er slechts 10 de uitnodiging aan, van de 48 bedrijven slechts twee, en van de 34 internationale organisaties en de vier stichtingen niet één.¹²⁹ Haar pogingen om binnenlands exposanten te werven waren weliswaar iets succesvoller maar resulteerden desalniettemin in niet meer dan 30 paviljoens. Omdat sommige hiervan individuele bedrijven, andere complete bedrijfstakken en weer andere grote groepen van bedrijven bevatten, is moeilijk te achterhalen hoe rampzalig het resultaat nu precies was. Volgens de organisatoren vertegenwoordigden deze 30 paviljoens tezamen 624 bedrijven, terwijl er anderzijds liefst 2499 bedrijven, organisaties van bedrijfstakken en vakbondsorganisaties waren uitgenodigd die bij elkaar vermoedelijk een veelvoud aan bedrijven vertegenwoordigden.¹³⁰

Uiteindelijk betekende dit magere resultaat dat de Expo toch vooral zou steunen op de deelname van landen en niet van die van bedrijven. Minder dan ooit zou ze herinneren aan de negentiende-eeuwse industrietentoonstellingen én meer dan ooit aan een landenexpositie. Het werd dan ook zaak nu zoveel mogelijk landen tot deelname te bewegen. Om ook de armere landen te verlokken zagen de organisatoren zich nu genoodzaakt om hen (en niet de bedrijven) goedkoop onderdak te bieden in collectieve tentoonstellingshallen. Naar het voorbeeld van het 'African Plaza' op de Expo in Montreal voorzagen de organisatoren aanvankelijk een zestal van deze pleinen voor de armste regio's: Afrika, Centraal- en Midden-Amerika, Aziatisch-Europa, en het Midden-Oosten en Verre Oosten. Op deze 'internationale pleinen' zouden de organisatoren voor eigen rekening geprefabriceerde en gestandaardiseerde paviljoens bouwen, terwijl de exposanten slechts het tentoonstellen hoefden te bekostigen, zodat ook de armste landen konden deelnemen. Aanvankelijk dacht men zo 44 extra landen te kunnen interesseren, maar uiteindelijk werden het er slechts 29, verspreid over een drietal pleinen.¹³¹ Het nettoresultaat was dat er nu 76 van de 133 uitgenodigde landen en vier van de 24 uitgenodigde internationale organisaties hun deelname toezegden. Dit bracht het totaal aantal paviljoens op 116.¹³² Anders gezegd, de wervingspogingen onder buitenlandse regeringen liepen uiteindelijk toch betrekkelijk succesvol af. De kunstgreep van de 'internationale pleinen' stelde 29 ontwikkelingslanden in staat om deel te nemen. Zonder

deze goedkope collectieve tentoonstellingsvoorziening zou de wervingscampagne een regelrecht fiasco zijn geworden. Het aandeel van deze arme landen relativeert tegelijkertijd ook de claim van de Japanse organisatoren dat dit de grootste wereldtentoonstelling ooit gehouden zou zijn. Het tegendeel is waar; deze arme landen vertegenwoordigden slechts een handjevol kolonieën, die een eeuw eerder als onderdeel van de koloniale Europese imperia op de tentoonstelling te zien waren geweest. De geringe bereidheid tot deelname onder de internationale organisaties was een pijnlijke teleurstelling voor de Japanse regering. Haar poging om door middel van de Expo Japan af te schilderen als volwaardig lid van de internationale gemeenschap kwam hierdoor aanmerkelijk minder overtuigend uit de verf dan beoogd.

Ook voor de organisatie van de culturele en politieke evenementen was de Associatie sterk afhankelijk van de participerende overheden. Immers, zij zouden de muziek-, theater- en opera-uitvoeringen en andere festiviteiten met een etnografische inslag als volksdansen en -liederen in het kader van de 'national day' als mede ook de staatsbezoeken moeten organiseren, die van de Expo een waar internationaal 'Festival van culturen' zouden moeten maken. Natuurlijk dienden deze evenementen net als in de 19e eeuw ook politieke doeleinden. Langs deze weg hoopten de organisatoren en de regering de Expo te kunnen gebruiken om Japan te presenteren als een algemeen gewaardeerd en volwaardig lid van de wereldgemeenschap. Wederom was het de Algemeen Commissaris, die belast werd met het diplomatieke overleg over de deelname van de landen aan de (politiek vaak gevoelige) manifestaties.¹³³ Echter lang niet alle evenementen zouden door de deelnemende landen worden georganiseerd. Om te garanderen dat de Expo nu echt meer een festival dan een tentoonstelling zou worden benoemde de Associatie Kunisuke Ito tot producent voor het vermaaksprogramma, dat zich op de pleinen en in de theaters van de Symboolzone zou moeten voltrekken. Ito en zijn staf ontwikkelden een uitgebreid programma: van muziek (klassiek en populair), dans, toneel (voor kinderen en volwassenen) en film tot Japanse volksdansen en volksfeesten.¹³⁴ Tenslotte planden de organisatoren naar het voorbeeld van Montreal een reeks van conferenties, niet zozeer om de beroeps- en academische wereld een internationaal forum te bieden alswel om het publiek de centrale thematiek nader uit te leggen. Concreet betekende dit dat een twintigtal autoriteiten, die tezamen alle wetenschapsterreinen en continenten zouden vertegenwoordigen, het publiek de wereldproblemen die de harmonische vooruitgang van de mensheid bedreigden zouden uitleggen, als aanzet tot kritische reflectie over deze onderwerpen door de bezoekers.¹³⁵

Gezien de grote financiële bijdrage van de overheden hoefde de Associatie de 'nationale dagen' en conferenties niet zoals in 1939 ook nog eens te verkopen aan het bedrijfsleven - waardoor zij hun negentiende-eeuwse karakter van etnografische instructie en vermaak konden bewaren - en kon men ook de uitgifte van concessies - en daarmee ook de vercommercialisering van de expo - beperken tot het strikt noodzakelijke. Zo zouden de rollende trottoirs en andere interne vervoersmiddelen nu gratis zijn, met als uitzondering de kabelbaan. Deze werd als concessie gegeven, maar fungeerde dan ook minder als vervoersmiddel dan als spectaculair uitzichtspunt.¹³⁶ Ook de overige publieksvoorzieningen zoals restaurants en buffetten, (souvenir)winkels en de vermaaksattracties in het amusementsgedeelte en een beperkt scala aan andere voorzieningen zoals kappers, schoonheidssalons, automaten voor snoep en frisdrank, bagagekluisen en dergelijke werden als concessies aan de hoogste bidders verkocht. Deze voorzieningen zouden echter ruimtelijk zo gegroepeerd worden, dat zij voor het publiek duidelijk te onderscheiden waren van de officiële inzendingen en festivals. Het amusementsgedeelte zou zoals gebruikelijk terzijde van de eigenlijke expositie gesitueerd worden. De internationale winkels (vestigingen van beroemde winkelketens uit de deelnemende landen tezamen de 'Arcade of Famous shops' waar men 'folkart' en souvenirs uit het desbetreffende land zou verkopen) en de internationale restaurants met een keur aan buitenlandse keukens (een 'World Travel of Tastes'), zouden grotendeels worden geconcentreerd in de 'Internationale Bazar' in de Symboolzone. Een beperkt aantal cafetaria en restau-

rants dienden de verblijfsfunctie van de pleintjes, verspreid over het terrein, te versterken, of de 'couleur locale' van een aantal nationale paviljoens te articuleren. À la 1867 dienden zij zowel voor het comfort van de bezoekers als ter gemakkelijke instructie over de vreemde zeden en gewoonten van de deelnemende volkeren.¹³⁷

Om de prijs van de entreekaartjes zo laag mogelijk te houden werden ook ditmaal de concessies zoveel mogelijk uitgemolken. De organisatoren hoopten bijna de helft van de exploitatiekosten uit de inkomsten van de concessies te financieren.¹³⁸ Zij zouden niet alleen een flinke huur voor de grond maar vooral een stevige omzetbelasting moeten betalen.¹³⁹

7.3.2 De Expo als multimediaal 'environment' voor een festival van 'happenings' en 'events'
Zoals gebruikelijk moest de Associatie de verzorging van de afzonderlijke inzendingen over laten aan de individuele participanten. Toch probeerde zij de inhoudelijke, didactische en esthetische eenheid van haar expositie te bewaren door deze tot op zekere hoogte te reguleren. Hierbij maakte de Associatie gebruik van de traditionele middelen van overleg, van het reglement in combinatie met voorlichtingsbrochures en richtlijnen, en van de voorbeeldwerking van hun eigen thema-exposities en Expo-gebouwen in de Symboolzone.

Het overleg werd conform de statuten van de BIE overgelaten aan de Algemeen Commissaris van de Japanse overheid en de commissarissen van de deelnemende landen. Deze organiseerden naar het voorbeeld van de Expo in Brussel en Montreal in de jaren '68 en '69 conferenties, waaraan behalve de commissarissen ook de ontwerpers deelnamen. Hier werden zaken als kaververdeling, bouwvoorschriften, festiviteiten en wat dies meer zij door de commissaris toegelicht en eventueel bijgesteld na kritiek van de commissarissen van de deelnemende landen.¹⁴⁰ Net als in 1939 gaven de organisatoren een groot aantal nieuwsbrieven en brochures uit waarin zij het masterplan en de thematiek van de Expo toelichtten.¹⁴¹ Ook ditmaal hadden deze ideologische wijzigingen slechts een vrijblijvende status, dit in tegenstelling tot het dwingende karakter van de bouw- en veiligheidsvoorschriften, iets dat uit oogpunt van publieksveiligheid natuurlijk ook onvermijdelijk was. In deze voorschriften waren zaken als constructiesystemen, bouwhoogten, materiaalgebruik maar ook de brandveiligheid vastgelegd alsmede de fiatteringsprocedure van de plannen door de Associatie. Dit keer met extra nadruk op de instortingsgevaaren in verband met de in Japan frequent voorkomende tyfoons en aardbevingen.¹⁴² Bij het vrijblijvende karakter van de thematisering hechtte de Associatie wel veel waarde aan de voorbeeldfunctie van haar exposities en gebouwen - in ideologisch, didactisch en esthetisch opzicht - voor de plannen van de deelnemers. Hierbij moesten de organisatoren, anders dan in 1939, de medewerking van de Japanse overheden missen. Ditmaal waren het dan ook niet overheidspaviljoens maar de Symboolzone, de Festival Plaza, het thema-paviljoen, de collectieve infrastructuur en openbare ruimten die zich over het totale terrein uitstrekten, die de voorbeeldfunctie zouden moeten vervullen.¹⁴³

Met de architectonische uitwerking van deze Symboolzone en de collectieve infrastructuur waren de ontwerpers belast, die eerder onder leiding van Nishiyama en Tange het stedenbouwkundig masterplan hadden gemaakt. Hierbij trad Tange wel als 'producer' supervisorend op, maar waren het de jonge generatie Japanse architecten en interdisciplinaire teams die de eigenlijke onderdelen ontwierpen. Een interdisciplinair team van theaterontwerpers, licht- en geluidsexperts, computer- en robot-deskundigen onder leiding van de architect Arato Isozaki maakte het ontwerp voor het 'Festival Plaza' in de Symboolzone. Het 'Thema-exhibit' werd ontworpen door een team onder leiding van de beroemde Japanse kunstenaar en vriend van Tange, Taro Okamoto, waarin de sciencefiction-schrijver Sakyo Komatsu en de Metabolisten Kawazoe en Kurokawa de toon aangaven. Zo waren het in deze fase niet zozeer de ideeën van Tange, maar die van de Metabolisten, Isozaki en via hen opvattingen van de westerse avantgarde, die een grote invloed uitoefenden op de invulling van de Symboolzone en zelfs op die van de thema-exposities.¹⁴⁴

Zo werden Tange's pleinen in dit stadium uitgewerkt als 'communicatie-ruimtes' met de technologische middelen die de ruimtevaart-, informatie- en mediarevoluties in deze jaren voortbrachten. Duidelijk poogden Isozaki, de Metabolisten en in hun kielzog andere ontwerpers de ruimtelijke eenheden te ontdoen van het traditionele stedenbouwkundige en architectonische vocabulaire, waarin ook Tange tot op dat moment zijn pleinen en gebouwen nog gedacht had.¹⁴⁵ In plaats van een statische, beeldende architectuur streefden zij een beeldloze gedematerialiseerde infrastructurele architectuur na, die slechts een artificieel technologisch 'environment' zou creëren. Daarin zouden individuen al dolend en splend betrokken raken in spontane en toevallige ontmoetingen en ervaringen, daartoe aangezet door een scala aan technologische multisensorische snuffjes. Architectuur zou als een infrastructurele drager een structuur bieden voor het inpluggen van artificiële technologische environments, vol elektronische media; een dynamische media-architectuur van steeds veranderende beelden en variabele stimuli, waarin de nomadische spelende mens steeds wisselende zinnelijke 'happenings' zouden overkomen.¹⁴⁶ Tange zelf sprak over de Expo als een prototype van een nieuwe stedelijke ontmoetingsruimte waar het Japanse publiek al recreërend zijn eigen individualiteit kon ontdekken en exploreren en vandaar uit ook de Japanse samenleving en cultuur een revolutionair nieuwe vorm zou kunnen geven. De Expo'70 als forum van de wereld waar: 'de hele Japanse bevolking zal revolutionaire ervaringen beleven' in een 'groot raamwerk voor collectieve activiteiten (waar) mensen bij elkaar kunnen komen en meedoen, kunnen luieren en vermaakt worden door elkaar of door ambitieuze licht, geluid en watershows' zodat de 'Expo'70 (...) in brede zin (...) een revolutionaire culturele betekenis zal hebben.'¹⁴⁷ Kurokawa zag de multimediale environments zelfs als een trainingscentrum voor de bevolking om te leren omgaan met de nieuwe multimedia- en informatiesamenleving zoals een ruimtereiziger vertrouwd wordt gemaakt met een nieuwe wereld in een simulator:

'Ik denk dat architectuur voorbestemd is om iets heel metafysisch te worden. Weet je, heden ten dage is architectuur nog fundamenteel muren, vloeren en ramen, maar er is al een situatie voorstelbaar waarin al deze elementen op een of andere manier eenvoudigweg beelden kunnen worden. Er gaat een wederzijdse doordringing komen van heel spirituele, visuele dingen en de fysieke wereld waarmee wij nu werken. Het is zinloos te suggereren dat mensen dit niet zullen begrijpen - zij leven er al mee, informatie-overlading is de norm voor de urbane mens. Hij moet alleen nog leren selecteren en onderscheiden. Ik zie de multiscreen, mixed media paviljoen als een trainingscentrum voor precies dit.'¹⁴⁸

Arato Isozaki trok schimmige parallellen met de computerarchitectuur: hij droomde van een nieuwe multimediale architectuur naar analogie van de computertechnologie, waarin de statische hardware schuilgaat achter de dynamische software. Dit communicatie- en informatie-environment zou de mens tot een nieuwe vorm van nomadisch leven in staat stellen:

'In 1970 is vooruitgang uitdrukken door middel van een groots monument iets voor het verleden geworden. Wij putten nu onze kick uit precisie, exactheid en systematische complexiteit. Wij willen mobiliteit, organisatie en eenheid. De prikkel van de komende decade zal het gevolg zijn van verandering, mobiliteit, stimulering en van alle technologie die dit mogelijk zal maken. (...) Architectuur is zelf een medium geworden door een omgeving voor zijn bewoners te bepalen. In aanvulling op ruimte dient zij ook rekening te houden met tijd. Architectuur moet nu meervoudige betekenis op zich nemen: zijn aanwezigheid kan niet langer bepaald worden door vorm; eerder moet het flexibel zijn en zich aanpassen aan het verloop van de tijd en de vereisten die een reeks van gelegenheden stellen. Ik noem zo'n soort architectuur "soft architecture".'¹⁴⁹

In de overtuiging dat alleen langs deze weg architectuur en stedenbouw nog een maatschappelijke betekenis konden hebben en de massa konden bereiken trachtten Tange c.s. deze nu te baseren op de regels van de nieuwe communicatiemedia en de ruimtevaarttechnologie; net zoals de architectuur in 1939 geïnspireerd was geweest op die van het 'consumerengineering' en het 'industrial design'. Net zoals toen trokken sommige avantgardistische critici hieruit de conclusie dat de architecten zich deze nieuwe technologieën maar beter konden eigen maken of anders maar moesten verdwijnen:

'De verspreiding van multimedia-shows, robot experimenten en synchrone stimulering van de zinnen in haar algemeenheid (...) heeft een verbazingwekkend effect gehad op de vorm en betekenis van de paviljoens, opgetrokken om deze magie te huisvesten. Expo'70 onthult dat waaghalzerige architectuur achterhaald is op een manier die - totdat de ontwikkeling van de media hun huidige peil bereikte - ondenkbaar zou zijn geweest. (Het) toont de absolute overbodigheid van enig statisch, uiterlijk effect van de architectonische vorm zelf (dat soms niet alleen overmatig maar zelfs hinderlijk lijkt. ...) Nu in deze onverdraaglijke situatie schuilen de ingrediënten voor een quantumsprong in architectonisch ontwerpen, een belangrijke verschuiving in het belang dat wordt toegekend aan interieur en exterieur, vorm en inhoud. Deze quantumsprong betreft de vervanging van statische vormen door bewegende beelden - in zekere zin het verruilen van de wetten van krachten, massa en gewicht voor de wetmatigheden van de perceptie als de bepalende factoren bij het ontwerpen van de omgeving. (...) het ontwerpen van die leefomgeving - tentoonstelling of stad - zal defacto het domein van de systeembeheerder en media-technicus, experts op het gebied van elektronica en computers, filmregisseurs en filmmontageleiders, fotografen en ja zelfs winkerinrichters worden. Architecten die niet creatief kunnen omgaan met geluids- en projectiesystemen en de daarmee gemoeide optica en elektronica zullen net zo goed van pas komen als een duivelbezweerder in een kankeronderzoekscentrum.'¹⁵⁰

Duidelijk klinken in de plannen die zij nu ontwikkelen voor de Symboolzone de ideeën door van McLuhan, maar ook die van avantgardistische kunstenaars en architecten(groepen) zoals Yona Friedman, Archigram, Superstudio en 'New Babylon' van de Nederlandse situationist Constant Nieuwenhuis.¹⁵¹ Zij werden echter evenzeer bepaald door het succes van de multimediale presentaties op de Expo'67 in Montreal, die in zekere zin de eerste aarzelende aanzet vormden voor de transformatie van tentoonstelling in multimediaal environment of festival dat zich met de Expo van 1970 voltrok.¹⁵² Tenslotte vormde ook de toevallige populariteit van het werken in interdisciplinaire ontwerpteams een voorwaarde voor deze omschakeling: zonder deze organisatievorm waren deze technologische hoogstandjes onmogelijk te realiseren geweest.

Analoog aan Constant Nieuwenhuis' Nieuw Babylon toonden de eerste maquettes van de Symboolzone een driedimensionaal labrynt van geklimatiseerde environments, die maaiveld en dak met elkaar in een continuüm verbonden.¹⁵³ De bezoeker zou daarin, dolend over rollende trottoirs en trappen, een aantal multimediale en -zinnelijke environments doorkruisen: droomwerelden, opgebouwd uit audiovisuele media, klimaatinstallaties en licht- en waterspektakels. Spektakels waarin het architectonische statische beeld nadrukkelijk gemeden werd ten gunste van de dynamiek van de elektronische media. Een architectuur van geluidseffecten, van projecties en wat dies meer zij onder een dak van warme lucht. In zo'n interactief environment zouden omgeving en de vrij dolende mens spontaan op elkaars stimuli kunnen reageren, daarbij 'slechts' gemanipuleerd door de 'toevallige' en 'spontane' stimuli en informatie-bombardementen die de centrale computer op hen afvuurde.¹⁵⁴ In zekere zin concipieerden de ontwerpers de Symboolzone letterlijk als een initiatieruimte, waarin het Japanse publiek zou worden losgeweekt uit de oude leefpatronen en vertrouwd zou worden gemaakt met een nieuwe culturele identiteit. Afdalend over de zuidhelling van de omringende heuvels zou men de Expo vanuit een typisch Japans natuurlandschap van bamboevelden - symbool van het oude, traditionele Japan - naderen. De toegang zou gemarkeerd worden door een toren van vijf ijspilaren met daartussen een reusachtige gasvlam die vijf stoomwolken zou doen ontsnappen door de tussenruimten: tezamen de kersenbloesem, het officiële logo van de Expo. Nadat men vervolgens de mythische reinigende waterval gepasseerd was zou men het 'dek' betreden, dat de snelweg en het spoorwegstation overbrugde en de eigenlijke hoofdtoegang vormde tot de Expo: symbool van de nieuwe wereld en het nieuwe Japan. Aan de overzijde betrad men door een water- en lichtgordijn de geklimatiseerde toekomststad onder het heteluchtdak. Men bevond zich dan in de themazone die geheel bestond uit een doolhof van vloervelden, waarvan een deel afdaalde naar het maaiveld aan het andere einde van de ruimte aan het meer en een ander deel omhoog steeg naar het dak. Via de roltrappen kon men zo naar

het dak waar, naar het voorbeeld van Yona Friedmans 'city in the air', een hele leefwereld was gecreëerd met overzicht over de tentoonstelling. Door middel van andere roltrappen kon men via een mozaïek aan vloervelden ook afdalen naar het eigenlijk 'Festival Plaza', de volgende zone onder het dak.¹⁵⁵

Uiteindelijk slaagden Tange c.s. er niet in dit ambitieuze plan in deze vorm gerealiseerd te krijgen. Financiële en technologische beperkingen speelden daarbij ongetwijfeld een rol.¹⁵⁶ Zo werd het labyrintisch stelsel van 'environments' aanmerkelijk vereenvoudigd, verdwenen de watervallen, heteluchtgordijnen en het ijskunstwerk van het Expo-logo; het heteluchtdak werd vervangen door een reusachtig ruimtevakwerk, afgedekt met witte plastic luchtkussens of pneus om zoveel mogelijk de illusie van een 'dak als wolkendek' te bewaren.¹⁵⁷ Dat nam niet weg dat de uitwerking van de hoofdonderdelen uit de Symboolzone nog steeds beantwoordden aan de idealen van organisatoren en ontwerpers om hierin de traditionele didaktiek van het Japanse religieuze festival te paren aan een moderne westerse McLuhaneske didaktiek van happening en multimediale totaalbelevens.

Immers, zowel het themapaviljoen als het 'Festival Plaza' was uiteindelijk het best te begrijpen als een poging van de ontwerpers om de voor het thuispubliek zo vreemde moderne westerse didaktiek van multimediale environments en happenings te verzoenen met een typisch Japanse didaktiek, ontleend aan de eigen tradities van de shinto-religie en de religieuze festivals. Tegelijkertijd symboliseerden zij ook de mogelijkheid om de moderne technologie te humaniseren door haar af te stemmen op de lokale tradities en de behoeften van de mensen. Zelfs de programmatische uitwerking van de musea in de Symboolzone paste hierbinnen. Het museum voor moderne kunst opende voor het Japanse publiek de wereld op de westerse kunsten, terwijl tegelijkertijd het museum voor Japanse kunstnijverheid de gevoelens van trots en eigenwaarde voor de eigen kunstvaardigheid en smaakzin moest versterken.¹⁵⁸

Het 'Festival Plaza' diende als exemplaar van een modern technologisch environment, geheel afgestemd op de behoeften en tradities van zijn gebruikers. Er zou met behulp van computer- en mediatechnologieën een multimediaal interactief omgevingskunstwerk worden geschapen, dat het publiek optimaal in staat stelde om zich onderdeel te voelen van het kunstwerk of er zelfs daadwerkelijk actief in te kunnen participeren: een nieuwe 'architectuur' van licht, geluid, water, wind en zelfs vuur, in plaats van hout en stucwerk. Een mooi voorbeeld hiervan was het project voor het 'Environmental mechanical orchestra no.1' van Kunihara Akiyama, die eerder de hymne voor de Olympische Spelen in Tokio had gecomponeerd. Met behulp van een stelsel van microfoons en luidsprekers op het Festival Plaza konden de geluiden van de bezoekers worden opgenomen en weergegeven, waarbij zij over het plein en de aangrenzende vijver zouden weerkaatsen; een nieuwe mix zou dan ontstaan met de verse geluiden van het publiek om opnieuw te worden opgenomen; een oneindig proces van opnemen, weergeven, weerkaatsen en opnieuw mixen.¹⁵⁹ Maar niet alleen in didactisch of gebruiksoptisch zou de technologie dienstbaar moeten zijn aan de mens, ook in programmatische zin. Behalve multimediashows zouden er vooral traditionele volkskunstvoorstellingen uit de verschillende culturen opgevoerd worden. Bovendien kon het plein ook dienen om oude vrienden te ontmoeten of nieuwe vrienden te maken. In zekere zin zou dit plein de meest concrete uitwerking zijn van de traditionele ideologische thema's van ontmoeting en communicatie, ter vergroting van wederzijds begrip, respect en verbroedering van de wereldgemeenschap.¹⁶⁰

Deze mensheid zou bovendien dramatisch gesymboliseerd worden door de aangrenzende thema-expositie. Hierin zou het centrale thema *Progress and Harmony for Mankind* worden gevisualiseerd door in drie episoden het verhaal te vertellen van de historische evolutie van de mensheid, haar beschaving en haar habitat.¹⁶¹ Nadrukkelijk zagen de ontwerpers dit paviljoen dan ook als een 'communicatie-orgaan'.¹⁶² Heel toepasselijk was ondergronds het verleden gedacht - de

World of Origin -, op het nivo waar men aankwam het heden - de *World of Harmony* - en tenslotte in het dak, in de lucht, de toekomst - de *World of Progress*.¹⁶³ Ook hier zou er eigenlijk geen sprake zijn van een paviljoen maar eerder van een 'space construct' of 'environment'.¹⁶⁴ Het geheel zou worden opgebouwd uit een plein met midden daarop een enorme toren - de *Toren van de Zon* -, geflankeerd aan linker- en rechterzijde door twee kleinere: de toren van het *Moederschap* en die van de *Jeugd*. Vanaf dit plein konden de bezoekers via roltrappen omlaag gevoerd worden naar het begin der tijden en daar onderwezen worden over het ontstaan van de aarde en de mens. Aan het einde daarvan zouden de bezoekers over een stelsel van roltrappen in het inwendige van de *Toren van de Zon* naar het dak gevoerd worden langs de *Boom van het Leven*, waar hen de evolutie van het natuurlijk leven op aarde getoond werd. In het dak tenslotte kreeg het publiek dan een beeld van de menselijke vooruitgang - letterlijk een toekomstige 'luchstad'. Een betere toekomst samenleving werd voorgespiegeld, waarin de techniek gehumaniseerd zou zijn door haar opnieuw te verzoenen met de menselijke natuur en beschaving.¹⁶⁵ Om het internationale belang van deze thematiek te onderstrepen nodigden de organisatoren behalve de Japanse Metabolisten ook de met hen bevriende westerse avantgarde-architecten uit om na te denken over de stad van de toekomst en een bijdrage te ontwerpen.¹⁶⁶ Hier ontwierpen de groepen in eerste instantie de meest experimentele architectuur van de multimediale en sensorische 'environments' van Archigram tot de flexibele plug-in-leefcapsules van Kurokawa - ook deze werden bij de realisering overigens hardhandig aangepast aan de technische en financiële realiteit. De thematentoonstelling bleek uiteindelijk het beste te begrijpen als een combinatie van conventionele expositietechnieken en elektronische multimediale environments. 'Binnen' was ze opgebouwd uit reconstructies, specimina, schaalmodellen en wat dies meer zij en uit nieuwe media zoals monitoren, stroboscopische lichteffecten en dergelijke. 'Buiten' op het plein werd de 'beeldloze' esthetiek van de Symboolzone gecombineerd met de uiterst symbolistische esthetiek van de torens. De drie torens symboliseerden de levenskrachten van de mensheid: de zon, haar voortplantingsmogelijkheid en de kracht tot vernieuwing die iedere jeugdige generatie weer met zich meebrengt.¹⁶⁷ De *Toren van de Zon* was getooid met zonnemaskers, één op de buik, één op de rug en één bovenop, en die gaven de toren het aanzien van een mens: met zijn voeten in de tradities, met in zijn armen de toekomst, en met het hoofd in de nek de ruimte inturend waar ergens ver weg deze toekomst zou liggen.¹⁶⁸ De zonnemaskers op deze toren maken duidelijk, dat deze niet alleen bedoeld was als manifestatie van een modern westers humanisme maar ook onmiskenbaar geïnspireerd was op de shinto-religie van de traditionele Japanse religieuze feesten en hun esthetica. Immers, de belangrijkste matsuri is die van nieuwjaar, waar met name het aanbidden van de nieuwe opkomende zon een belangrijke rol speelt, terwijl Amaterasu Ômikami - de *Godin van de Zon* - de voornaamste vrouwelijke godin van de shinto-religie is. De zon is zowel mythisch object als figuur met een complexe symboliek; in de van oorsprong agrarisch-feodale Japanse samenleving zowel de bringer van het levenslicht - en op nieuwjaar het begin van een nieuwe levenscyclus - als de Godmoeder waaraan de keizerlijke dynastie ontsproten zou zijn. In de context van de Expo was dit een bijzonder bruikbare symboliek: een voor iedere Japanner verstaanbare manifestatie van de harmonie tussen mens en natuur, van het aanbreken van een nieuwe era en van de Japanse samenleving, belichaamd door de keizer.¹⁶⁹ De organisatoren beschrijven haar dan ook als een 'mandarama': een boeddhistisch symbool en interpretatie van de kosmos, een humanistische wereldinterpretatie of religie waarin het menszijn en de mensheid centraal stonden. Nadrukkelijk beschrijven zij het Themapaviljoen als een religieus altaar dat als een traditioneel votief geplaatst is in de futuristische Symboolzone.¹⁷⁰ Hiermee werd een nieuw element aan de participatie-didaktiek van de Symboolzone toegevoegd: dat van de religieuze belijdenis. Deze kruising of verzoening van de westerse didaktiek van de multimediale totaalbelevissen, gegoten in een hyper-technologische en futuristische esthetiek, met de in Japan verworven didaktiek van het religieuze feest, uitgedrukt in de traditionele symboliek, vormde in de

ogen van de organisatoren zelfs een zeker commentaar of kritiek. Kritiek, maar dan wel op het westerse rationalisme en het ongebreidelde geloof in het heilzame vermogen van techn(olog)ische vooruitgang. Dit altaar voor de mensheid moest de noodzaak van een harmonische relatie tussen mens en techniek onderstrepen. Zelfs haar plek was niet toevallig; de mens hoorde ook in de toekomstige 'technotronische samenleving' centraal te staan. Nu de thematiek zo'n openlijk religieuze uitwerking had gekregen in het 'space construct' of 'Mandarama' was de Symboolzone niet alleen verrijkt met een nieuwe symbooltaal maar was ze werkelijk een vermening geworden van een Japans religieus Festival en het Westerse Forum. Immers, het Festival Plaza mocht dan wel zo heten, maar het was in deze vergelijking toch eigenlijk het Griekse Forum waarop de burgers elkaar in een feestelijke atmosfeer ontmoetten, met elkaar van gedachten wisselden, socialiseerden en zichzelf verwerkelijkten.¹⁷¹

Ook de collectieve infrastructuur en openbare ruimten die het eigenlijke terrein omvatten werden door Tange c.s. ontworpen in samenwerking met landschaps- en industrieel ontwerpers.¹⁷² Deze ontwerpen dienden een dubbel doel. Enerzijds dienden zij als voorbeeld voor de inzendingen van de diverse participanten, zonder overigens tot eenvormigheid te mogen leiden. Uitdrukkelijk streefden Tange c.s. een grote mate van pluriformiteit na. Anderzijds dienden zij - door de collectieve infrastructuur en voorzieningen in één samenhangende esthetiek uit te voeren - toch weer een zekere eenheid te brengen in deze bonte verscheidenheid. Weliswaar speelden de 'trunk' en de 'branches' hierin de hoofdrol, maar ook voor het totale terrein werd er een kleur-, licht-, en groenplan gemaakt. Eenzelfde 'huisstijl' kenmerkte het straatmeubilair, de fonteinen en schaduwparasols (beide klimatologische maatregelen: de eerste moest door middel van de verneveling van water de luchttemperatuur verlagen, de tweede moest schaduw te geven), en de autootjes. Met de 'huisstijl' wilde men uitdrukkelijk de futuristische dimensie van de tentoonstelling benadrukken, haar het aanzien gevend van een ruimtevaart-modelstad van de toekomst.¹⁷³ Wat betreft de bestrating en de inrichting van het groen valt vooral op, dat men probeerde om de grenzen van de kavels zoveel mogelijk te elimineren door bestrating en wat dies meer zij zoveel mogelijk door te zetten. Het resultaat was dat de Expo toch nog het meest zou lijken op een kermis die tijdelijk haar tenten had opgeslagen op een groot plein buiten de stad: het terrein transformeerde zich tot één grote Plaza.¹⁷⁴

Afgaand op het eindresultaat lijken de Associatie en haar plannenmakers tot op zekere hoogte geslaagd in hun poging de ontwerpen van de participanten te beïnvloeden. Met name in de combinatie van een technologische infrastructuurle architectuur, die anticipeerde op de ruimtevaart-technologie en een multimediale en -zinnelijke tentoonstellingsdidactiek, vertonen de inzendingen grote consistentie. In thematisch en ideologisch opzicht was dit echter veel minder het geval. De belangrijkste verklaring voor de formele en didactische consistentie lijkt mij echter niet zozeer de voorbeeldfunctie van de Symboolzone maar het toenmaals wereldwijde geloof in McLuhans didactische ideeën, gecombineerd met een visionair enthousiasme over de 'Space Age'-technologieën: de revoluties in media-, informatie- of besturings-(cybernetica-) en 'environment'-technologie. Fraai werd dit geïllustreerd door de uitspraken van Fritz Bornemann, de architect van het Duitse paviljoen:

'Ik wilde in het geheel geen gebouw maken. Met radar bevroren lucht was me liever, maar dat kunnen we nog niet, dus probeerde ik het op één na beste. (...) Zij suggereerden dat we ons een hoop geld konden besparen door onze lokatie in te richten als een voetbalveld, met aan weersijden op de plaats van de goals goedkope omheiningen van hardboard. De mensen zouden aan één uiteinde binnenkomen, audio-visuele helmen krijgen, en met deze over het vlakke gras zwerven genietend van de meest fantastische en ongelofelijke ervaringen. Als zij het andere einde bereikten zouden zij bevrijd worden van de helmen en weg gaan met het idee dat het Duitse paviljoen het meest ongelofelijke ding van de wereld was.'¹⁷⁵

Ook het ontwerpteam dat de Nederlandse inzending voorbereidde werd door soortgelijke ideeën geïnspireerd.¹⁷⁶ De filmer Jan Vrijman bepleitte een synthese van ruimte, geluid en film, om te proberen 'slechts één groot gevoel, één grote gedachte, één grote overtuiging, één grote emotie over te brengen'. Met de bedoeling 'een krachtig beeld (te) planten in de hoofden van de massa's, die 's avonds het expositie terrein verlaten'.¹⁷⁷ De architecten Jaap Bakema en Carel Weeber spraken dan ook over hun paviljoen als een 'kommunikatie-machine'.¹⁷⁸ Dat niet alleen de buitenlandse paviljoens maar ook die van de Japanse bedrijven aan deze idealen beantwoordden heeft een nog eenvoudiger verklaring: het grootste gedeelte werd door de Metabolisten of andere Japanse avantgarde-groepen gebouwd.¹⁷⁹ Dit is heel bijzonder; in het Westen waren de avantgardes eigenlijk nooit in staat gesteld om één van hun plannen ook daadwerkelijk te realiseren, maar hier in Japan werden zij niet alleen in staat gesteld om te bouwen, maar functioneerden zij bovendien als trendsetters voor de hele bouwpraktijk. Vermoedelijk had dit te maken met de behoefte van het Japanse bedrijfsleven en de Japanse samenleving meer in het algemeen, om zichzelf een ander modern imago aan te meten, dat haar nieuwe zelfbewustzijn en -vertrouwen zou weerspiegelen.¹⁸⁰

Dat de plannenmakers er niet in slaagden om ook een zekere ideologische of thematische consistentie van de inzendingen af te dwingen is om meer dan één reden vanzelfsprekend. Om te beginnen was de thematisering rijkelijk vaag. Waar LePlay met zijn thematentoonstellingen de sociaal-etnografische dimensie van de producten wilde laten zien, en Mumford de maatschappelijke- of gebruikswaarde van de producten, daar wilden de Japanse organisatoren de mensen slechts laten nadenken. De deelnemende landen en bedrijven hadden bovendien zoals gebruikelijk meer oog voor hun eigen belangen. In de geest van de toen gangbare PR-theorieën zagen deelnemers de expositie vooral als een mogelijkheid om de beeldvorming over hun land of bedrijf onder het Japanse publiek bij te stellen. Dat wil zeggen, een vorm van reclame die niet langer zoals in 1939 het publiek bewust trachtte te maken van concrete nieuwe producten en gebruiksmogelijkheden, maar een die slechts de associatieve verbinding van een merk of land met positieve emoties en waarden beoogde. In zekere zin kan men hier de inlijving ontwaren door de commercie van de avantgardistische didactische ideeën van McLuhan c.s. over het involveren van de mens door een beroep te doen op de emoties in plaats van de ratio. Het resultaat was dus een Expo die anders dan in 1939 geen producten maar imago's - zij het van landen of bedrijven - trachtte te slijten aan het Japanse publiek.¹⁸¹

7.3.3 De werving van zoveel mogelijk bezoekers

Nu voor de financiering niet zoals in 1939 een beroep gedaan kon worden op de exposanten dreef deze geheel en al op de inkomsten uit entrees. De Associatie besteedde dan ook veel aandacht aan de toegankelijkheid voor een zo groot mogelijk aantal bezoekers. Naast lage entreprijzen, voldoende vervoersvoorzieningen, eetgelegenheden en overnachtingsmogelijkheden speelde hierin net als in 1939 een intensieve PR-campagne de hoofdrol. Zo trachtten de organisatoren zoveel mogelijk publiciteit voor de Expo te genereren door het Expo-logo te verkopen aan fabrikanten van dagelijkse consumptiegoederen, door exposanten in spe te bewegen om in hun advertentie-campagnes ook reclame te maken voor hun expo-paviljoen, door reuze-luchtballonnen boven de belangrijkste Japanse steden, door publiciteitscampagnes op drukke openbare gelegenheden als stations en winkelcentra, door middel van exposities, voorlichtingsstands, billboards, posters en door stickers en strooibrochures uitgedeeld door vrouwelijke 'Expo Escort Guides'.¹⁸² Voor de Japanse PR-branche betekende de Expo een enorme impuls. Naast het standaardwerk bood ze de mogelijkheid om te experimenteren met nieuwe PR-technieken.¹⁸³ Vergelijkbaar met de ontwikkeling en introductie van een nieuw product werd er een systeem van periodieke opiniepeilingen opgezet om de populariteit van het program en de plannen voor de Expo te toetsen, incidenteel door middel van grootschalige opiniepeilingen, en meer frequent via raadpleging van een vaste monitorgroep.¹⁸⁴ In deze polls werd niet alleen onderzocht wat potentiële bezoekers van

de plannen vonden maar werd ook gevraagd naar hun achtergronden (leeftijdsopbouw, opleidingsnivo, woonplaats en interesses). Naar aanleiding van deze polls werd het programma van de expositie bijgesteld. Verreweg het belangrijkste resultaat van een in 1969 door de Japanse regering gehouden opiniepeiling was dat de verwachte bezoekersaantallen sterk omhoog werden bijgesteld, in plaats van 30 waarschijnlijk 50 miljoen.¹⁸⁵ Dit had grote consequenties voor de infrastructuur en logistieke voorzieningen: deze moesten belangrijk worden uitgebreid. Nu pas werd dan ook besloten tot de aanleg van een monorail rondom het terrein, werden de 'moving walks' opgetild en zag men ervan af om hierin de subthema's uit te werken. Immers, het bekijken van deze thema-exposities zou de voortgang van de bezoekers veel te veel ophouden.

Om het bezoek te maximaliseren zou de Expo iedere dag van de week vanaf 9 uur 's ochtends geopend zijn. In vergelijking met voorgaande exposities leek zij 's avonds al relatief vroeg te sluiten - om 22.30 uur - maar dit past bij de Japanse cultuur, waarin het uitgaansleven - met uitzondering van speciale nachtclubs voor mannen - om elf uur 's avonds ophoudt en de laatste treinen en metro's rond middernacht hun ronde maken. De paviljoens zouden iets korter open zijn om de sluiting van het complex te vergemakkelijken: van 9.30 's ochtends tot 21.30 's avonds.¹⁸⁶

Uit de polls maakten de organisatoren op dat zo'n 60 % van het publiek afkomstig zou zijn uit het Kinki-district. Dit betekende dat er op topdagen zo'n 200.000 mensen - de overige 40 % - op zoek zouden zijn naar overnachtingsmogelijkheden.¹⁸⁷ Hiertoe was in de jaren voor 1969 met grote subsidieprogramma's van de overheid de hotelcapaciteit van de regio sterk uitgebreid. De onverwachte toename van het aantal bezoekers noopte de organisatoren nu tot tal van noodmaatregelen. Zo werden er cruise-schepen in de havens van Osaka afgemeerd en verzocht de overheid de boeddhistische kloosters in de regio om tenminste 15.000 bezoekers onderdak te bieden.¹⁸⁸

Het prijsbeleid inzake de entree leek in grote trekken op dat van 1939. Er waren de gebruikelijke dagkaartjes en vijfrittenkaarten. Men verleende geen reducties meer aan de arbeidersklasse; de maatschappelijke middenklassen waren ook in Japan inmiddels zover uitgegroeid dat de samenleving uit slechts één klasse van werknemers leek te bestaan. Maar wel gaf men die aan kinderen, schoolklassen en gehandicapten. Ook ditmaal was er een speciaal avondtarief. Nieuw en typerend voor de opkomst van de jeugdcultuur ook in Japan was, dat jongeren van 15 tot 22 jaar voor reductie in aanmerking kwamen; al even typerend waren de reducties voor groepen van meer dan 25 personen.¹⁸⁹ Een relatief groot deel van de (verjongde) Japanse bevolking werd gevormd door deze leeftijdscategorie - een 'erfenis' van de Tweede Wereldoorlog -, en men was gewoon om collectief met het bedrijf of het dorp uitstapjes te maken. Tenslotte waren er geen abonnementen meer; men dacht dat bezoekers hoogstens enkele keren naar de Expo zouden gaan, als dagtochtje.¹⁹⁰ Organisatoren probeerden zich bij voorbaat te verzekeren van zoveel mogelijk bezoekers door zoveel mogelijk kaartjes in de voorverkoop af te zetten. Om dit te stimuleren werd niet alleen de PR-campagne ingezet, compleet met handtekeningenacties van beroemde sporters en een loterij, maar net als in 1939 ook een reductiebeleid: hoe vroeger men een kaartje kocht, hoe goedkoper dit was. Ook trachtte de Associatie nu weer zoveel mogelijk kaartjes te slijten aan bedrijven die klanten bij wijze van reclame een gratis kaartje voor de Expo konden aanbieden.¹⁹¹ Een ander aspect dat de prijs van een uitstapje naar de Expo beïnvloedde was de vervoersprijs. In een tamelijk desperate poging om zoveel mogelijk buitenlanders naar de Expo te krijgen, zodat deze niet alleen een ontmoetingsplaats van culturen maar ook van volkeren zou zijn, kwam de Associatie met een aantal vliegtuigmaatschappijen overeen de prijzen van de transcontinentale vluchten vanuit Amerika en Europa naar Japan te halveren.¹⁹²

Net als in 1939 werden het entree- en prijsbeleid nu niet langer bepaald door de bezorgdheid van de organisatoren voor sociale onrust of onveiligheid die zouden kunnen ontstaan door ongeciviliseerd gedrag van de arbeidersklasse. Dat nam niet weg dat ook een klassenloze massa in toom gehouden moest worden. Om de bezoekersinstroom enigzins te kunnen reguleren golden de groepsreducties niet in de weekeinden en de feestdagen (wanneer men de meeste bezoekers ver-

wachte). De Associatie verplichtte bovendien de organisatoren van de talrijke excursies om parkeerplaatsen voor hun autobussen te reserveren.¹⁹³ De doorstroming over het terrein zou gestroomlijnd worden door een heel korps vrouwelijke suppoosten. Op het terrein zou een groot aantal informatiepunten worden ingericht met lieflijke jonge vrouwelijke schone, die de massa inlichtingen of aanwijzingen konden geven. Achter dit toonbeeld van vrouwelijke dienstbaarheid ging uiteraard een strategie van regulering en toezicht schuil. Als om dit bedreigende 'big brother is watching you'-karakter te verhullen kregen deze dames de meest poëtische benamingen. Zo zouden de pleinen bevolkt worden met de zogenaamde 'Plaza Lilies' en de rollende trottoirs met de 'Expo Flowers'. Voor de beheersing van het complex zou verder nog gebruik gemaakt worden van vrouwelijke 'Data-Swallows', die dolend over het terrein het controlerende computersysteem van data voorzagen.¹⁹⁴

7.3.4 De opbouw en inrichting van de expositie

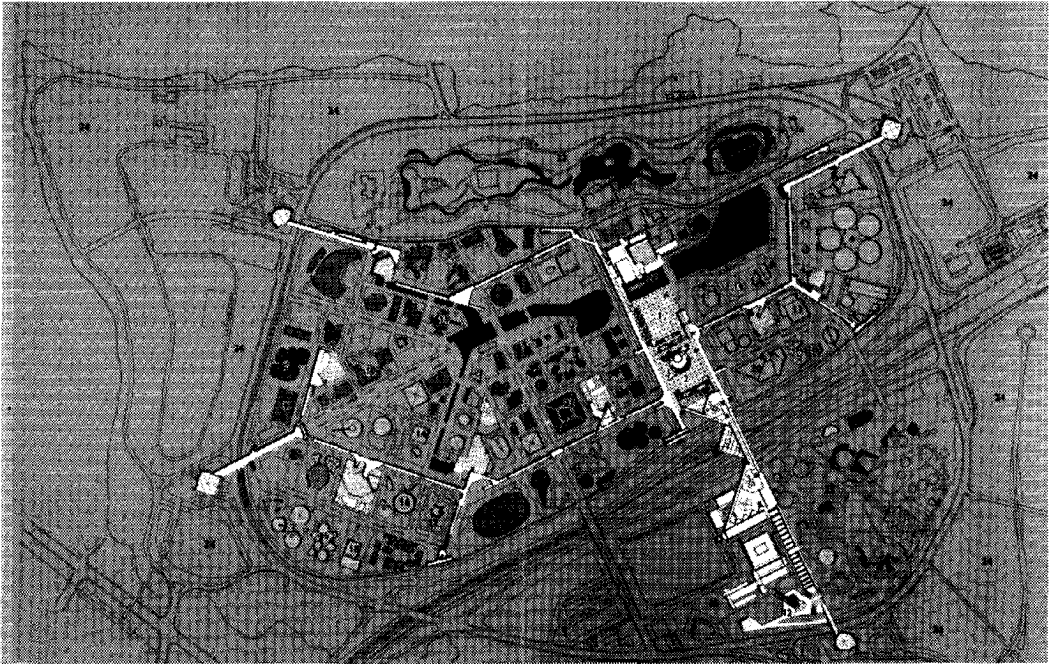
Nooit eerder verliep de opbouw en inrichting van een wereldexpositie zo voorspoedig. In een tijdsbestek van drie jaar werd de gehele expositie uit de grond gestampt. Dit was mede te danken aan de strikte tijdsplanning, het voortdurende overleg van de organisatoren met de exposanten en de allianties die de buitenlandse architecten en aannemers van de landenpaviljoens dienden aan te gaan met Japanse evenknieën om er zeker van te zijn dat alles conform de Japanse bouwverordeningen en -praktijken geschiedde. Natuurlijk waren organisatie, bouw en inrichting van de expositie met de dramatische afname van de aantallen exposanten nu ook aanzienlijk vergemakkelijkt. Voor het eerst was ditmaal de expositie op de openingsdag ook daadwerkelijk geheel gereed. Net als in 1939 lieten de organisatoren de diverse fasen van de opbouw samenvallen met symbolisch belangrijke data om de expositie reeds vooraf zoveel mogelijk publiciteit te bezorgen. Zo organiseerden zij ter gelegenheid van de 'Ground Breaking Ceremony' de 'First Expo'70 Day' op de kop af drie jaar voor de officiële opening van de expositie op 15 maart 1967, terwijl de 'Second Expo'70 Day' werd aangegrepen om met veel vertoon het startsein voor de bouw van de paviljoens te geven.¹⁹⁵

Vormde tijdgebrek ditmaal geen bron van zorg, anno 1970 waren er nog altijd tallozen ervan overtuigd dat de Expo alleen maar rampen en onheil met zich mee zou brengen. Een enkeling voorspelde een aardbeving die niet alleen de Expo zou vernietigen maar ook het imago van Japan als een land waar men veilig beleggen kon onherstelbaar zou beschadigen. Een ander voorspelde dat de Expo de regio Osaka gedurende maanden in één grote verkeersopstopping zou veranderen. Weer anderen waren net als de commentatoren in 1851 bevreesd voor linkse revolutionairen, die de gelegenheid te baat zouden nemen om de maatschappelijke orde te verstoren of misschien zelfs wel geheel te ondermijnen. Zij zagen het gevaar ditmaal niet in de hoek van de arbeidersklasse maar in die van radicaal-marxistische studenten die zich al verenigd hadden in het 'Joint Struggle Committee to Crush the 1970 World Exposition'.¹⁹⁶

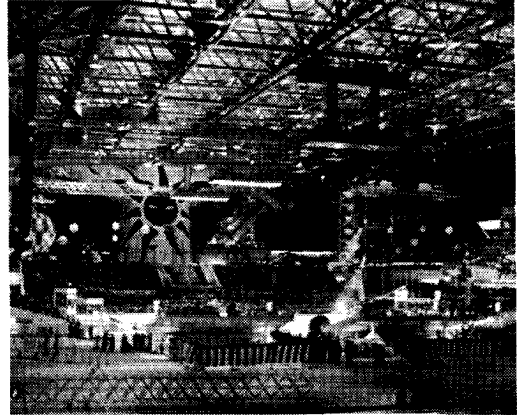
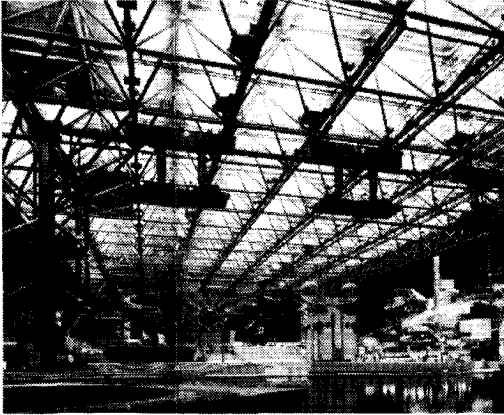
7.4 De 'Expo' als multimediaal imago-spektakel

7.4.1 De opening: mix van traditionele ideologische parolen en rites met moderne multimediale happeningsvormen in een space-age decor

Toen de Japanse regering en de Association de Expo op 14 maart 1970 met de gebruikelijke pracht en praal op het Festival Plaza openden, lag de rest van het terrein er nog verlaten bij. Net als in 1900 hadden de organisatoren besloten de Expo pas de volgende dag voor het grote publiek te openen.¹⁹⁷ Slechts een zorgvuldig geselecteerd gezelschap van nog geen 10.000 mensen was aanwezig bij de openingsplechtigheid.¹⁹⁸ Deze maatregel was ditmaal echter niet zozeer door veiligheidsoverwegingen ingegeven - hoewel men wel voor protesten van radicale studenten vreesde



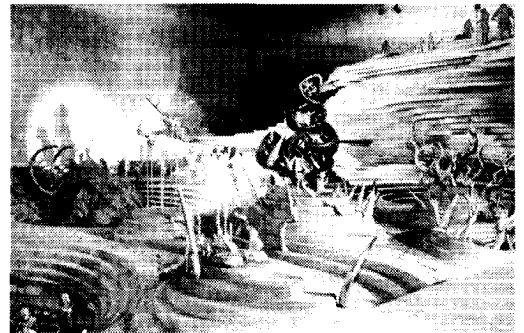
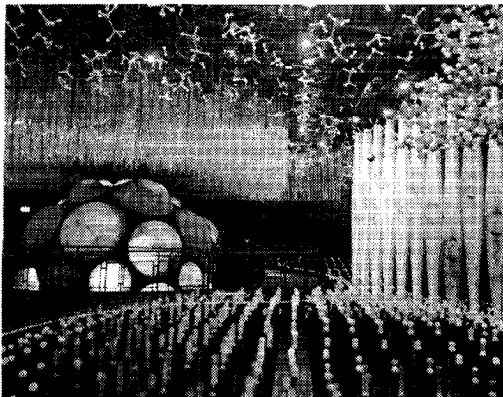
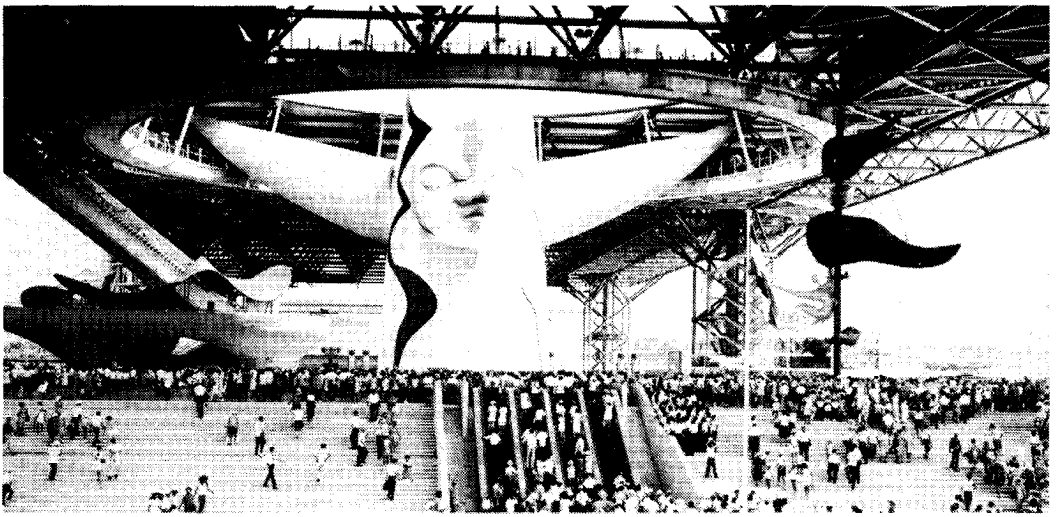
Het gerealiseerde Expo '70 complex. 236. Vogelvluchtfoto over de oost-west as waarover de uiteinden van het terrein tenminste visueel met de centrale Symbool Zone werden verbonden. 237. Plattegrond van het complex. Duidelijk zichtbaar zijn de Symbool Zone en de Moving Walks die het geheel omspannen en zowel in functioneel als esthetisch opzicht bijeenhouden.



238. Zicht over de belangrijkste noord-zuid as, die de beide zijden van het dal met elkaar verbond en goeddeels samenviel met het hart van de expositie: de Symbool Zone.

239. Festival Plaza als futuristische sociale condensator of initiatieruimte waar het Japanse publiek vertrouwd werd gemaakt met de modernste multimedia-technieken, met sociale omgangsvormen gebaseerd op recreatie, participatie en communicatie, tegen het decor van het aanstaande 'space age'-tijdperk.

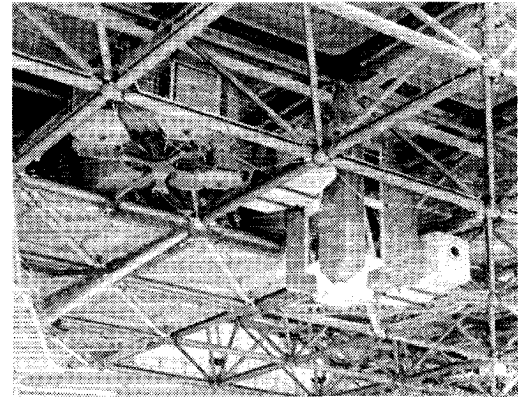
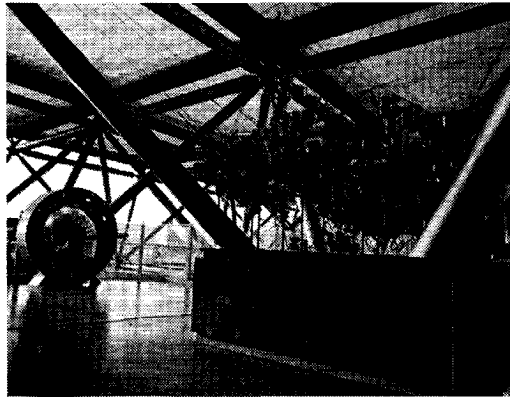
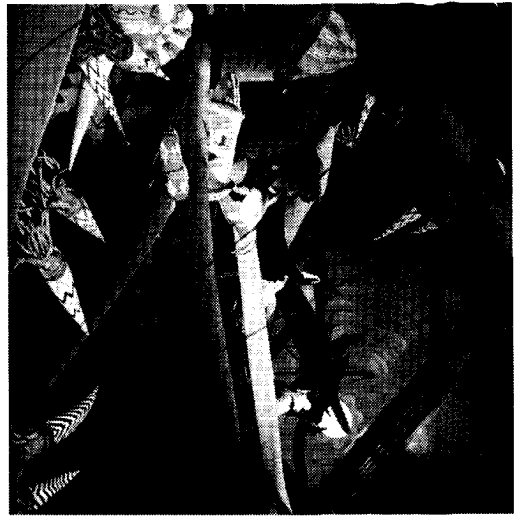
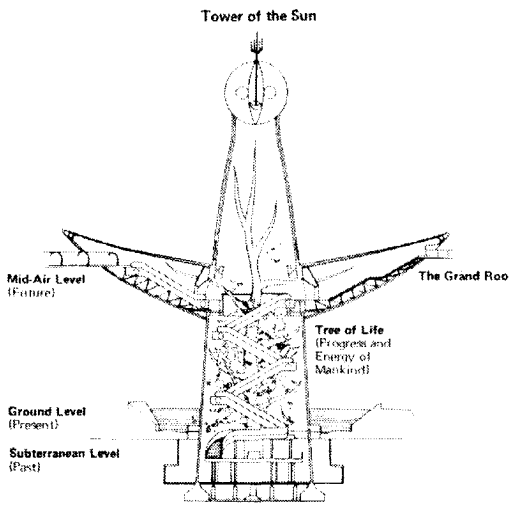
240. Festivals op Festival Plaza.



241. Plaza of Harmony als representatie of de World of Today met in het midden de antropomorfe Tower of the Sun, links de Tower of Motherhood en rechts de Tower of Youth.

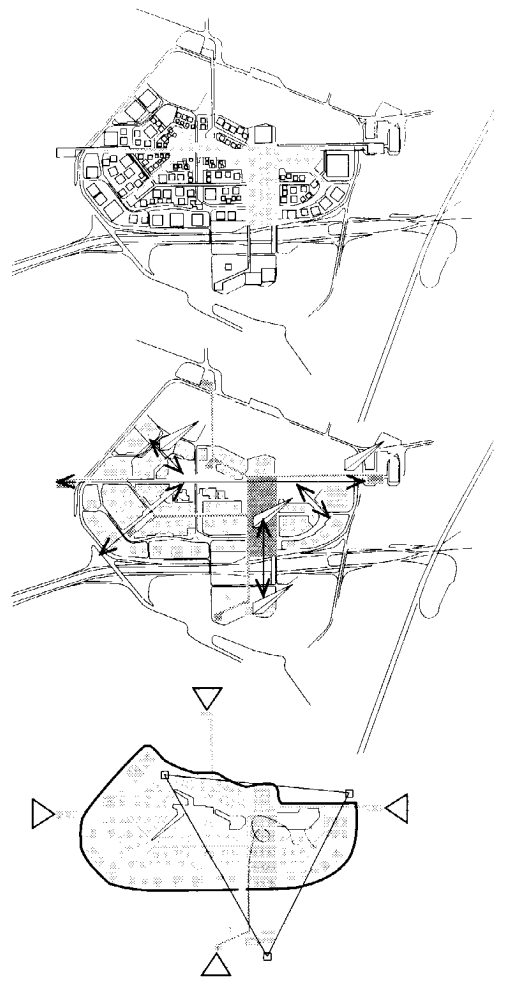
242. De foto-collage-spiraal op het Plaza of Harmony, die het massaal aanwezige Japanse publiek indringend moest confronteren met mensen van alle andere rassen en volkeren bij hun dagelijkse bezigheden. Zo zou het Japanse publiek ondanks de fysieke afwezigheid van buitenlandse bezoekers toch de mensheid en haar culturen 'ontmoeten'.

De World of Origin. 243. Het ontstaan van de aarde en de eerste levensvormen dramatisch uitgebeeld in een moleculaire oersoep voor lichteffecten en dynamiek. 244. De prehistorische mens in zijn habitat waarin de strijd om het naakte bestaan zwaar was aangezet.



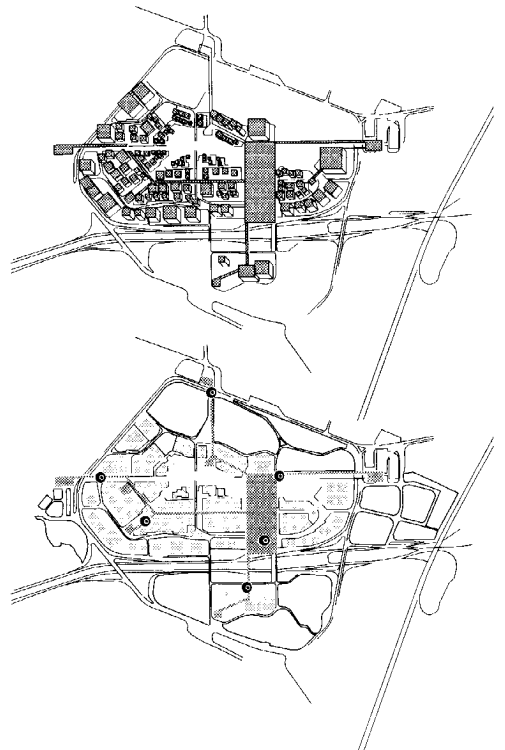
De Tower of the Sun. 245. Dwarsdoorsnede van de toren met het roltrappensysteem dat de bezoekers vanuit de World of Origin langs de Tree of Life - waarin opgezette replica's van tal van levensvormen de evolutie of 'the energy of life' uitbeeldden - naar de World of the Future in het Grand Roofovervoeren. 246. Interieurfoto van de Tree of Life en de meest primitieve levensvormen.

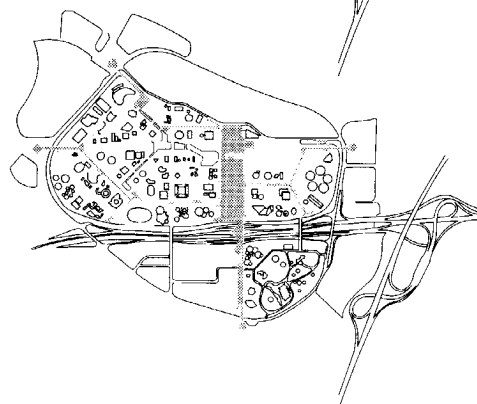
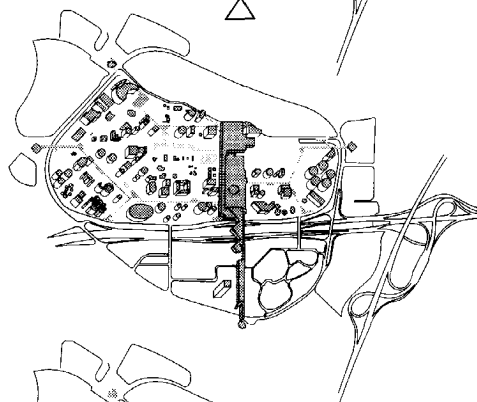
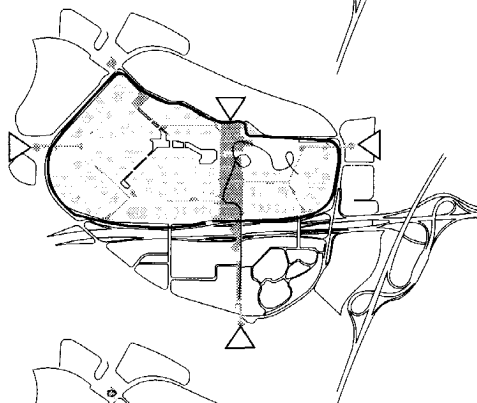
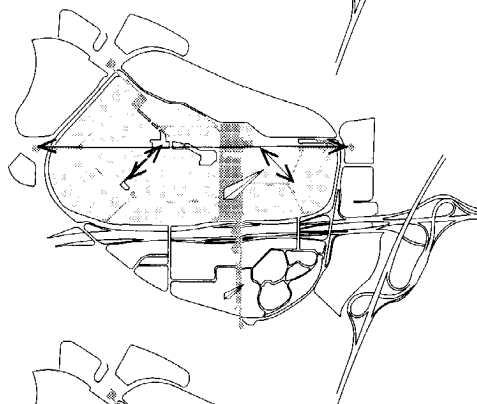
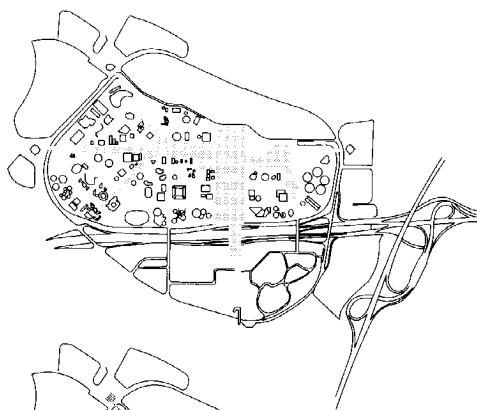
De World of the Future. 247. De stad van de toekomst als een geklimatologiseerd technologisch environment waar alleen de dragers bepaald zijn, de invulling flexibel is en de mens vrijelijk doorheen kan dolen. 248. Kurokawa's Capsule House als voorbeeld van een verplaatsbare en uitbreidbare modelwoning in deze modelstad. 249. Makette's van de toekomststeden; links 'Spiral City' van de Russische architect Aleksei Gutnov, in het midden 'Network City' van de Japanse metabolist Fumihiko Maki en rechts 'Residential City' van Koji Kamiya en Kyonori Kurokawa.



250. Analyse van de ruimtelijke didaxis zoals die oorspronkelijk gepland was: het thematische religieuze festival.

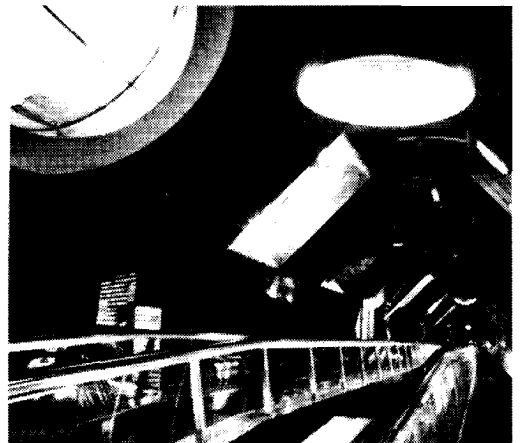
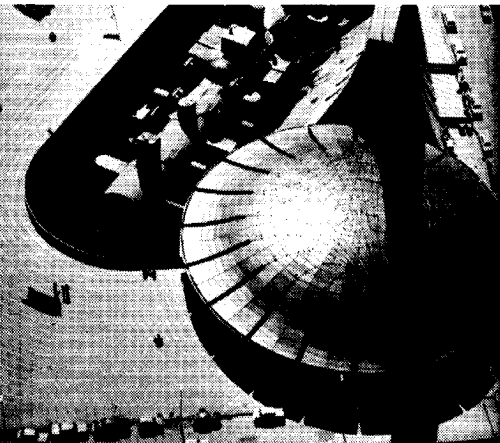
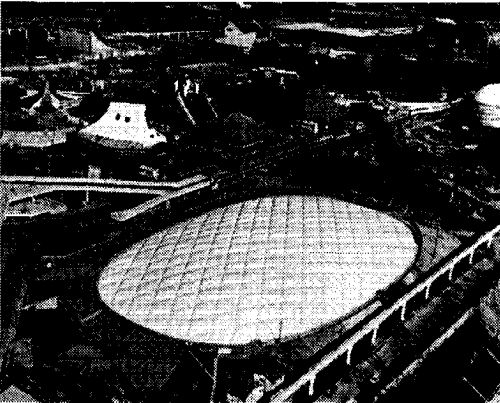
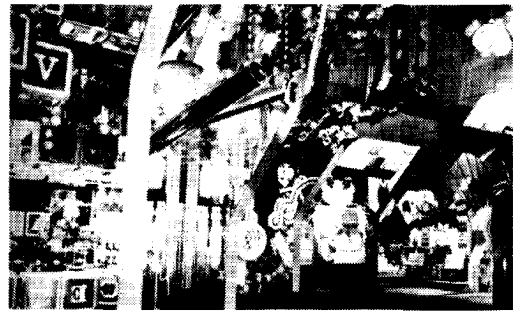
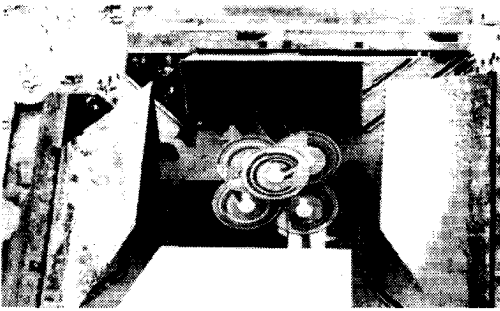
- a. De ruimtelijke articulatie of monumentalisering van het complex bestaande uit drie elementen: een aan de barok ontleend stelsel van pied-de-pouls (vista's over water partijen of paden), een superstructuur met pleinruimten die de vallei overkluist en een rand van hoge paviljoens die het gehele terrein omsluit en inkaderd.
- b. De ruimtelijke dominantie van de Symbol Zone, de Moving Walks en met name de Tower of the Sun én een uitgekiende reeks van openruimten en waterpartijen vormden tesamen een stelsel van zichtlijnen en focuspunten die het publiek in staat stelde zich overal op het terrein te oriënteren.
- c. Vier Moving Walks die een gespreidde toegang tot de expo mogelijk maakten, een snelle gelijkmatige spreiding van het publiek over het terrein garandeerde als ook zorgde dat iedereen ooit de centrale Symbol Zone zou aandoen. Door bovendien in ieder van hen een thematentoonstelling onder te brengen gewijd aan een van de vier deelthema's introduceerde ze en passant ook nog eens de tentoonstellingsideologie bij het publiek.
- d. Ruimtelijke afbakening van de exposities in losse paviljoens waardoor iedere inzending zijn eigen herkenbare identiteit kon krijgen. Door de grotere langs de randen te plaatsen hoopte men de formele eenheid en schoonheid van het terrein te versterken.
- e. Ruimtelijke distributie van de thema's om de inzendingen van de exposanten van een ideologisch kader te voorzien (deze waren zelf niet langer naar bijvoorbeeld bedrijfstak of geografische ligging geordend).





251. Analyse van de ruimtelijke didaxis in het gerealiseerde complex.

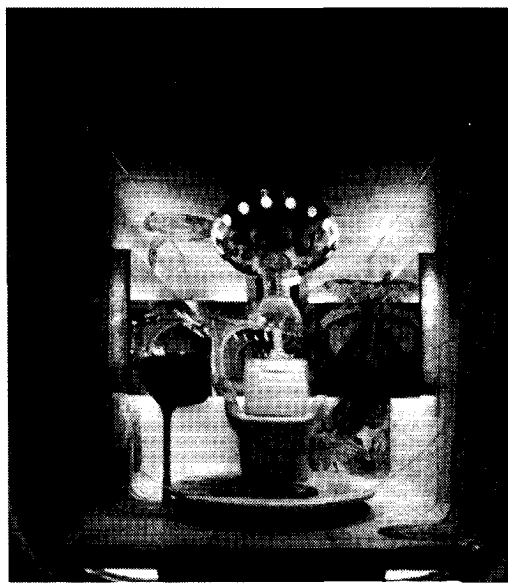
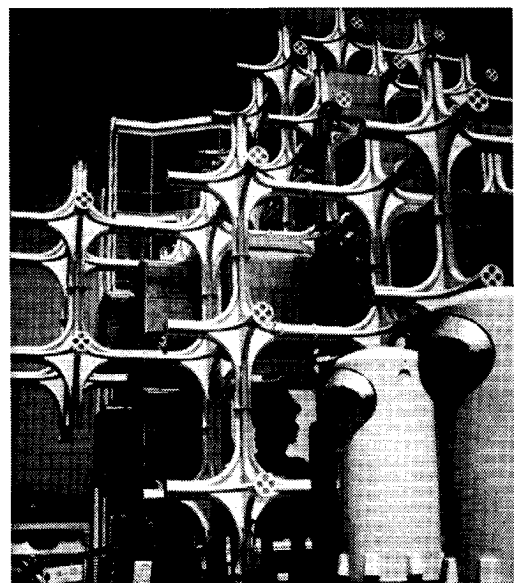
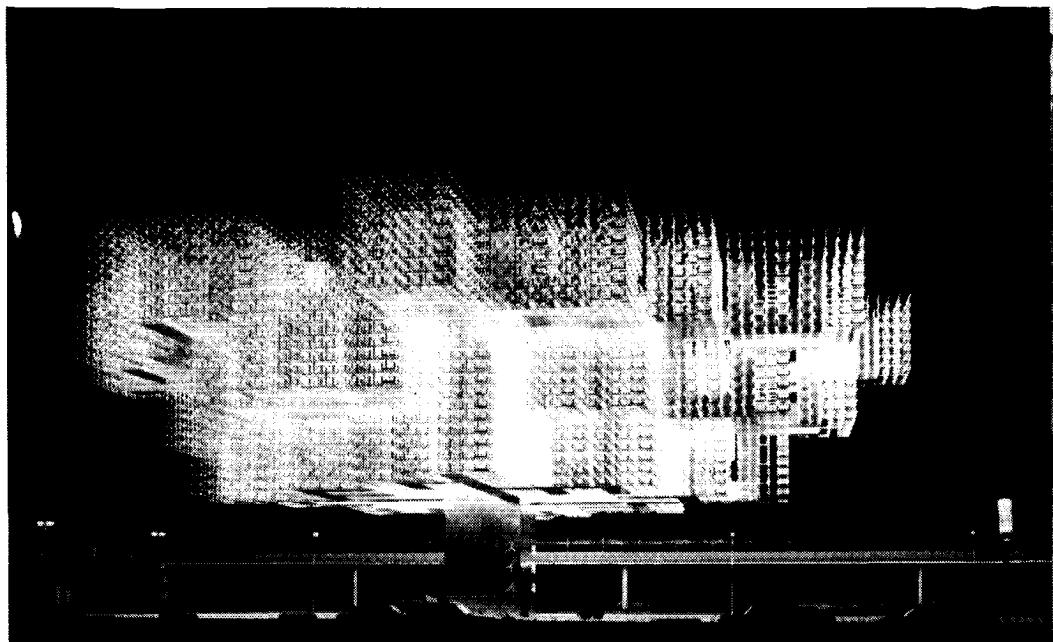
- a. De ruimtelijke articulatie en monumentalisering van het complex was precies zo uitgevoerd als gepland.
- b. Ook de oriëntatiemogelijkheden waren onverkort gerealiseerd.
- c. Met het vervallen van de thema-exposities in de Moving Walks hadden deze wel hun ideologisch-didactische functie verloren maar niet hun verkeerstechnische.
- d. Bij gebrek aan voldoende grote en hoge paviljoens om een rand te kunnen maken was het niet gelukt om het geheel van een duidelijke afbakening te voorzien.
- e. Iedere thematische ordening van de inzendingen was vervallen nu er alleen een centrale thema-expositie was gerealiseerd.



Het Canadese paviljoen. 252. Buitenaanzicht met de spiegellende buitenwanden - verwijzing naar de uitgestrektheid van het Canadese landschap - met de houten binnenwanden - verwijzing naar de uitgestrekte bossen - en de vrolijke parasols die het feestplein in het hart van het paviljoen afschermden tegen de brandende zon. 253. Voorbeeld van één van de multimediale collage-interieurs in het Canadese paviljoen.

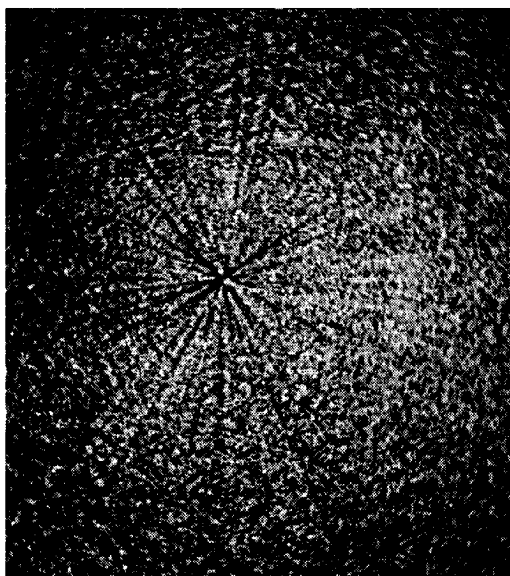
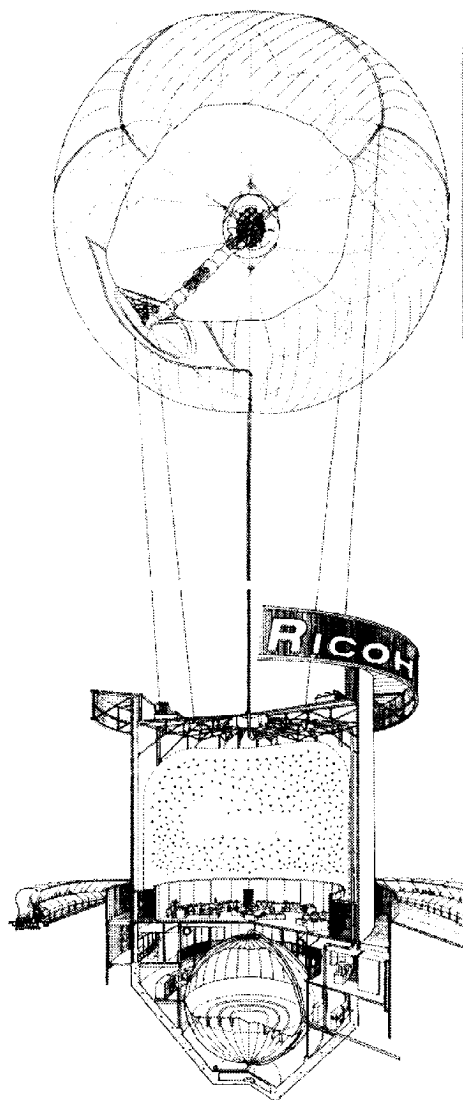
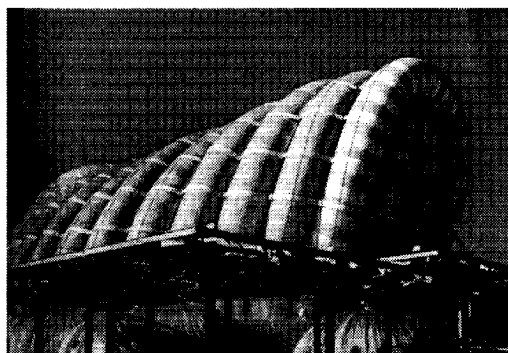
Het Amerikaanse paviljoen. 254. Bovenaanzicht met de translucente pneu ingebed in een krater van basaltsteen. 255. Het Amerikaanse ruimtevaart-exhibit, gewijd aan de ruimtevluchten met de Apollo. Links zijn nog net de spiegellende zijwanden van de krater te zien die - het licht van het dak reflecterend - de begrenzingen van het paviljoen moesten doen oplossen waardoor het ephemere en zwevende effect van het dak versterkt werd.

Het Australische paviljoen. 256. Bovenaanzicht met de hangende ruimteschotel en het half-ingegraven ruimtestation. 257. Interieur van het ruimtestation met de kijkdozen waarin de eigenlijke exposities waren ingericht.



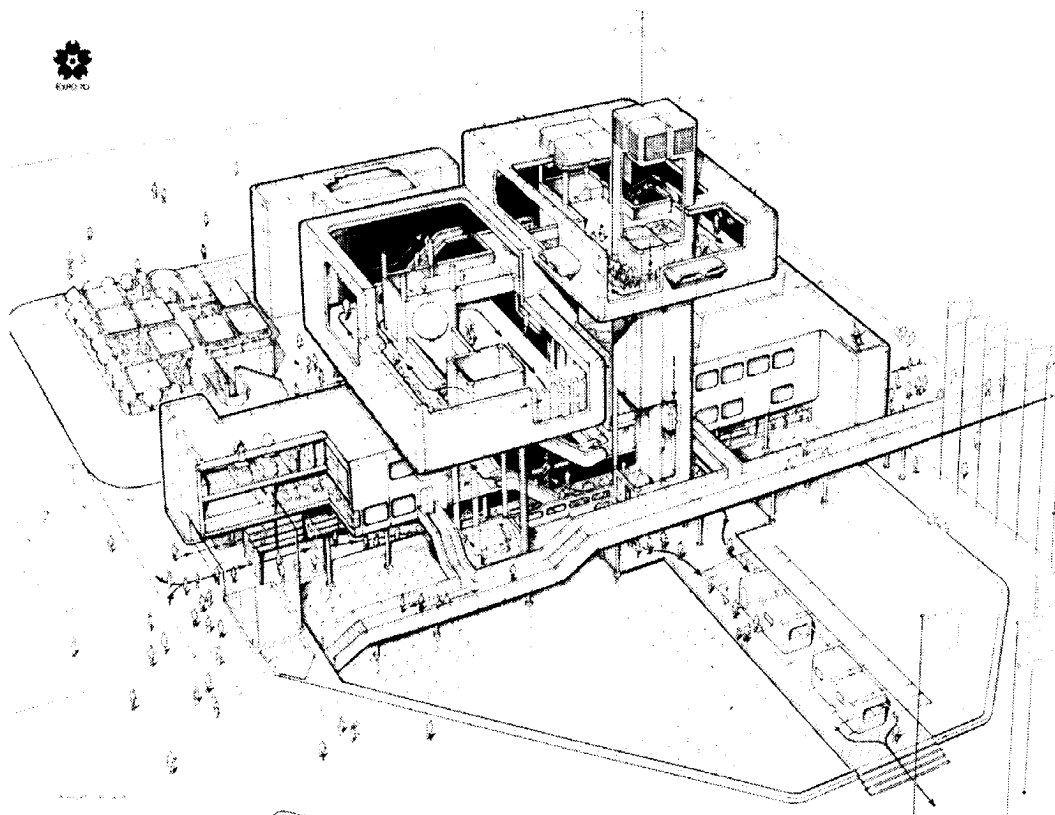
258. Het Zwitserse paviljoen bij nacht. Een symbolisch omgevingskunstwerk, waarin met de modernste en meest hoogwaardige materialen en technologieën een allegorie van de Zwitserse natuur gecreeërd was.

Kurokawa's Takara Beautilon, hét exempel van een Metabolistische architectuur. 259. Buitenaanzicht. 260. Interieur.



Het Fuji-paviljoen. 261. Eén van de meest overtuigende exempels van pneumatische architectuur, gehuld in psychedelische kleuren en patronen. 262. Een impressie van de psychedelische multimediashow die op de binnenzijde van het paviljoen werd geprojecteerd bij wijze van demonstratie van het technisch kunnen van de fotofabrikant.

Het Ricoh-paviljoen. 263. Ook dit paviljoen was in wezen een demonstratie van het technisch kunnen van de fotofabrikant. 264. Nu echter aan de buitenzijde; de 'gevel' was film geworden. 265. Binnenin de cilinder was een multimediaal en psychedelisch omgevingskunstwerk gecreeërd, 'Introvision' genaamd.



Het Nederlandse paviljoen van de architecten Jaap Bakema en Carel Weeber, de regisseur Jan Vrijman en de industrieel ontwerper Wim Crowwel. 266. Een 'ride' waar het publiek over een stelsel van roltrappen mechanisch door een ruimtelijke en multimediale collage van film en geluid omhoog werd gevoerd alvorens bovengekomen pijlsnel weer te worden afgevoerd met een viertal liften. 47. Een impressie van de multimediale 'ride'. 268. De spiegelruimte van Peter Struycken.

- alswel door overwegingen van meer praktische aard. Dankzij de wereldwijde verspreiding van de tv kon de traditionele openingsceremonie nu een moderne televisieshow worden waarvan niet alleen heel Japan maar via satellieten de hele wereldbevolking getuige kon zijn.¹⁹⁹ Men greep de gelegenheid aan om in een ideologische hoogmis vol rituelen en symbolen, zwanger van de gebruikelijke wereldtentoonstellingspompa, mondiale verbroedering uit te dragen. Het aanwezige publiek vormde hiertoe een veelbetekenend decor, onderdeel van het symbolisch universum van ritueel, toespraken, gebouwen en decoraties. Het representeerde zoals altijd tegelijkertijd de machtsaanspraak van de regering ten opzichte van haar burgerij en de wereldgemeenschap en tegelijk haar streven deze beide onderling en met het regime zelf te verzoenen. Naast vertegenwoordigers van de keizerlijke familie, de regering, de exposerende bedrijven en diplomaten uit de deelnemende landen, waren ook een aantal gewone Japanners en 6.000 gasten van over de gehele wereld uitgenodigd. De elite van Japan was er, maar ook 'de gewone man' en vips uit het buitenland.²⁰⁰

Zoals gewoonlijk vormde de entree van het staatshoofd, keizer Hirohito en zijn gevolg, het startsein voor de openingsceremonie.²⁰¹ Daarop volgde de introductie van de deelnemende landen aan de regering en het staatshoofd van het organiserende land. Anders dan in het verleden was hierbij echter de rol van de ministers en vooral die van de keizer opvallend bescheiden gehouden. Waarschijnlijk hadden de deelnemende landen zich vanwege het Japanse oorlogsverleden en de rol van de keizer in het bijzonder verzet tegen het ritueel van het voorstellen van de nationale diplomatieke delegaties aan de keizer en zijn regering. In plaats hiervan had men voor een meer symbolische vorm gekozen, waarvan het eerste meer officiële gedeelte sterk deed denken aan de openingsceremoniën van de Olympische Spelen en het tweede meer aan een futuristische show, waarin McLuhanachtige multimedia-ideeën gecombineerd waren met vormen uit de traditionele Japanse religieuze festivals. Dit alles vond plaats in het futuristisch Space Age-decor van het Festival Plaza. Het officiële gedeelte van de ceremonie begon met het binnendragen van de nationale vlaggen door de verschillende delegaties in het Festival Plaza op de tonen van de 'Expo '70 March'. Sommige liepen in nationale klederdracht, anderen in kostuums volgens het meest recente mondiale modebeeld (minirokjes e.d.). Vervolgens werden door padvindsters alle vlaggen in een woud van vlaggenmasten gehesen, terwijl een reuzenkoor van 440 stemmen de 'Song in Praise of Expo'70' zong. Tenslotte werd de officiële vlag van de BIE gehesen, terwijl het 'In Salute to the World Exposition Flag' weerklonk. Voor de duur van de Expo bleven de vlaggen van alle deelnemende naties vreedzaam verenigd wapperen. Hierna volgden een aantal zeer korte toespraken van de Japanse premier en andere vips. Als laatste sprak de keizer een aantal zinnen, waarmee de Expo om 11.47 uur officieel geopend was.²⁰² Om dit moment kracht bij te zetten klonken er vijf saluutschoten en werd de 'Celebration Ouverture' ten gehore gebracht. Tenslotte mocht de kroonprins de expo 'opstarten' door met een druk op de knop het elektriciteitsnet in werking te stellen.²⁰³ Daarmee ging het tweede deel van het programma van start dat een minder officieel en meer futuristisch karakter had. Terwijl boven de hoofden van het publiek uit het dak duizenden ballonnen en papieren kraanvogels - het Japanse symbool voor vrede - naar beneden dwarrelden maakten zij voor het eerst kennis met de 'entertainment robot'. Met knipperende lichtjes, elektronische geluidjes uitstotend en gehuld in een wolk van geparfumeerde bloemenlucht kwam de robot het Festival Plaza opgereden. Onderwijl stelde deze zich met een mechanische stem voor: 'I am Deme, the entertainment robot. Greetings to all of you and thanks for coming.' In het midden van de Plaza hield zij halt waarop uit haar buik maar liefst 160 kinderen te voorschijn kwamen, sommigen wit, anderen geel of zwart, enkelen in klederdracht, alle volkeren van de mensheid representerend. Dansend in grote slingers vulden deze 'beloften van de toekomst' het plein, broederlijk tezamen in harmonie de *Expo'70 Children's Song* zingend. Onderwijl deelden op de tribunes Japanse leeftijdgenootjes zelf gevouwen papieren kraanvogels, de vredessymbolen, uit aan de grote mensen. Vervolgens droegen nieuwe groepen kinderen, net als op een traditioneel

Japans religieus festival, vijf altaren het plein op en plantten deze in hun midden. Hierop voegden alle kinderen zich opnieuw tot dansende slingers en hieven op de Japanse melodie van de 'Sekai no Hiroba de' een lied aan: 'Let's talk together at the Plaza of the World... let's talk about the Dreams of the World', onderwijl het publiek uitnodigend om zich bij hen te voegen en met hen mee te dansen en zingen. Na afloop van deze ceremoniën voerden de hoogwaardigheidsbekleders in kleine groepen de traditionele inspectie van de expositie uit.

Hoewel er tussen de twee onderdelen van het programma een groot verschil in sfeer bestond - het ene formeel en ceremonieel, het andere meer futuristisch vermaak - werden beide bepaald door dezelfde thematiek en symboliek. De meeste ideologische thema's die in deze rituelen en symbolische ruimten en decoraties besloten lagen, werden door politici in hun toespraken geëxpliciteerd. De belangrijkste thema's waren de wens om de mentaliteit van de eigen bevolking te veranderen en het imago en de status van Japan in het buitenland te veranderen. Japan wilde van zijn negatieve oorlogsimago af en verlangde tegelijkertijd erkenning en aansluiting bij de internationale (westerse) gemeenschap, op grond van zijn economische en technologische prestaties die het land in één decennium tot derde economische wereldmacht hadden doen uitgroeien. Dit verklaart waarom de keizer wel aanwezig was maar bijna niets mocht zeggen, en waarom er zo hartstochtelijk kosmopolitische thema's bezongen werden, terwijl deze toch vreemd zijn aan de traditioneel gesloten Japanse cultuur. Opvallend, zowel in de toespraken als in de ceremoniën, was dat de kosmopolitische thema's eigenlijk sterker waren dan die van de vooruitgang. Zo lag de nadruk meer op de 'harmonie' dan op de 'vooruitgang der mensheid' uit het hoofdthema van de tentoonstelling. De Expo moest begrepen worden als een plein voor de wereld waarop het palet aan culturen, waaruit de mensheid is opgebouwd, elkaar kon ontmoeten en van gedachten wisselen; als een festival waarop Japanners en buitenlanders konden zien dat in het land de laatste decennia een moderne hoogontwikkelde samenleving was opgebouwd op de fundamenten van eeuwenoude tradities; als een poging om een nieuwe moderne Japanse culturele identiteit te kweken, waarin traditionele denkbeelden verzoend waren met modernisering en internationalisatie in een nieuw wereldbewustzijn. Van zo'n betere toekomst gaf de Expo slechts een vrijblijvende impressie; het was eerder een aanzet tot een internationale discussie en reflectie dan een blauwdruk.²⁰⁴ Deze thema's bepaalden duidelijk ook de vormgeving van de ceremonie: het kosmopolitische in de vlaggen, de toeschouwers en de dansende kinderen en het ermee samenhangende idee van wereldvrede, broederschap der volkeren in samenzijn, samen dansen en samen zingen van de liedteksten. Het idee van een betere toekomst dankzij technologie werd verwoord door de technische futuristische hoogstandjes op het gebied van entertainment; het daarmee samenhangende idee van een humanere technologie kwam tot uitdrukking in de 160 kinderen die uit de buik van de robot te voorschijn kwamen en gezamenlijk met de robot het vermaak brachten. De kinderen waren natuurlijk zelf symbool van de beloften van de toekomst. De verzoening van traditie en vooruitgang in harmonie werd dan gesymboliseerd door rudimenten van traditionele Japanse religieuze festivals - zoals de papieren kraanvogels en de altaren - te vermengen met het futuristische robotvermaak. Zo ontstond een beeld van een nog ongekende toekomstige wereld waarin met moderne rituelen en technieken het ontstaan van een nieuwe collectieve identiteit en mentaliteit gevierd werd.²⁰⁵

7.4.2 De expositie voor dagjesmensen

Net als in 1939 vormden nieuwsgierige dagjesmensen, uit op een leerzaam verzetje, de hoofdmoot van de bezoekers. Ook nu waren tentoonstellingsmakers, belichtings- en geluidsexperts uit de theaterwereld, filmers, industrieel ontwerpers, couturiers, architecten, stedenbouwkundigen en anderen die van het presenteren, communiceren en vormgeven van producten en ideeën hun vak hadden gemaakt de enigen, die de Expo vanuit een professioneel oogpunt bekeken als een plaats van experiment en innovatie. Officieel zou de Expo het forum vormen voor alle volkeren van de

wereld. In de praktijk betekende dit echter nog steeds dat in verhouding slechts een handvol buitenlanders de Expo bezocht: het publiek was voor achtennegentig procent Japans.

Ten prooi aan tentoonstellingskoofts of leergierigheid?

Op de dag van de publieksopening kwam het toch nog tot ongeregelde heden tussen tegenstanders en politie. De politie raakte slaags met de demonstranten en kon niet verhinderen dat een kleine groep zelfs tot op het terrein wist door te dringen. Eén slaagde er zelfs in de Toren van de Zon - het symbolische en ideologische hart van de Expo - te beklommen en haar kroon - het gouden masker - te bezetten. Bang voor negatieve publiciteit gedoogde de Associatie deze kraakactie, die uiteindelijk acht dagen zou duren.²⁰⁶

De meeste bezoekers ontging dit echter volledig, in beslag genomen als zij werden door de vraag hoe de Expo te bereiken en weer te verlaten. Ondanks het gevarieerde vervoersaanbod van metro, trein, bus, taxi's en het grote aantal autoparkeerplaatsen (waarvan de capaciteit na de laatste prognoses over de bezoekersaantallen nog belangrijk was uitgebreid) schoot deze ernstig tekort.²⁰⁷ Met name 's avonds, wanneer het publiek massaal huiswaarts wilde keren, ontstonden reusachtige opstoppingen rond de uitgangen en op de stations.²⁰⁸ Gezien de omvang van de moderne metropool en omdat de Expo nu ver buiten de stad lag kon het publiek, anders dan in de negentiende eeuw, dit probleem niet zelf oplossen door dan maar naar huis te gaan lopen; men was afhankelijk van de voorzieningen van de Associatie. Naast het inzetten van extra bussen en treinstellen trachtte de Associatie bottlenecks te verminderen door de uitstroom van het publiek te spreiden door 's avonds de Expo in fasen te sluiten: eerst de paviljoens, vervolgens, na een laatste spectaculaire futuristische multimedia-show in de beste 'fête de nuit' tradities (die tenminste een deel van het publiek nog even op het terrein hield), het Festival Plaza.²⁰⁹ Op topdagen volstonden deze noodmaatregelen niet en ontstonden er chaotische taferelen. Op de drukste dag van het seizoen zagen liefst 5.000 bezoekers zich uiteindelijk gedwongen om de nacht op het expoterrein door te brengen!²¹⁰ De prognoses mochten de bezoekersaantallen dan hopeloos mis gecalculiseerd hebben, ten aanzien van de verdeling van deze bezoekersstromen over de verschillende transportmiddelen - en bijgevolg over de verschillende entrees - bleken zij de organisatoren betrouwbaardere informatie te hebben verstrekt. Zoals voorspeld kwamen verreweg de meeste bezoekers met de trein. Bijgevolg betrad het grootste gedeelte van de bezoekers de tentoonstelling via de Zuidpoort.²¹¹

Eenmaal binnen ontbeerde dit publiek, net als bij alle vroegere expo's, een duidelijk totaalbeeld van de expositie. Bij gebrek aan een overzicht bleef het hen goeddeels een raadsel wat er te zien was, of er een instructieve ordening dan wel een verhalende routing in aangebracht was als hulp bij het bestuderen en begrijpen van de expositie. Zelfs het stelsel van zichtlijnen en clous, dat hen tenminste hadden kunnen helpen zich op het terrein te oriënteren, ontging hun zodoende aanvankelijk. Toch betekende dit niet dat het publiek, zodra het de toegangspoorten gepasseerd was, zich direct verloren voelde. Immers, het gros van de mensen betrad, na zich een kaartje te hebben aangeschaft aan één van de tientallen loketten bij de zuidelijke toegangspoort, de Expo via de Symboolzone: in menig opzicht de sleutel tot en richtingwijzer van de tentoonstelling.²¹²

Het educatieve tegengif van de ruimtelijke didaxis: thematisatie en classificatie van de inzendingen

Onmiddellijk na binnenkomst tekende zich hoog boven de hoofden van de mensenmassa het begin af van een reusachtig dak, gemaakt van lichtdoorlatend kunststof en geschraagd door een enorm ruimtevakwerk. Links en rechts werd het blikveld ingekaderd door twee kolommen die volgens hetzelfde constructieprincipe waren opgebouwd en het dak droegen. Een kolossale trappenpartij vormde de onderkant van de lijst waarin pontificaal in het midden een enorm rood zonnemasker stond. Dit symbool zette treffend de toon. Het Japanse publiek associeerde het intuïtief met Nippon ('het land van de rijzende zon'); met de eigen nationale tradities (de religieuze festi-

vals als feestelijke ontsnapping uit het alledaagse, moment van individuele bezinning en bevestiging van de gemeenschapsband); met de zonnegodin Amaterasu Ōmikami en de aanbidding van de zon (bron van vernieuwing, leven en kosmische harmonie); en wie weet ook met de keizer als symbolisch hoofd van de staat en gemeenschap. Als in een futuristisch tempelcomplex begon men nu dit heiligdom te beklimmen. Bovenaan gekomen strekte zich voor het oog een groot plein uit, met in het midden een reusachtige sculptuur en daarop ongeveer op buikhoogte het zonnemasker. Achter de sculptuur ontwaarde men een volgend, dieper gelegen plein. Dit alles werd overdekt door het ruimtevakwerk dat zich eindeloos leek uit te strekken. De sculptuur zelf bleek nu in een verdieping in het plein te staan en had, nu ze zo in haar volle omvang kon worden bekeken, wel iets weg van het silhouet van een mens. Deze leek, met haar voeten stevig in de grond geplant en met haar armen omhoog, het dak te torsen, waarbij ze haar hals door de grote ronde opening in het dak had gestoken. Een gouden zonnemasker tenslotte maakte de suggestie compleet. Glimmend in het zonlicht en met open armen leek ze alle bezoekers te verwelkomen, zoals Pallas Athene in de klassieke oudheid de Grieken in haar heiligdom verwelkomd had. Aan haar linker- en rechterzijde stonden eveneens torenachtige symbolische sculpturen. Weliswaar waren deze meer hedendaags vormgegeven, maar tezamen maakte het drietal een enigszins archaische indruk te midden van de futuristische materialen, constructietechnieken, kleur en vormgebruik van de omgeving. Het geheel leek nog het meest op een archeologische vondst, die door expeditieleden van een veel hoogwaardiger beschaving dan de onze in de buik van hun ruimteschip naar hun thuisplaneet werd vervoerd.

Wat dit antropomorfe afgodsbeeld nu eigenlijk verbeeldde was de tentoonstellingsbezoekers niet onmiddellijk duidelijk. Net zoals de hoogontwikkelde ruimtevaarders begrepen zij wel dat dit een symbolisch beeld was en dat het waarschijnlijk te maken had met een betekenisvol verband tussen mens en zon, maar welk verband dan? Misschien dat verder doorlopen naar het 'altaar' duidelijkheid zou verschaffen. De queue die vrijwel continu de ingang tot dit heilige der heilige versperde noopte veel bezoekers tot andere wegen; slechts de meest nieuwsgierigen namen deze hindernis. Iets terzijde van het zonnebeeld slingerde zich een lange rij wachtenden, ingekaderd tussen lange wanden op hoge poten, die zich al meanderend over het plein uitstrekten. Hierop waren duizenden foto's aangebracht waarop zich voor de ogen van de wachtenden een eindeloze hoeveelheid menselijke tafereelen ontvouwde. Foto's van gele en bruine mensen; van mensen in groene grazige landschappen en andere in dorre gele; van mensen aan het werk in de fabriek, op school of op het veld. Alle volken die tezamen de mensheid vormden waren hier afgebeeld bij hun dagelijkse arbeid, een ode aan de gewone mens, de basis van de moderne beschaving, getuige het op regelmatige afstand in grote letters aangebrachte stichtelijke bijschrift: 'The Common Man - Mainstay of Today's World; His name is Everyman Unknown and Unnoticed; his daily labor bespeaks his dignity and pride.' Was de bezoeker bij het aanschouwen van boodschap en beelden in een contemplatieve gemoedsgesteldheid geraakt, dan werd hij daar bij het entree van de eigenlijke tentoonstelling wreed uit opgeschrikt. Een lange roltrap voerde namelijk diep omlaag, en langzaam liet men het daglicht achter zich om opgenomen te worden in een andere wereld. Eerst was er duisternis, dan lichtten er langzaam spiralen van bollen en stokjes op, modellen die plastisch aan anorganische moleculen deden denken. Door lichteffecten leken deze te ademen. Beneden aangekomen belandde je in een ruimte waar stroboscopische lichtflitsen en gerommel zich in een schijnbaar oneindige ruimte naast, onder en boven je leken te herhalen tot in het oneindige: 'Er zij licht'. Ook hier weer de moleculaire structuren maar nu heviger pulserend, alsof zij onder het licht van de donderslagen tot leven kwamen. In de daarop volgende ruimte werden wanden, vloer en plafond gevormd door eindeloze scholen levende primitieve organismen die hun levenskracht leken te ontfangen aan de pulsende railingen die als slagaders door de installatie voerden en eindigden bij een grote halve bol. In dit psychedelische landschap werden de bezoekers nu geconfronteerd met de eerste levensvormen zoals zij die dagelijks om

zich heen zagen. Op tientallen monitoren zag men in full-color de geboorte van insecten, vissen, vogels en mensen. Hiervandaan gingen de bezoekers door een nauwe doorgang en bevonden zich plotsklaps in een uitgestrekt landschap met prehistorische planten, beesten en de eerste mens. De grond was bezaaid met voetafdrukken. In een grot maakte men kennis met het naakte bestaan van de eerste mens. Primitieve gereedschappen, middelen om vuur te maken, beenderen en voedselresten lagen er verspreid, terwijl er op de achtergrond filmbeelden werden geprojecteerd van de mens in gevecht met de natuur. Dat dit gevecht niet altijd in het voordeel van de mens uitpakte werd geïllustreerd door een kleine begraafplaats van menselijke resten. Op de wanden waren de eerste getuigenissen van dit gevecht te zien zoals door deze eerste mensen nagelaten: in primitieve muurschilderingen communiceerden zij over hun wereld. Wanneer de bezoekers de grot aan de andere zijden verlieten werd de dreiging wel heel fysiek. Staande te midden van met pijlen en spiezen doorboorde kadavers van pre-historische beesten, werd de bezoeker ogenschijnlijk zelf aangevallen door prehistorische beesten, die op een enorm scherm tot leven gebracht waren. Nadat men hieraan was ontkomen kwam men terecht in een ruimte, waar grote aantallen pre-industrieel gereedschap gerangschikt lagen in metershoge kolommen, van vloer tot plafond reikend als ware het een woud. Tegen de achterwand zag men films, waarin mensen uit verschillende culturen van over de wereld met keukengerei, landbouwwerktuigen en wat dies meer zij greep kregen op hun dagelijkse existentie in hun natuurlijke habitat. In de volgende ruimte bevond men zich opeens aan de voet van de Zonnetoren. Aan het plafond hingen honderden rituele maskers, er stonden afgodsbeelden te midden van een woud van kandelaarachtige staketsels en tegen de voet van de Zonnetoren was weer het reuzenmasker van de mens aangebracht. Het geheel maakte de indruk van gewijde grond, waar een godenrijke godsdienst beleden werd, met de god van het grote masker als oppergod. De antropomorfe vormgeving van de votieven suggereerde een religie, gefundeerd op de gelijkenis en de psychologie van de mens zelf. Achter de toren bevond zich tenslotte een wachtruimte voor de entree tot de toren zelf. Hier kon men op stoelen in de vorm van menselijke handen even bijkomen van de 25 minuten durende wandeling en op zijn beurt wachten.

Eenmaal aan de beurt, betrad men nu de toren zelf door een doorzichtige perspex buis. Binnengekomen bevond men zich in een ronde ruimte aan de voet van een kolossale groene boom, die in het midden opschoot tot aan de hemel. Op de muren rondom leek een knetterend vuur te woeden; vlammen lekten hoog op onder onheilspellende muziek. Gelukkig bood een roltrap een ontsnappingsmogelijkheid. Via roltrap na roltrap kwam men van de ene in een geheel andere wereld. Op de takken van de boom ontwaarde men laag na laag steeds weer andere vormen van leven. Op de onderste vreemde en angstaanjagende kolossen, waarvan sommige plotseeling in een vreselijk gehuil losbarstten, onderwijl bewegend alsof ze ieder moment van de tak op de bezoeker zouden toespringen. Gelukkig nam de roltrap de bezoeker automatisch verder mee, of men nu verstijfd was van angst of geamuseerd over deze robotica. Verder omhoog kwam men steeds vertrouwdere species uit de evolutie tegen. Tot slot belandde men boven in een door zonlicht overgoten gedeelte, waar serene muziek en een psychedelisch kleurgebruik de bezoekers in een vrolijke optimistische stemming leken te moeten brengen.

Hiervandaan kreeg men via twee roltrappen in de armen van de Zonnetoren toegang tot het dak van de Symbolzone. Versholen in het ruimtevakwerk bleek nog een heel landschap aan exhibits te staan, een vreemd futuristisch landschap als van een ruimtevaartkolonie uit een sciencefiction-film. Langs een galerij rond de opening voor de Zonnetoren kreeg men hiertoe toegang. Hiervandaan had men een spectaculair overzicht over de Symbolzone. Eerst kwam men een ruimtevaartsatelliet tegen. Vervolgens betrad men een vreemde gang van concave spiegels, rare futuristische capsules en een reeks modellen van gewone mensen die in de vreemdste kleuren waren beschilderd. In een volgend gedeelte stond een enorm boek, met op de verlichte pagina's afbeeldingen van verzamelingen insecten. Erboven zweefden twee kisten, één in de vorm van een

volwassen mens, de ander in de vorm van een menselijke foetus. Er stond een enorme replica van de menselijke hersenen, waarop aan de buitenzijde de functies beschreven werden en aan de binnenzijde tekens van alle talen die er ooit door de mens zijn gebruikt om te communiceren. Vervolgens passeerden de bezoekers een muur, met aan de voorzijde op de voorgrond twee enorme handen en daarachter drie menselijke figuren, een kind en een volwassen man en vrouw. De muur achter hen was bloedrood en bedrukt met talloze foto's van de atoomexplosies in Hiroshima en Nagasaki. Was men de muur gepasseerd, dan zag men dat de andere zijde geheel blauw was en dat daarop foto's van hongerende mensen, overstromingen en ander menselijk leed waren afgebeeld. Van hieruit voerde een trap naar een ruimte, waarvan alle wanden werden gevormd door projectieschermen; glimlachende gezichten staarden de bezoeker aan en flitsten voorbij. Op het plafond waren satellietfoto's van de 'planeet aarde' aangebracht. Uiteindelijk arriveerde men in een ruimte met schaalmodellen van wel zeer futuristisch ogende steden. Eindeloos repeterende capsules, DNA-achtige structuren suggereerden dat je beland was in een chemielaboratorium of de set van de Thunderbirds. Het meest spectaculair was hier de 'fullsize' replica van een modelwoning in zo'n toekomstige stad. Opgebouwd uit een aantal capsules was ze ingeplugd in het ruimtevakwerk en in de infrastructuur. Aan het einde van de rondgang gekomen daalde men nu over een lange roltrap af naar een plateau op een van de kleinere torens naast de Zonnetoren. Hier kreeg men een schitterend panorama te zien van de rest van de tentoonstelling die zich meters lager uitstrekte.²¹³

De bezoeker was nu weliswaar iets wijzer geworden over het ontstaan van het menselijk leven en de menselijke beschavingen op aarde, maar van het laatste gedeelte viel toch niet veel meer te begrijpen dan dat er ernstige problemen en bedreigingen waren voor de hedendaagse mensheid: een (omgekeerd) pleidooi voor een humanisering van de samenleving en haar verrichtingen in harmonie met haar tradities en habitat. Slechts door de mens - het individuele leven - in diens sociale, historische en natuurlijke verbanden tot uitgangspunt te nemen bij de ontwikkeling en toepassing van nieuwe technologie en wetenschap als antwoord op de hedendaagse problematiek kon men hopen deze in de nabije toekomst bevredigend op te lossen. Vooral nog zagen de meeste getoonde aanzetten hiertoe er toch wel bijzonder onrealistisch uit.

Het futuristische karakter van het volgende plein vormde daarentegen een aannemelijker toekomstbeeld. Daar dit plein veel lager lag stond men nu als op een balkon en overzag men het plein, het meer, de tegenoverliggende gebouwen - het Expo-theater en het kunstmuseum - die het decor vormden voor het plein, de loges en de tribunes die in een L- of U-vorm rond het plein lagen, afhankelijk van waar men de mobiele tribunes geparkeerd had. De loges vertoonden grote overeenkomst met de capsules in de zojuist aanschouwde maquettes van toekomstige steden. In het dak hadden zich licht- en geluidstrolley's genesteld en op het plein manoeuvreerden diverse robots. Sommigen, zoals 'Deme' en 'Deku', waren vormgegeven als een kruising tussen een menselijke ruimtevaarder en een robot, anderen waren eigenlijk niet meer dan gemotoriseerde luidsprekers en microfoons. In dit futuristische decor met aan de ruimtevaart ontleende esthetiek, robots en multimediale omgevingskunstwerken voltrok zich dagelijks een uitgebreid program van moderne multimediale shows en traditionele volkskunst. Op het 'Festival Plaza' maakte het publiek kennis met de nieuwe multimediale communicatie-architectuur, die in de toekomst hun habitat zou vormen, en werden hun nieuwe sociale omgangsvormen onderwezen, gebaseerd op recreatie, participatie en communicatie die deze 'environments' mogelijk maakten. Het introduceerde een nieuwe cultuur met een voor Japanners wezensvreemde nadruk op individualiteit, jeugdige spontaniteit en speelse anarchie, hetgeen hun samenleving rijp zou maken voor het aanstaande tijdperk van onmiddellijke en wereldwijde communicatie en informatie dankzij computers en andere globale medianetwerken.

Toch was ook hier sprake van een combinatie van moderne en traditionele communicatievormen. Aan de ene kant was er een technologisch multimediaal environment gecreëerd, waarin met behulp van audiovisuele technieken als microfoons en luidsprekers kunstwerken ontstonden uit compilaties van de geluiden van de bezoekers en de orkestrale klanken die muzikanten maakten. Een gordijn van fonteinenvormde samen met de gevel van de multifunctionele hal een decor voor spectaculaire maar conventionele water- en lichtspectakels, waarbij als aanvulling ook films en dia's op de gevel van de hal geprojecteerd konden worden. Aan de andere kant diende deze flexibele technologische wereld van robots, verlichtingsinstallaties, bewegende tonelen en bezoekerszitplaatsen niet alleen voor moderne multimediale shows maar ook voor uitvoeringen van volksdans, volksmuziek en straattheater waaraan de bezoekers mee konden doen. Vonden er geen shows en uitvoeringen plaats, dan vervulde het plein zijn rol van ontmoetingsplaats; honderdduizenden konden uitrusten en genieten van het uitzicht over de Expo of participeren in de voorstelling, met lieden naast hen van gedachten wisselen en wie weet nieuwe vrienden maken.²¹⁴

Zo vormde voor het eerst in de expo-geschiedenis het programma van shows, evenementen en feesten dat de hele dag duurde in plaats van alleen 's avonds, het hart van de expositie. Iedere dag opende de Expo op het Festival Plaza met een afwisselend programma van alternerend recreatieve en culturele shows en uitvoeringen. 's Ochtends stonden de culturele opvoeringen in het kader van de nationale dag van één of ander land (zoals demonstraties van de beroemde Canadese bereden politie); 's middags in het teken van de Japanse volksdans, -muziek en -theater en 's avonds van de moderne Japanse kunst. Tussendoor waren er momenten dat het plein niet als podium maar als ontmoetingsplaats fungeerde, gestoffeerd met passende achtergrondmuziek. Dan bracht de 'Fountain of Music' in het aangrenzende meer ook verzoeknummers van het publiek ten gehore, begeleid door sprookjesachtig dansende choreografieën van gekleurd water. De tentoonstellingsdag werd iedere dag afgesloten met een sensationele futuristische show, getiteld 'space events', vol robotica, stroboscopisch licht en muziek. Voor veel bezoekers golden Expo en festivals, zoals door de organisatoren voorzien, inderdaad als synoniem.²¹⁵

Vanaf het hoger gelegen eerste plein had het publiek al uitzicht gekregen over de rest van het expo-terrein: een stenen landschap, met daarop de meest bizarre bouwsels in een vrolijke kleuren- en vormtaal. Het deed nog het meest denken aan een kermisterrein waarop de attracties zonder veel logica verspreid lagen. Een duidelijk hoogtepunt, ruimtelijke geleiding, of richting ontbrak, zodat men eigenlijk niet goed wist waarheen te gaan. De rollende trottoirs die men al een aantal keren gepasseerd was leken een geschikte manier om zonder al te vermoeid te raken de rest van het terrein eens te verkennen vanaf een hoger gelegen standpunt. Wie meer geduld kon opbrengen sloot zich aan bij de rijen wachtenden voor een soortgelijk overzicht vanuit de kabelbaan. Nadat men zo over de overvolle rollende trottoirs, waarop het publiek telkens vriendelijk doch vermanend door vrouwelijk 'Expo Flowers' aangespoord werd voort te maken of juist even te wachten, bij de West Poort was aangekomen, zullen de meeste bezoekers tot de conclusie zijn gekomen dat zulke rondtoeren niet meer inzicht verschaften in de ordening of oriëntatie van de paviljoens over het terrein.²¹⁶ Dan maar eens te voet op weg gegaan. Eigenlijk was dit een verademing. Het was dan minder druk en de lange zichtlijnen over de waterpartijen op de Symboolzone garandeerden, in combinatie met de dubbele 'pieds de poules' die de wegen vormden, prima oriëntatiemogelijkheden. Weliswaar was dit minder sensationeel en futuristisch maar wel effectiever. Bovendien ging men zo meer in de Expo op.

Nu kwam men ook langs de futuristisch ogende informatiekiosken - glazen trommels met een ballondak als herkenningsteken - alwaar men een overzichtskaart of een catalogus kon aanschaffen: een effectief hulpmiddel om zich te midden van dit feestgedruis te oriënteren.²¹⁷ Weliswaar stond er overal bewegwijzering naar uitgangen, paviljoens, sub-plazza's en Symboolzone; maar desondanks bleef de Expo als geheel een onsamenhangende indruk maken. In de catalogus kon

men het geheel op de kaart overzien en kreeg men bovendien een korte beschrijving van de inhoud van de paviljoens. Zo leerde je nu dat de Zonnetoren inderdaad 'Tower of the Sun' heette en dat zij geflankeerd werd door de 'Tower of Youth' en de 'Tower of Motherhood', en dat het plein waarop ze stonden 'Plaza of Harmony' heette. Verder zag men dat aan de andere zijde van het meer en het Festival Plaza nog een museum van Japanse volkskunst en een internationaal kunstmuseum stonden alsmede een theater. Hoewel de kaart wel antwoord gaf op vragen over de globale verdeling van de algemene voorzieningen, viel er niet uit op te maken of de paviljoens op het eigenlijke expo-terrein nog aan enige ordeningslogica onderworpen waren. De enkeling die zich erin verdiepte moet onontkoombaar tot een negatieve conclusie zijn gekomen. Zoals te verwachten ontbrak de ordening naar beroepen, die de negentiende-eeuwse industrietoonstellingen had gekenmerkt. Echter, zelfs een geografische ordening die de landen naar continent had onderscheiden en het geheel tot een wereldomvattend tableau van culturen had kunnen maken was er niet in te bespeuren; de kaart toonde een volstrekt willekeurige opsomming van bedrijven en landen die kriskras door elkaar stonden. Over de inhoud van de centrale thema-expositie, de collectie van het Museum of Fine Art en enkele landen- en bedrijfspresentaties kon het publiek nadere informatie krijgen in speciaal uitgegeven deel-catalogi en brochures, waarin men de inhoud en de portee van haar inzending nog eens uitgelegd had. Veel bezoekers zal dit wel te veel moeite zijn geweest, temeer omdat de meeste multimediale presentaties voorzien waren van een 'commentaarstem op band'. De brochures dienden hoogstens als verzamelobject en souvenir, die men thuis nog eens door kon bladeren.²¹⁸ Met een zekere afgunst zal menig westerse bezoeker gekeken hebben naar de vele groepen Japanners die onder aanvoering van een gids langs de bezienswaardigheden werden gevoerd. Een voor Japanners vertrouwd maar voor hen vreemd schouwspel: honderden mensen in identieke jasjes en met identieke petten achter een man of vrouw met een vlag aan lopend, die hun scharen belerend toespraken via hun megafoons.²¹⁹

Zij vormden een feestelijke bonte massa waartussen je hier en daar nog weer echte voorstellingen van straattheater, volksdansen of muziekkuitvoeringen ontdekte. Sommige waren zorgvuldig gelocaliseerd op één van de zeven pleinen, zodat er zich een groot publiek omheen kon verzamelen; andere vormden een onderdeel van een van de landentoonstellingen. Zo kon men er opvoeringen van Indiase en Haïtiaanse volksdansen in authentieke klederdracht bewonderen, zelf dansen op de muziek van Canadese popbands, of modeshows gadeslaan van Canadese couturiers. Soms dienden zij om nationale culturele prestaties te demonstreren, soms om voor de lange rijen wachtenden de tijd te bekorten. Deze potpourri van optredens en exotica breidde de atmosfeer van het Festival Plaza inderdaad over het hele terrein uit. Het versterkte de atmosfeer van kermis en feest.²²⁰ De vormgeving van kinderwagens, elektrische auto's, bankjes, verlichting, fonteinen, info-kiosken en schaduwparasols ondersteunde dit. Door de nieuwste constructiesystemen en materialen toe te passen had men bovendien het futuristische karakter van het geheel versterkt. Ook de vormgeving van de bontgekleurde tenten en pneus, de vrolijke uniformen van het personeel en de vliegende-schotelachtige fonteinen continueerde de sfeer van het 'Festival Plaza': een futuristische stad, opgebouwd uit mobiele flexibele kermistenten ten behoeve van een speelse samenleving.²²¹

Het educatieve tegengif van de symbolische didaxis: toekomstgerichte architectuur uit de space age
De architectuur van de individuele paviljoens was anders dan voorheen ditmaal niet meer ondergeschikt aan een of andere totaalcompositie of stadsgezicht. Zonder uitzondering diende de esthetiek nu uitsluitend de belangen van de individuele exposant: een maximale differentiatie ten opzichte van de omringende paviljoens, opdat zij zelf zoveel mogelijk zou opvallen. Daartoe waren heel veel paviljoens uitgerust met blikvangers in de vorm van bizarre torens of grote ballonnen. Alles op alles werd gezet om het publiek te lokken. Met name lichte pneumatische constructies waren hiervoor populair. Zo was het Britse paviljoen à la Archigrams Monte Carlo-pro-

ject gecompleteerd met een zeppelin met de 'Union Jack', was het paviljoen van het Japanse Ricoh voorzien van een enorme luchtballon en bezat het Mitsui-paviljoen de hoogste spits: een bizarre bont gekleurde 'opblaastoren' waarvan het bovenste deel bewust opzij helde.²²² Toch waren het niet alleen doorlopende bestrating en vrolijk futuristisch meubilair die het terrein de karakteristieke consistentie verschaften van een enorm plein, waarop een nomadisch kermisgezelschap uit de ruimtevaarttoekomst zijn tenten had opgeslagen, maar werd dit - onbedoeld - ondersteund door een modebewuste voorkeur voor een beperkt aantal stijlen en symbolische repertoires in de architectonische uitwerking van de tenten en paviljoens zelf.

Slechts een minderheid van de landenpaviljoens bestond nog uit de ouderwetse symbolische tentoonstellingsarchitectuur van historische reconstructies (die de culturele tradities van het land representeerden), van allegorische trofeeën (die de natuurlijke karakteristieken van het land verbeeldden), of van ideologische monumenten (waarin de grootsheid van het nationale gedachtengoed werd weergegeven door het bouwwerk navenant reusachtige proporties te geven). De fraaiste reconstructies van cultuurhistorische bouwwerken waren de Thaise, Laotiaanse, Birmeese, Cambodjaanse, Nepalese en Singaporese paviljoens: natuurgetrouwe nabootsingen van nationale monumenten.²²³ Het waren evenwel niet alleen Aziatische landen, maar ook Afrikaanse (zoals Tanzania en Ethiopië), Arabische (zoals Abu Dhabi en de VAR), en zelfs een enkel Europees land zoals Griekenland die voor de historische of etnografische reconstructie kozen.²²⁴ Soms werd dit niet in de vorm van een replica gedaan maar koos men voor een moderne interpretatie: de Grieken door een quasi vrolijke pseudo-acropolis van tempelpaviljoens te maken, de VAR door de geometrie van de Egyptische piramiden zodanig te abstraheren dat ze in een sciencefiction-film niet zou hebben misstaan en de Tanzanianen tenslotte door uit de fraaiste houtsoorten van hun land een paviljoen op te trekken dat in de verte herinneringen opriep aan de palissaden die er de dorpen van oudsher omringden.²²⁵

Echte trofee-paviljoens - een architectonische collage opgebouwd uit producten van land of bedrijf - waren er op de Expo eigenlijk nauwelijks meer te vinden. In menig paviljoen werd wel meer impliciet verwezen naar de nationale natuurlijke karakteristieken en hun invloed op de landsaard. Zo riep het paviljoen van British Columbia, opgebouwd uit honderden boomstammen van de Douglas-spar, geplaatst in een tuin die de lokale biotoop moest weergeven - compleet met rotspartijen, waterval en opgezette rendieren - onmiddellijk herinneringen op aan de negentiende-eeuwse Canadese hout-trofeeën.²²⁶ Het Hawaïaanse paviljoen verrees in de vorm van een basalten kegel, geplaatst in een cactustuin, een verwijzing naar de vulkanen die het eilandenrijk gevormd hadden.²²⁷ Abstracter was de symboliek van het Australische paviljoen: te midden van een biotopische tuin die de twee belangrijkste klimaten van Australië verbeeldde - woestijn en regenwoud - verhief zich uit de rotsen een betonnen arm waaraan een schotelvormig dak was opgehangen, symbool voor de cultuur, geënt op natuurlijke hulpbronnen.²²⁸ Nog abstracter was de symboliek van het Canadese paviljoen; het bestond uit een afgeknotte piramide. Aan de buitenzijde was deze bekleed met spiegels, die op de bezoeker de sensatie van de oneindige weidsheid van het land moesten overdragen, aan de binnenzijde met Canadese houtsoorten.²²⁹ Zulke abstracte symbolische verwijzingen ontgingen de meeste bezoekers. De symbooltaal van het Nederlandse paviljoen was dan een stuk duidelijker. Op het paviljoen was aangegeven hoe diep het grootste deel van Nederland, uit het water oprijzend, onder zeenivo lag door het paviljoen tot op die hoogte blauw te schilderen. Om te onderstrepen dat het hier om de waterlijn ging was er zelfs op één punt gebroken met de non-figuratieve symboliek; men had er een boot, Christina genaamd, op geschilderd.²³⁰

Het meest onverhulde ideologische monument was het Russische paviljoen. De grondvorm was gebaseerd op die van de sikkel; de opgaande rondgaande lijn van de nok symboliseerde de

baan van de eerste Russische ruimtevluucht; de golvende rode gevel, bekroond met de partijemblemen van de gekruisde hamer en sikkel, was een onverhulde verwijzing naar de Sovjet-vlag. Zo was dit paviljoen tegelijkertijd vlag, kerk en symbool voor de start van de eerste Russische ruimtevluucht.²³¹ Het paviljoen van de atlantische organisatie OESO deed overigens qua symbolische monumentaliteit niet onder voor het Russische: een betonnen sokkel in een vijver, waarvan vijvervloer en sokkelwanden almaar de letters OESO herhaalden in een reusachtig letterkast.²³²

De meeste landen- en bedrijfspaviljoens herinnerden in geen enkel opzicht meer aan het traditionele (tentoonstellings)architectonische vocabulaire, zonder dat dit overigens hun onderscheidingsdrift of vermogen om boodschappen middels symbolen of afbeeldingen over te dragen verminderde. Zo was er een heel scala aan paviljoens met een vormgeving, ontleend aan de ruimtevaart. Soms trok men heel direct paviljoens op uit vliegende schotels, of uit koepels die het publiek associeerde met futuristische maankolonies. Vaak deed men dat meer indirect door nieuwe materialen en constructietechnieken toe te passen, en deze bovendien zo vorm te geven dat ook deze het publiek onmiddellijk deed denken aan de beelden van de ruimtevaartkolonies uit de toen zo populaire sciencefiction-series van de televisie. De paviljoens van het Japanse Gasbedrijf, Toshiba, Sumitomo en Hitachi deden sterk denken aan een ruimtevaartuig, terwijl het Mitsui-paviljoen met zijn koepels op hoge poten in de lucht nog het meest op een ruimtevaartkolonie leek.²³³ Ook sommige landenspaviljoens waren al evenzeer geïnspireerd op de ruimtevaart. De geodetische koepels van Frankrijk en Duitsland waren daar goede voorbeelden van, zij het enigszins passé na Buckminster Fullers gigantische dôme op de Expo in Montreal.²³⁴ Wat dat betrof was het Amerikaanse paviljoen beter geslaagd; een enorme pneu van lichtdoorlatend kunststofmateriaal overspande een half in de grond ingegraven ruimte, die voor het overige deel werd afgeschermd door een dijk van basaltblokken: een ruimtevaartkolonie in een krater op een van de planeten. De verwijzing won 's nachts nog aan kracht wanneer het van binnen aangelichte paviljoen een vurige 'flying saucer' leek.²³⁵

Werkelijk bizarre kermisachtige toepassingen van nieuwe materialen en constructietechnieken bleken voorbehouden aan de bedrijfspaviljoens. Hier waren de fraaiste en meest spectaculaire luchtkussenconstructies, tentconstructies en ruimtevakwerken te vinden. Het Fuji-paviljoen, maar ook het drijvende paviljoen van het nationale elektriciteitsbedrijf en het Fujipan Robot-paviljoen waren schitterende, speelse, bontgekleurde experimenten met pneu-constructies.²³⁶ De paviljoens van de nationale telecommunicatiebedrijven en het paviljoen van de automobielfabrikanten huisden in indrukwekkende en vrolijke tentconstructies.²³⁷

Behalve deze 'nomadische' architectuur kon men in Osaka ook de eerste prototypen van Metabolistische of 'plug-in-architectuur' van uitbreidbare constructies of vakwerken en capsules bewonderen. De best geslaagde voorbeelden hiervan waren zonder twijfel Kikutake's Expo Tower - waar men behalve van een overzicht over de Expo genieten ook zijn plannen voor de waterstad van de toekomst ('Marina City') kon bestuderen - en bovenal de bijdragen van Kurokawa.²³⁸ Naast diens ingeplugde 'capsule home' in het theme-exhibit was zijn 'Takara Beautilon' zonder meer het meest gave voorbeeld van Metabolistische architectuur op de expo. Het bestond uit één structureel almaar herhaald element, met behalve een dragende ook een infrastructurale functie en waar naar behoefte leef- en werkcapsules waren ingeklemd.²³⁹

Enkele paviljoens kon men echter met de beste wil ter wereld niet meer met architectuur of een gebouw associëren, zelfs niet met toekomstige ruimtevaartkoloniën. Dit waren de meest geslaagde voorbeelden van de nieuwe multimediale environments of van de 'happening'-didaktiek. Zo waren het Zwitserse paviljoen en het paviljoen van de firma Ricoh opgezet als integrale - dat wil zeggen zowel binnen als buiten - multimediale kunstwerken. Het Ricoh-paviljoen bestond uit een cylinder die zowel binnen als buiten eigenlijk niet meer dan een projectiescherm was voor een multimediale show; binnen was een psychedelisch kunstwerk - een weergave van de galaxy -

ingericht; buiten werden filmshows gegeven. Iedere show begon met het opstijgen van een ballon uit de cylinder, van waaruit op de buitenzijde van het paviljoen een film werd geprojecteerd; er was geen sprake meer van een architectonische gevel maar van een architectuur van projecties.²⁴⁰ De Zwitserse inzending bestond uit een plein, waarop een reusachtig staketsel van chroom was opgetrokken, met aan de uiteinden duizenden lampjes. Een klein wit paviljoen aan een zijde van dit plein fungeerde als decor. Het geheel vormde 's avonds een schitterend multi-sensorisch omgevingskunstwerk, dat de belangrijkste karakteristieken van de Zwitserse natuur moest verbeelden. De boomachtige structuur van chroom verbeelde de Zwitserse wouden, het plein de weide en het witte paviljoen de besneeuwde Alpen. Uit de boom stroomde frisse koele alpenlucht en weerklonk het getjilp van duizenden weide- en bosvogels. 's Avonds transformeerden de duizenden lampjes aan de uiteinden van zijn takken de boom in een gigantisch ijskristal.²⁴¹ In het Zwitserse paviljoen ging de symbiose tussen paviljoen en exhibit zo ver dat het paviljoen letterlijk verdwenen was en slechts een geklimatiseerd plein restte.

Dit was ook het geval in een aantal andere inzendingen waar het accent niet zozeer op tentoonstellen lag maar op ontmoeting, festival of 'happening'. Bij het Canadese paviljoen bestond de kern uit een plein annex openluchttheater voor feesten en optredens.²⁴² Ook veel internationale organisaties hadden een voorkeur voor het 'plein-paviljoen'. De paviljoens van de EEG en van de Verenigde Naties presenteerden respectievelijk een tuin en een plein, waar het eigenlijke paviljoen onder verscholen lag.²⁴³ Menig bezoeker hield zodoende tuin of plein voor de inzending en ontging de eigenlijke tentoonstelling. Bij het paviljoenplein van de Verenigde Naties werd dit misverstand nog eens versterkt doordat het deels ook als een expositie was uitgevoerd. Bij wijze van introductie op de organisatie was op het plein een woud van masten met daarin de vlaggen van alle lidstaten opgetrokken; rond dit woud waren op de voet van de masten grote bordes aangebracht waarop de diverse onderdelen van de organisatie zich presenteerden.²⁴⁴ Bij enkele paviljoens, zoals het Braziliaanse en het Britse, overkluisde een enorm dak een plein, waarop toch een min of meer conventionele expositie was opgesteld.²⁴⁵ Ook enkele bedrijfspaviljoens, zoals dat van de nationale telecommunicatiebedrijven en de firma Mitsui, hadden op de begane grond een theaterplein waar optredens verzorgd werden. Zonder uitzondering echter verhief zich daarboven of daarnaast nog een paviljoen.²⁴⁶

De presentatie van bedrijven, landen en internationale organisaties was vanzelf afgestemd op het imago dat men het publiek wilde inprenten. Zo verkozen landen waar de natuurlijke omstandigheden een dominante rol speelden in het dagelijks leven en bij de vorming van de nationale cultuur, voor hun paviljoen de trofeestijl. Opvallend is dat het bedrijfsleven nu niet meer gebruik maakte van deze trofeestijl, terwijl op de Expo in 1964/5 in New York nog veel bedrijven het eigen product als belangrijkste distinctief aangrepen om hun paviljoen in een popart-achtige esthetica van reusachtige blown-ups te gieten.²⁴⁷ Deze omslag kan vermoedelijk alleen op grond van veranderingen in de architectonische cultuur begrepen worden. Was rond 1960 de esthetiek van popart en reclame 'hot', nu was dat de esthetiek van de ruimtevaart met de daarbij behorende interesse voor nieuwe bouwtechnologie. Historische reconstructies werden vaak opgetrokken door landen die zich net aan het koloniale juk hadden ontworsteld en nog niet beschikten over een ontwikkelde industrie. Deze landen kozen ervoor hun culturele erfgoed voor het voetlicht te brengen. Exposanten die zich daarentegen juist wilden profileren als modern en technisch hoogwaardig refereerden met hun paviljoen welbewust aan de ruimtevaart; waren de landen hierin volstrekt serieus, de meeste bedrijven relativeerden deze aanspraken met het nodige vermaak of spektakel. Om dezelfde reden was het voor Japanse bedrijven aantrekkelijk om jonge Japanse architecten, afkomstig uit avantgarde-bewegingen, bijvoorbeeld de Metabolisten, de kans te geven om te experimenteren met de nieuwste architectuuropvattingen, materialen of constructietechnieken. De uitvoering van een paviljoen als een multimediaal kunstwerk - met filmprojecties

als in het Ricoh-paviljoen of met een 'happening'-boom zoals in het Zwitsers paviljoen - was bedoeld om het publiek het imago van een geavanceerd technologisch bedrijf of een geavanceerde technologische cultuur in te prenten. 'Plein-paviljoens' werden geprefereerd door exposanten, die het ideaal van internationale ontmoeting, uitwisseling en verbroedering van alle mensen hoog in hun vaandel hadden staan. Veel internationale organisaties opteerden voor deze presentatievorm. Zij refereerden juist niet aan de ruimtevaart, de toekomst of het kermisachtige; hun imago zou immers schade ondervinden wanneer het publiek hun zou associëren met irreële toekomst-dromen of leeghoofdig vermaak.

Dat nam niet weg dat het imago dat aan de buitenzijde aan het publiek werd voorgehouden, niet altijd ondersteuning kreeg in de eigenlijke presentatie binnen het paviljoen. Zo handelden de exhibits in de meeste trofeepaviljoens toch niet over de natuurlijke karakteristieken van het land. In het archaïsch aandoende boomstammenpaviljoen van Brits-Columbia huisde een hypermodern filmtheater, waar de natuurlijke rijkdom van de provincie slechts een ondergeschikt thema vormde en vooral haar culturele rijkdom en haar economische, technische en wetenschappelijke prestaties belicht werden.²⁴⁸ De verwijzing naar de vliegende schotels van het Sumitomo-paviljoen impliceerde niet dat ook het exhibit over ruimtevaart handelde; binnen in de negen vliegende schotels waren onder de titel 'Familiar Fairy Tales' volksprookjes van over de hele wereld op Madurodamformaat gereconstrueerd.²⁴⁹ Meestal vormden echter exterieur, interieur en exhibit integrale onderdelen van de imagovorming. Zo schilderde Hawaï in haar trofeepaviljoen in de holte van de vulkaan de natuurlijke schoonheid van het eilandenrijk, in de hoop massa's Japanse toeristen te lokken. De meeste cultuur-historische reconstructies bevatten ook dito exposities, eveneens in de hoop zo Japanse toeristen aan te trekken.²⁵⁰ De futuristische ruimtevaartpaviljoens van de Mitsui-groep en de Hitachi-groep boden het publiek een nagebootste ruimtereis.²⁵¹ Het als een mechanische ruimterups vormgegeven Fujipan Robot-paviljoen gunde het publiek inderdaad een blik in een toekomstige wereld vol van robotica.²⁵²

Zelfs in paviljoens waar de relatie tussen exterieur enerzijds en interieur en exhibit anderzijds minder symbiotisch was, viel ditmaal de verstrengeling van interieur, routing en presentatie op. Er waren nu, anders dan in 1939, vrijwel geen paviljoens meer te vinden waarvan grondplan, routing of interieur in dienst stonden van een of andere symboliek of monumentaliteit. Alleen het Japanse regeringspaviljoen had nog een symbolisch grondplan van vijf cilindervormige gerangschikte in de vorm van het nationale Japanse symbool van de kersenbloesem - compleet met een toren bij wijze van stamper. Het Russische paviljoen kende zagezegd eerder een symbolische ruimtewerking, ontleend aan de religieuze architectuur; als in een kerk had men een monumentale opgaande ruimtelijkheid gecreëerd om het volk te drogeren met Sovjet-ideeën.²⁵³ Een religieuze didactiek van de openbaring niet van het aloude christelijke geloof maar van het wetenschappelijk socialisme en zijn prestaties, en bij wijze van heilige der heilige een expositie, niet gewijd aan één of andere god of Christus, maar aan Lenin, de grondlegger en martelaar van de leer.²⁵⁴ In de meeste gevallen stonden grondplan, routing en interieur echter geheel in dienst van de presentatie. Almaar toenemende bezoekersaantallen maakten het noodzakelijk het paviljoen meer dan ooit af te stemmen op een zo efficiënt mogelijke verwerking van een zo groot mogelijk aantal bezoekers. Bovendien vereisten de nieuwe audiovisuele middelen en de multimediale showvorm dat het interieur steeds meer op hén werd afgestemd: niet langer architectuur maar binnenklimaat domineerde. Sterker nog dan in 1939 waren grondplan en ruimteontwikkeling in de meeste paviljoens synoniem met de route die het publiek door de expositie moest afleggen. Wanden - en soms ook plafonds en vloeren - dienden enkel nog als dragers voor afbeeldingen en projecties. Op 'pleinpaviljoens' en in sommige paviljoens die uit niet meer dan één (ontmoetings)ruimte - een soort overdekt plein - bestonden, kon het publiek vrij ronddolen door een multimediaal en -sensorisch environment, waarbij de eventuele buitenwanden dan meestal genegeerd werden door met behulp van projecties oneindigheid te suggereren. In het eerste geval gebruikte de exposant de

routing ook om zijn presentatie een narratieve dan wel meer impressionistische samenhang te geven, in het tweede geval was er eerder sprake van een 'happening'. Eén schoolvoorbeeld van een paviljoen met een interieur, bestaand uit een multimediaal en -sensorisch kunstwerk waar het publiek in ijzeren regelmaat doorheen gevoerd werd, was de Nederlandse 'Kommunikatiemachine'.²⁵⁵ Over een stelsel van traag afgestelde roltrappen leidde men het publiek door een landschap van identieke filmprojecties, zodat film en bezoeker zich synchroon 'afwikkelde'. Tussen wanden van filmbeelden - aangevuld met diaprojecties - werd het publiek omhoog gevoerd tussen een impressionistische collage van reusachtige dijken of uitgestrekte appelgaarden, vonken spuwende hoogovens of spetterende tewaterlatingen, historische steden, oude religieuze feesten en klederdrachten, maar ook stakingen, hippies en emotionele teach-ins of toekomststeden à la Bakema's Pampusplan of Nieuw Babylon van Constant Nieuwenhuis. Men schoot onder de tonen van muziek van Louis Andriessen omhoog om, eenmaal boven, pijnsnel per lift weer te worden afgevoerd. Hier legde het mechanisme - de techniek en de snelheid van de filmprojector - zijn wetten aan de architectuur op. Dit paviljoen was eerder rond een multimedia-concept opgebouwd dan op grond van een of ander architectonisch concept. Of zoals een criticus het treffend uitdrukte: 'het gebouw moest daar omheen worden geprojecteerd'.²⁵⁶ Iets soortgelijks gold voor het Toshiba-paviljoen of voor het Mitsui-paviljoen, waar het publiek op gigantische hefplatforms gelanceerd werd voor een reis rond de wereld of de ruimte in. De lift bezorgde het publiek de illusie van het reizen, terwijl op een trommel- of koepelvormig projectiescherm rondom filmisch een collage-achtige impressie gegeven werd van de schoonheden en de rijkdom van aarde en mensheid; het publiek zweefde door kolossale projecties van zeeën met hun rijkdom aan vissen en planten, langs natuurverschijnselen als geisers en onweersstormen, of door menselijke nederzettingen uit alle uithoeken van de wereld, waar de eigenaardigheden van de verschillende culturen uitgebreid belicht werden.

Niet zo zeer impressionistisch maar ronduit psychedelisch was de show in het Fuji-paviljoen, waar het publiek, op een draaitafel gezeten, gedurende 20 minuten door een psychedelisch landschap van stereofonisch geluid en filmbeelden heen tolde. Grotendeels geprojecteerd op de ronde 'airtubes' die het paviljoen vormden, dienden de beelden minder om het publiek de realiteit van verre werelden voor ogen te voeren dan om hun verbeelding associatief te prikkelen.²⁵⁷ Multimediale environments, waarin het publiek vrijelijk kon dolen en die niet de ruimtereis maar eerder de psychedelische 'happening' als uitgangspunt hadden, vond men verder ook in het Ricoh-paviljoen en vooral in dat van Pepsi-Cola. Het interieur van de Ricoh-trommel bestond uit een omgevingskunstwerk, 'Introspectie' geheten, een donker universum van duizenden lichtjes, ronddraaiende spiegels en psychedelische muziek, die het publiek de sensatie van 'being outer space' bezorgden en tot contemplatie dienden aan te zetten. Nog sensationeler en abstracter was Pepsi-Cola's 'Wereld Zonder Grenzen', waarin het publiek, uitgerust met zaklantaarn annex hoorset, een tweetal ruimten doorkruiste terwijl de muziek door middel van aangebrachte sensoren met de ruimtelijk-visuele show mee veranderde. In de 'clamroom' werd men ondergedompeld in stroboscopisch spectraal kryptonlicht - afwisselend alles en iedereen in rood, geel, groen en blauw hullend - alvorens men in een dome-vormige ruimte de 'wereld zonder grenzen' aan den lijve ervoer. Spiegels die nu eens vergrootten en dan weer het beeld op zijn kop zetten, aangevuld met lichteffecten en psychedelische muziek, bezorgden het publiek een gevoel van zweven in een eindeloze ruimte, gevuld met draaiende en pulserende mensen en ledematen.²⁵⁸

Het educatieve tegengif van de 'ride-', 'happening'- en 'event'-didaxis

Tentoonstellingen zoals die in de 19e eeuw de expositiehallen gedomineerd hadden kwamen nu vrijwel niet meer voor. Slechts een enkel land bouwde zijn inzending nog op uit industriële specimina als bewijs van zijn hoge economische en technologische ontwikkelingsgraad en ter bevordering van de export van de nationale industrie. Zo bood een deel van het Russische paviljoen,

maar ook het Indiase paviljoen, de vertrouwde aanblik van de (nationale) industrie-exposities, compleet met de traditionele tentoonstellingsdidactiek van specimina, attendants en brochures.²⁵⁹ Landen zoals Thailand of Cambodja, die hun inzending als vanouds presenteerden in een reconstructie van een of ander nationaal monument, bouwden hun tentoonstellingen overwegend op uit etnografische artefacten die de rijkdom van hun nationale cultuur en geschiedenis illustreerden, vooral als stimulans van het Japanse toerisme naar hun land.²⁶⁰

Weer andere landen verkozen een aanpak die eerder herinneringen oproep aan de 'visuele educatie' uit het Interbellum. Zij presenteerden met behulp van maquettes, specimina, foto's, film, grafieken en tekst een thematische analyse van hun sociaal-economische orde. Dat gold nadrukkelijk voor de presentaties van Engeland, Frankrijk en Japan zelf.²⁶¹ Met hun thematische surveys van de samenleving, waarin men niet alleen de belangrijkste nationale karakteristieken trachtte te typeren, maar ook de eigen bijdrage aan de vooruitgang van de mensheid in verleden, heden en toekomst wilde onderbouwen. Zo voorzag Engeland zijn inzending van een verhalende structuur rond het thema 'Progress, Promise and Variety', met daaronder de subthema's of 'images': 'Britain's Heritage', 'Progress for Mankind', 'Building for the Future' en 'British Scene'. Ook de vier internationale organisaties maakten vooral van deze thematisch geordende visuele educatie gebruik om hun ontstaansgeschiedenis, taken en idealen te visualiseren. Zo beschreef de EEG haar ontstaan tegen de achtergrond van de culturele diversiteit van de verschillende lidstaten ('Outline of European Civilization') en van de vreselijke oorlogen die er op het Europese continent waren uitgevochten ('From War to Peace'), en formuleerde de taken om een gemeenschappelijke markt te creëren (The European Common Market) die Europa andermaal tot een wereldmacht kon doen uitgroeien ('A Great Economic Power'), terwijl men tegelijkertijd de schaduwzijde van internationale vooruitgang en modernisering wilde verzachten ('Anticipation, Transition, Progress').²⁶² De Amerikanen op hun beurt gebruikten weliswaar dezelfde middelen maar zij vertelden een tamelijk fragmentarisch verhaal, waarin met tentoonstellingen over ruimtevaart, sport en kunst niet meer beoogd werd dan 'images of America' te laten zien. Zij volstonden met een uitgekende collage van 'iconen' - zoals de honkbalknuppel van Joey DiMaggio of een echte 'maansteen', meegenomen door de eerste ruimtevaarders - om een aantal kernachtige 'stereotypen' of 'images' uit te dragen; doelbewust werd geappelleerd aan 'images' - zoals Amerikaans honkbal - die al populair waren onder brede lagen van de Japanse bevolking. Hier was inderdaad eerder sprake van image-building dan van analyse of survey.²⁶³

Vrijwel geen van de presentaties kende nu nog de vertrouwde narratieve structuur om de presentatie samenhang en dramatische opbouw te geven. Schilderingen van ontstaans- of ontwikkelingsgeschiedenissen, zoals die de negentiende-eeuwse wereltentoonstellingen hadden gedomineerd, waren zeldzamer - in de presentatie van de Japanse lokale overheden werd zo de ontstaansgeschiedenis van het lokale autonome bestuur van oudheid via het heden tot in de toekomst getoond. Maar ook kijkjes in de wereld van morgen, die in 1939 nog de expositie als innovaties bepaald hadden, ontbraken nu vrijwel. Weliswaar werd er in vrijwel iedere presentatie gepreludeerd op het komende, maar dit betrof eigenlijk zelden echt een samenhangend verhaal over de toekomst. Een uitzondering hierop vormde de presentatie van Mitsubishi waarin deze een betere toekomst samenleving schetste, gebaseerd op de nieuwste technologie van het bedrijf. Verder bleef het bij associatieve en symbolische verwijzingen.²⁶⁴ In de geest van McLuhan hadden de exposanten niet alleen het museale object verruild voor de multimediale totaalbeleving maar ook de lineaire eenduidige schoolmeesterachtige vertellingen verruild voor 'informatiebombardementen', losse brokjes kennis, beelden en gebeurtenissen, die het publiek niet passief hielden door hen te onderwijzen maar hen moesten activeren, involveren en aan het nadenken zetten. Dit verklaart ook de grote populariteit van de thematische presentaties in plaats van narratieve of survey-achtige uiteenzettingen; de losse thema's vormden evenzovele onderwerpen, waarover men het publiek tot nadenken kon prikkelen.

Het sterkst aan 1939 herinnerden de inzendingen van enkele grote concerns. Net als toen trachtte men hierin met demonstraties en publieksparticipatie het Japanse publiek de relevantie van hun nieuwste producten voor individu en samenleving uit te leggen. Zo kon het publiek in het telecommunicatiepaviljoen de beeldtelefoon uitproberen en in het IBM-paviljoen zelf met computers werken. Op 'Conversation Plaza' vertelde een simulatie van de menselijke stem de gebruiker van wereldgebeurtenissen uit het jaar van zijn geboorte; in de 'Idea Corner' werd men uitgedaagd zijn creativiteit op de computer los te laten om zelf kleren te ontwerpen, een stripverhaal te tekenen of, meer praktisch, een reisplanning te maken, terwijl men tenslotte in de 'Corner for Playing with Graphics' met de computer een maanlanding kon nabootsen, hogere wiskunde bedrijven of traditionele Japanse karakters calligraferen.²⁶⁵ In het Gaspaviljoen demonstreerde men het 'total gas energy system' dat het hele gebouw van energie voorzag, terwijl in het Fuji-paviljoen de apparatuur en technologie gedemonstreerd werden die de multimediashow mogelijk maakten.²⁶⁶ De demonstratie van de elektrische ontlading van 100.000 volt in het Elektriciteits-paviljoen en de elektriciteitsshow's die in het drijvende pneumatische theater werden gegeven, riepen de 'science shows' van General Electric in herinnering met hun combinatie van wetenschappelijke demonstraties van radiogolven en magnetisme, kermisachtige demonstraties van elektrische alen en elektrische magie en futuristische sciencefiction zoals 'laserbeam-magic' en 'flying sportscar'.²⁶⁷ Ook fabrikanten van film- en fotomateriaal en foto-apparatuur, zoals Ricoh, Agfa en Fuji, trachtten de technologische superioriteit van hun producten te demonstreren. Echter, door het sterke show-karakter waarin minder het accent lag op een of andere boodschap dan op de 'psychedelische' ervaring die ze te weeg moest brengen - 'the medium is the message' - ontging het vermoedelijk de meeste bezoekers dat het hier een demonstratie betrof.²⁶⁸

Voor het publiek waren deze in feite al niet meer te onderscheiden van de nieuwe multimediale 'shows' en 'rides' die nu de Expo overheersten (in het geval van de show bewoog het beeld en stond de toeschouwer stil, in het geval van de 'ride' bewoog ook de toeschouwer). Riep de 'ride' van de Japanse regio's nog Norman Bell Geddes' show voor General Motors in herinnering - een vliegtuigreis in een soort achtbaan boven een gigantische maquette van het toekomstige Japan -, bij de show in het Canadese paviljoen maakte men al gebruik van nieuwe technieken en vormgevingsprincipes.²⁶⁹ In een schitterende opeenvolging werd een echt 'multimediaal environment' gecreëerd met ruimtelijke collages van objets-trouvés, afbeeldingen en trompe l'œil's in een popart-esthetiek, gecombineerd met audiovisuele shows, waarin onder het thema 'Discovery' het publiek de schoonheid van de Canadese natuur, stads cultuur, samenleving en kunsten exploreerde.²⁷⁰ Ook de 'ride' in het Mitsubishi-paviljoen deed denken aan 1939. À la Loewy trachtte men hier met futuristisch aandoende media-toepassingen een beeld te geven van de toekomst, echter nu met geheel nieuwe middelen. De 'ride' begon in een multimediaal environment waar het publiek de vernietigende kracht van de natuur letterlijk aan den lijve ervoer, waarna het bedrijf in een aantal sciencefiction-achtige multimediashows de mensen ervan probeerde te overtuigen dat hun technologie deze natuurkrachten in de toekomst de baas zou worden. Nadat de bezoekers over een rollend trottoir door een aantal ruimtes waren gevoerd - met op alle wanden projecties van natuurrampen zoals aardbevingen, tyfoons en vloedgolven die Japan met een zekere regelmaat treffen - en hun de verschrikkingen van de natuur goed waren ingeprent, presenteerde Mitsubishi de 'antwoorden' op deze overweldigende rampen. De bezoekers belandden achtereenvolgens in een ruimtestation vanwaaruit het weer op aarde getemd werd, in een onderzeese stad (een antwoord op Japans ruimteproblemen) en in een ecologische toekomststad op het land waar behalve het leven in de stad - met een modelwoning - ook arbeidsbesparende technieken en futuristische tuinbouwtechnieken met kunstzonnen getoond werden: exempels van Mitsubishi-technologie waarmee de natuur getemd zou worden.²⁷¹

Hoe gering het aantal exposanten ook was dat verleden of toekomst tot onderwerp van zijn presentatie had gemaakt, vrijwel zonder uitzondering hadden zij een symbolische vormgeving verkozen die op de toekomst preludeerde om zich net als in 1939 het imago van een modern land of bedrijf aan te meten. In de 'space age' betekende dit natuurlijk een verwijzing naar de ruimtevaart en de bijbehorende computer en robottechnologieën. Naast Hitachi's simulatie van een ruimtevaartvlucht - waar het publiek zich stuk voor stuk even piloot van een ruimteveer kon wanen - was Mitsui's presentatie van een vliegende schotel in dat opzicht wellicht het meest overtuigend. In feite werd hier het Japanse publiek in staat gesteld om het zicht op de aarde vanuit de ruimte te herbelevén, dat de eerste kosmonauten kort daarvoor voor het eerst met stomheid had geslagen. Computers 'droegen' deze presentaties; alleen dankzij deze automatisering kon er geëxperimenteerd worden met nieuwe combinaties van media, geïntegreerd tot een ruimtelijke show, waarin informatiebombardement, sensorische stimuli en voortbeweging van de bezoekers strak geregisseerd waren tot ware 'rides'.²⁷²

Ook het gebruik van deze recente multimedia-technieken om het publiek psychedelische totaalbelevissen te laten ondergaan waarin de individuele zelfbelevenis en -verwerkelijking centraal stond, moet in dit licht begrepen worden. Voor het Japanse publiek waren dit wezensvreemde hypermoderne ervaringen van de toekomst, waarvan het moderne imago op de exposant afstraalde. De paviljoens van Nederland, Fuji en Pepsi-Cola waren helemaal vanuit dit concept opgebouwd - de 'ride' bestond geheel uit het onderdompelen van bezoekers in ruimtelijke collages van impressionistische klanken en beelden. Maar ook in andere paviljoens maakte een dergelijke psychedelische happening vaak onderdeel uit van de presentatie. Zo werd in de Canadese presentatie het bezoek op een gegeven moment om de overgang van 'natuur' naar 'cultuur' te verbeelden ondergedompeld in een ruimte van stroboscopisch licht en synthesizermuziek.²⁷³

Overigens werd er in Osaka nauwelijks geëxperimenteerd met totaal nieuwe mediatechnieken. Alleen Philips 'kleuren-eiphodoor' waarmee televisiebeelden in kleur op een groot scherm konden worden geprojecteerd en Hitachi's grootbeeldkleurentelevisie (gebaseerd op de nieuwste lasertechnologie) waren werkelijk innovatief.²⁷⁴ Bizarrerie ontbrak hoegenaamd maar humor was er in overvloed. Sumitomo's presentatie van volkssprookjes was uiteraard humoristisch van toon maar ook de robotshow in het Fujipan-paviljoen was vol humor. Onder de noemer 'Children's Dreams' demonstreerden robots hier hun muzikale vaardigheden in een orkest, maakten ze polaroidfoto's van het publiek, speelden Janken met ze en gaven een impressie van de toekomst, waarin robots in plaats van ouders de kinderen zouden opvoeden en de oceanen of de ruimte zouden exploreren.²⁷⁵

Men baseerde zich hier niet meer op de traditionele didaktiek van musea, onderwijs en propaganda maar op die van speelse, vermakelijke en recreatieve belevissen en ervaringen. Niet alleen de vliegsimulaties in het Hitachi-paviljoen of het autorijden in het automobielpaviljoen getuigden hiervan, maar ook de talloze 'psychedelische happenings' zoals die in het Pepsi-Colapaviljoen, bij Peter Struycken's spiegelkunstwerk in het Nederlandse paviljoen of bij de surrealistische tocht door het menselijk lichaam in het Duitse paviljoen.²⁷⁶ In veel inzendingen had tenslotte de ontmoetings- en feestdidaktiek van het festival ook een eigen plaats gekregen als één van de evenementen in een reeks shows. Veel paviljoens beschikten naast de eigenlijke expositie- of showruimte over een openluchttheater waar uitvoeringen van volkskunst, straattheater, popmuziek en modeshows gegeven werden. Zo werden er in het Duitse paviljoen elektronische concerten uitgevoerd van moderne componisten als Zimmermann en Stockhausen. De schokkende rondtocht langs natuurrampen en futuristische oplossingen hiervoor in het Mitsubishi-paviljoen eindigde in een feestelijke recreatieluimte, waar de bezoekers door een landschap konden dolén van lachspiegels en 'silhouetrons' - projectoren die de silhouetten en bewegingen van het publiek vijfvoudig vergroot op de spiegels en wanden van het plein projecteerden - en zich ontspannen.

Menig optreden was niet zelden ook een noodmaatregel om de tijd te korten voor de wachtenden in de eindeloze rijen voor het paviljoen. Zo trad bij het Amerikaanse paviljoen, waar wachtijden tot vijf uur konden oplopen, vier maal per dag de folksonggroep de 'Ring Shouters' op.²⁷⁷

7.4.3 Nieuwe impressies, beelden en belevenissen van Japan, de wereld en de toekomst

Anders dan voorheen sprak de expositie het publiek nu veel minder aan als consument en veel meer als individu en gemeenschapslid, een vorm van burgereducatie die in plaats van op politieke propaganda gericht was op mentaliteitsverandering en beeldvorming: weg van ethnocentrisme, collectivisme of angst voor de toekomst; de belofte van een Japan open voor andere culturen, met het individu meer als vertrekpunt en technologie, modernisering, verandering en toekomst als beloften in plaats van bedreigingen.

Tijdens en na de Expo liet de Associatie opiniepeilingen uitvoeren hoe het Japanse publiek de expositie ervoer en wat het ervan had opgestoken. Hieruit bleek duidelijk dat men 'Osaka' vooral een monument of bewijs vond van Japans economische superioriteit: een bevestiging van nieuw nationaal zelfbewustzijn. In het verlengde hiervan zag men 'Osaka' tevens als een afrekening met Japans negatieve oorlogsimago, iets dat in het buitenland nog sterk leefde. Ook bleek de Expo een kans om zelf meer vertrouwd te raken met andere volkeren en culturen; een stimulering van een 'open' wereldbewustzijn in plaats van het vooroorlogse ethnocentrisme. Een groot deel van het publiek was minder gekomen voor de exhibits dan voor de tentoonstellingsstad en -paviljoens, nieuwsgierig als men was naar wat algemeen als een specimen van de toekomststad werd gezien. Toch zag het Japanse publiek deze niet alleen als model-environment vanwege zijn aan de ruimtevaart ontleende technologieën - variërend van communicatie, informatie, sturing en gemechaniseerd transport tot de klimatologische beheersing - en vanwege de futuristische esthetiek, maar ook omdat ze een impressie gaf van een nieuwe leefwereld. Eén waarin Japan volwaardig onderdeel was van de internationale multiculturele wereldgemeenschap. Eén waarin een toekomstige Japanse samenleving geschilderd werd - gebaseerd op het individu - waarin lossere, spontanere en speelsere omgangsvormen golden, maar waarin desalniettemin harmonie tussen mensen, tussen techniek en natuur en tussen moderniteit en traditie het hoogste goed bleef. Buitenlandse bezoekers en commentatoren deelden de mening van het Japanse publiek over de expo. Ook zij vatten haar als bewijs op van Japans economische macht. Men moest erkennen vanuit de expo - als technologisch monument of modelstad - dat de bloeiende Japanse economie niet langer gebaseerd was op het behendig kopiëren van westerse kennis en producten, maar op eigen wetenschappelijk onderzoek, of technologie-ontwikkeling en productinnovatie.²⁷⁸

De boodschappen van de afzonderlijke inzendingen waren echter lang niet altijd zo duidelijk. Bij de landenexposities kon het publiek de traditionele tentoonstellingen van industriële specimen nog wel begrijpen als het aanprijzen van de kwaliteiten van 's lands economie met het oog op de vergroting van handel met Japan en andere landen. Ook de uitstalling van etnografische artefacten in de passende decors van gereconstrueerde historische monumenten viel nog wel te begrijpen als een aansporing om eens naar dit land af te reizen. De historische reconstructies dienden dus niet langer zoals in de 19e eeuw om een nationale identiteit te creëren - de natievorming - maar als toeristenlokker. Toch gold natuurlijk ook nu nog dat een werkelijk 'diep' begrip van deze 'specimima-tentoonstellingen' alleen voor ingewijden was weggelegd, die de kwaliteiten of culturele karakteristieken van de exponaten konden schatten. Zelfs de verhalende of impressio-nistische surveys van landen als Engeland en Amerika, waarin deze aan de hand van een aantal thema's - meestal vagelijk geïnspireerd op die van de Japanse organisatoren - met een collage van presentatiemiddelen hun belangrijkste sociale, economische en culturele karakteristieken trachten te visualiseren, vroegen van de bezoekers eigenlijk te veel inspanning en tijd. De moderne multimediale shows waren ongetwijfeld veel geschikter om het grote publiek een kernachtig doch

eenvoudig beeld over een bepaald bedrijf of land in te prenten. Zo zal de typering van de belangrijkste karakteristieken van de Nederlandse cultuur en het Nederlandse klimaat en de synthetische vorm van de ruimtelijke symfonie van geluid en projecties in het Nederlands paviljoen, meer indruk gemaakt hebben op het Japanse publiek dan de traditionele tentoonstellingen van etnografische artefacten of de fragmentarische collages van thematische en impressionistische presentaties van landen als Engeland en Frankrijk.²⁷⁹ Anderzijds kon deze 'totaal-belevens' de bezoekers ook niet veel meer dan een vaag beeld of imago van Nederland in de jaren zeventig bijbrengen, en niet de kennis of het inzicht die de traditionele tentoonstellingstechnieken idealiter mogelijk maakten. Toch was dankzij de 'imago-building' voor het Japanse publiek Nederland niet meer synoniem met de stereotype klompen, molens en dijken, maar was zij verrijkt met beelden van hoogovens, snelwegen en tuinsteden. Dat nieuwe imago kon echter evengoed tot nieuwe misverstanden aanleiding geven, zoals een criticus terecht opmerkte: 'De onschuldige Japanse bezoeker kan misschien wel een wat misleidend beeld van Nederland krijgen als hij jonge paartjes in hun blootje elkaar ziet omarmen in een landelijk beekje.'²⁸⁰ Al was met het schrappen van de wedstrijd het competitieve element uit de expositie verdwenen, dit betekende nog niet dat de landen elkaar in de imagovorming niet nog steeds de loef trachtten af te steken. Zo figureerde in de Nederlandse bijdrage nadrukkelijk de judoka Anton Geesink: hét symbool van de Nederlandse suprematie op een traditioneel bij uitstek Japans terrein.

Ook in de bedrijfspresentaties stond niet langer de schoolse voorlichting van de consument à la de consumer education van 1939 centraal, maar het implanteren van een associatief, vaak weinig informatief of ter zake doend imago. Het ging eerder om emotionele stemmingsbeelden en affecten dan om rationele overtuigingen en demonstraties. Anders dan in 1939 vertelden zij niet meer over het productieproces, de research en productontwikkeling, of de kwaliteiten en gebruiksmogelijkheden van de producten, noch over de bijdragen die de bedrijven dachten te leveren aan de toekomst en vooruitgang.²⁸¹ In de multimediale environments van het bedrijfsleven nam de imago-vorming zelfs vaak ronduit bevreemdende vormen aan. 'Wereld Zonder Grenzen' van Pepsi-Cola of 'Introvisie' van Ricoh kunnen toch alleen begrepen worden als pogingen om door middel van een indrukwekkende sensationele 'psychedelische totaalbelevens' de merknaam in het geheugen van de bezoeker te prenten.²⁸² Ronduit lachwekkend werd het wanneer deze bedrijfsshows dergelijke psychedelische happenings tooiden met de meest idealistische thema's en rituelen. Wat te denken van 'Message to the 21st Century' - met als subthema's en 'images': 'birth', 'love', 'despair', 'solitude', 'prayer', 'harmony' en 'space' -, een potpourri van Fuji. Of de 'Smoke Shows' van de Japanse tabaksindustrie, met behalve 'smoke mosaics' ook 'Adam and Eve'. Of van de mogelijkheid die Wacoal-Riccar iedere week in haar 'space of love' bood aan een bruidspaar om en plein public in een spektakel, compleet met showgirls, op de Expo te trouwen.²⁸³ Was Fuji's benadering wellicht nog te begrijpen als een stimulans tot bezinning of exploratie van de 'eigenwijsheid', de laatste stunts waren duidelijk pogingen om via onvergetelijke gebeurtenissen de merknaam te associëren met positieve, plezierige sentimenten en emoties. Hiermee vergeleken deed de sciencefiction-achtige wijze waarop Mitsubishi - à la Loewy in 1939 - de mensen trachtte te laten beleven wat hun producten voor hen in de toekomst zouden kunnen betekenen, onverwacht integer en authentiek aan.²⁸⁴

Imago's mogen dan toegankelijker en geschikter zijn voor de 'vorming' van het grote publiek dan de traditionele tentoonstellingsdidactieken, maar in het geval van de bedrijfspresentaties bevatten zij eigenlijk ook geen enkele zinvolle informatie meer voor het publiek. Opvallende uitzondering hierop vormden de thematische presentaties van de internationale organisaties. Thema's als 'Imagination for Peace', 'Progress and Harmony for Mankind through International Cooperation', en 'Development through Cooperation' dekten voor respectievelijk de EEG, OESO, en VN wel degelijk de doelstellingen die de organisaties nastreefden.²⁸⁵

7.4.4 Praktische, instructieve en vooral vermakelijke voorzieningen voor publiek met diplomatieke pompa

Zoals altijd werd de eigenlijke expositie gecombineerd door een aantal publieksvoorzieningen die ofwel het bezoek aan de expositie dienden te veraangename, het instructieve karakter van de Expo moesten versterken, ofwel het uitstapje vermakelijker dienden te maken. In reactie op de enorme bezoekersaantallen die de organisatoren op grond van de laatste opiniepeilingen verwachtten hadden zij ongehoord veel aandacht besteed aan vervoer en spreiding van het publiek over het terrein, zodat doorstroming en een maximale opnamecapaciteit zoveel mogelijk gegarandeerd waren. Een cruciale rol was hierin weggelegd voor de Moving Walks, die het publiek vanaf de ingang onmiddellijk over het terrein verspreidden. De eindstations hiervan waren weer met elkaar verbonden door een monorail rond het eigenlijke expositie terrein die zodoende het publiek razendsnel van het ene uiteinde naar het andere kon vervoeren. De gebruikelijk rolstoelen of 'pushcharts' ontbraken ditmaal; in plaats daarvan kon men een elektrisch autootje huren - de 'Expo taxi' - met ruimte voor zes personen. Zo populair en efficiënt als de Moving Walks en de Monorail waren, zo inefficiënt bleken deze auto's. Ze waren traag - in verband met de veiligheid van de overige wandelende weggebruikers lag hun topsnelheid op 6 kilometer per uur -, liepen continu vast in het wandelende publiek en konden vanwege de drukte menige tentoonstellingsdag überhaupt niet rijden; zodra de bezoekersaantallen boven de 250.000 kwamen werd de verhuur van de auto's gestaakt. De Moving Walks, Monorail en elektrische auto's dienden natuurlijk niet alleen functionele doeleinden maar waren ook symbolische manifestaties van de wijze waarop in toekomstige metropolen het stedelijk verkeer efficiënt, veilig en schoon zou worden afgewikkeld. Dat gold nadrukkelijk niet voor de kabelbaan. Deze was eerder vermakelijk bedoeld dan als exemplaar van toekomstig vervoer; terwijl men langzaam om de as wentelde waarmee iedere cabine aan de draad was opgehangen had men van hieruit een schitterend panorama over de expo.²⁸⁶

Iets soortgelijks gold voor een aantal spectaculaire eetgelegenheden die de Expo voor de meer welgestelde Japanner te bieden had. Op sensationele wijze werd het nuttige met het aangename verenigd in de 'Gondola Snackbars', die het midden hielden tussen een reuzenrad en een restaurant. Gedurende een aantal rondgangen kon men hier in een privé-cabine intiem van een maaltijd genieten terwijl zich telkens panoramische uitzichten op de Expo ontvouwd.²⁸⁷ Nauwelijks minder sensationeel was het onderwater-restaurant, grenzend aan het 'Pond of Heavens'. Oorspronkelijk had men het als een geheel glazen kubus in de vijver gedacht maar uiteindelijk was voor een meer praktische oplossing gekozen: in een wand was een raam met de vijver gemaakt terwijl in de andere wanden grote aquaria met vissen waren ingebouwd, zodat men al met al toch nog enigzins het gevoel had onder water te eten.²⁸⁸ De minder welgestelden onder het publiek namen zoals gebruikelijk hun eigen lunchpakket mee en picknickten op één van de vele pleinen, bijvoorbeeld in de rozentuin of in de Japanse tuin. Aanvullende drankjes of versnaperingen kocht men bij één van de tientallen kiosken die hier waren geïnstalleerd. Ook voor souvenirs kon men hier terecht. Meer authentiek aandoend waren de nationale restaurants in de respectievelijke landenpaviljoens en de Internationale Bazar. Hier kon het publiek de traditionele wereldreis door de nationale keukens maken, en van de verschillende nationale dissens proeven. Ook kon men hier in filialen van beroemde nationale warenhuizen typische producten uit de diverse landen kopen.²⁸⁹

Daarnaast was er het gebruikelijke scala aan publieks- en veiligheidsvoorzieningen, variërend van een dicht netwerk van telefooncellen, EHBO-posten, een professioneel ziekenhuis, een brandweer, een post voor verdwaalde kinderen en volwassenen tot een grote politiemacht om al dit bezoek in goede banen te leiden. Alhoewel met name het Amerikaanse paviljoen naar verluidt mede uit angst voor aanslagen door radicale anti-Vietnamdemonstranten een laag profiel had gekregen, omzoomd was met een wal van basalt en bovendien een hulpconstructie onder de pneu

kende die in het geval van brand (molotovcocktail-dreiging) het dak zou dragen, was er behalve wat extra politie bij de westerse paviljoens concreet eigenlijk weinig te merken van angst voor aanslagen. Behoudens de ongeregelde heden op de eerste dag van de expositie en de kraker van de Tower of the Sun verliep de expositie dan eigenlijk ook zonder enige uiting van anti-westerse sentimenten.²⁹⁰

Ook Expo '70 kende nog een heel pakket aan instructieve voorzieningen, die weliswaar een sterk gemakkelijke inslag hadden maar desalnietemin toch opvoedend bedoeld waren. Het meest instructief maar ook het minst toegankelijk voor het doorsnee publiek waren de congressen die in de marge van de expositie werden georganiseerd. Anders dan in 1939 waren dit nu geen verkapte jaarlijkse bedrijfsuitjes of aandeelhoudersvergaderingen maar in de beste negentiende-eeuwse traditie een dozijn voordrachten door internationale autoriteiten, waarbij werd ingegaan op de wereldproblemen die de harmonische vooruitgang van de mensheid in de weg stonden. Hun instructieve waarde werd evenwel ondergraven doordat ze niet op de Expo maar ver weg in de gehoorzalen van de Universiteit van Kyoto werden gegeven voor een select gezelschap van genodigden. Zij zullen de bezoekers ten enen male ontgaan zijn. De symbolische waarde van het initiatief - door uit ieder continent en ieder wetenschapsterrein één spreker te kiezen hoopte men het mondiale en universele karakter van de thematiek uit te drukken - moest zelfs de slimste toehoorder ontgaan.²⁹¹

Van grote diplomatieke waarde voor de Japanse overheid - voor het Expo-publiek hoogstens een gemakkelijke vorm van instructie over andere culturen en staatsvormen - waren de tientallen officiële staatsbezoeken van staatshoofden en regeringsleiders van over de hele wereld. Dat nam niet weg dat officiële bezoeken van staatshoofden en koninklijke families van de deelnemende landen aan de Expo een enorme publiekstrekker vormden. Om dit publiekseffect te versterken werden de bezoeken meestal gecombineerd met de viering van de nationale feestdag, zodat de aanwezigheid van monarch of president de festiviteiten extra luister bijzette.²⁹² Ook de veelvuldige bezoeken van leden van het Japanse keizerlijk huis, meestal incognito, veranderden het bezoek aan de Expo voor talloze Japanners, die hen toevallig tegen het lijf liepen, tot een opmerkelijke gebeurtenis.²⁹³ Bezoeken van hoogwaardigheidsbekleders werden echter - een novum voor de expo - in aantal en populariteit naar de kroon gestoken door de bezoeken van beroemde volkshelden, variërend van de sterren van de populistische cultuur van film, popmuziek en televisie tot de eerste ruimtevaarders.²⁹⁴ Dit deed overigens niets af aan de grote politieke betekenis van bezoeken van de hoogwaardigheidsbekleders. Hun komst naar de Expo symboliseerde voor het Japanse publiek dat de internationale gemeenschap Japan de oorlog vergeven had en het land als een volwaardig lid van de wereldgemeenschap beschouwde. Politiek minstens zo belangrijk waren derhalve visites bij de Japanse regering, die de meeste delegaties zoals gebruikelijk in het kielzog van hun bezoek aan de Expo aflegden.

Verreweg het omvangrijkste, gemakkelijkste en meest populaire pakket aan instructieve voorzieningen boden de talloze uitvoeringen en andere culturele manifestaties die op de expositie gegeven werden. Weliswaar lag het accent hierbij op de optredens en feesten in het centraalgelegen Festival Plaza ,maar ook elders op het terrein en zelfs daarbuiten werden talloze feestelijke culturele manifestaties gehouden. Alleen al op het Festival Plaza werden in het kader van de nationale dagen, 'bijzondere dagen' of Japanse feestdagen honderden uitvoeringen voor miljoenen bezoekers opgevoerd. Landen plachten hierin hun culturele eigenaardigheid voor het voetlicht te brengen door middel van dansen, liederen en andere gebruiken uit de eigen volkscultuur. Internationale organisaties trachtten hun idealen te propageren en de organisatoren poogden de rituele verbroedering die integraal onderdeel uitmaakt van de Japanse feesten te verknopen met de op de toekomst en op het westen gerichte ideologie van de Expo.²⁹⁵ In de aangrenzende Expo-

hall verzorgden een keur aan Japanse en buitenlandse artiesten een uitgebreid programma aan concerten van het populaire genre. 'High-art' was ditmaal naar gebied buiten de Expo verbannen; in het Festival Hall in het hartje van Osaka werd gedurende de Expo een keur aan concerten verzorgd op het gebied van klassieke muziek, opera, ballet en theater.²⁹⁶ Culturele manifestatie van een totaal andere orde waren te genieten in het Expo Museum of Fine Art en het Folk Craft Museum. Inzet van beide musea was de ontmoeting van artefacten uit westerse en niet-westerse culturen op voet van gelijkwaardigheid, in plaats van de gebruikelijke scheiding tussen schone kunsten en etnografica zoals die tot nu toe meestal gevolgd was, teneinde bij het Japanse publiek meer begrip en respect voor andere culturen te wekken.²⁹⁷ Beoogden al deze manifestaties en opvoeringen de vergroting van het wereldbewustzijn onder het Japanse publiek, de opvoeringen die elders over het terrein - op de subplaza's en amphitheatres - werden georganiseerd dienden toch vooral om de hele Expo te doordringen van een feestelijke atmosfeer en zodoende het bezoek aantrekkelijker te maken.²⁹⁸

Hoewel de optredens, optochten en feestelijkheden nu een integraal onderdeel van de landenpresentaties en zelfs het hart van de Symboolzone vormden, veranderde dit de Expo toch niet in één groot pretpark vol niet-instructief vermaak. Ook ditmaal waren hiervoor aparte, zorgvuldig van het eigenlijke Expo-terrein gescheiden ruimten gereserveerd. Zo was het eigenlijke pretpark 'Expo-land' aan de overzijde van de snelweg gelocaliseerd en het picknick-park in de Japanse tuin op de heuvelrug, die de noordzijde van het terrein afgrensde. Deze laatste was vormgegeven als een geschiedenis van de Japanse tuinaanleg in drie episoden, een les in de Japanse traditie.²⁹⁹ Het pretpark daarentegen brak daar juist mee. Zo ontbrak er het gebruikelijke 'etnografische' vermaak van inboorlingen in historische dan wel contemporaine reconstructies van hun habitat. Verder werden Expo-land en zijn attracties juist net als de rest van het terrein gekarakteriseerd door een vrolijke atmosfeer die het midden hield tussen kermis en futuristische ruimtevaartfestijnen. Zo waren er naast de traditionele reuzenachtbaan en spiegelpaleis - zij het in een futuristisch jasje - ook robot-shows te zien in het Fujipan-paviljoen, en multimediale theatershows van de beroemde Tsjechische groep 'Laterna Magica'.³⁰⁰

7.4.5 Afsluiting, resultaat, afbraak en restanten

De tentoonstelling werd op 13 september 1970 met een korte ceremonie afgesloten. Qua program leek de ceremonie het spiegelbeeld van de openingsplechtigheid, een soort afscheidsreceptie voor de betrokken organisatoren uit binnen- en buitenland, onder patronage van de Japanse kroonprins. Onderdelen ervan vormden het strijken van de nationale vlaggen, een kort dank- en afscheidswoord van de belangrijkste hoogwaardigheidsbekleider en de gebruikelijke saluutschoten die de Expo symbolisch naar de andere wereld hielpen. Voor de officials had de Associatie als blijk van dank en aandenken een herinneringsmedaille laten slaan. Het gewone personeel moest het doen met een defilé voor de kroonprins en de organisatoren en een zegetocht over het terrein, waarbij zij door de duizenden bezoekers werden bedankt met applaus en gejuich. Onderwijl schreven straaljagers van de Japanse luchtmacht 'Sa-yo-na-ra' (tot ziens) in de lucht, en met het oplossen van deze woorden was er een einde gekomen aan de drukste expositie sinds de 'Great Exhibition' van 1851.³⁰¹

Qua bezoekersaantallen was Expo'70 de meest succesvolle tentoonstelling, ooit gehouden. Ze overtrof zelfs de bijgestelde prognoses van 50 miljoen bezoekers ruimschoots. In de 183 dagen dat zij geopend was werd zij door 64.218.770 bezoekers bezocht. Zoals gebruikelijk kwam de bezoekerstoestroom de eerste maanden maar traag op gang - hetgeen de Associatie weet aan het uitzonderlijk koude en natte weer - maar leefde zij in de laatste maanden sterk op onder invloed van weersverbetering, de vakanties van scholen en universiteiten en omdat uiteindelijk natuurlijk

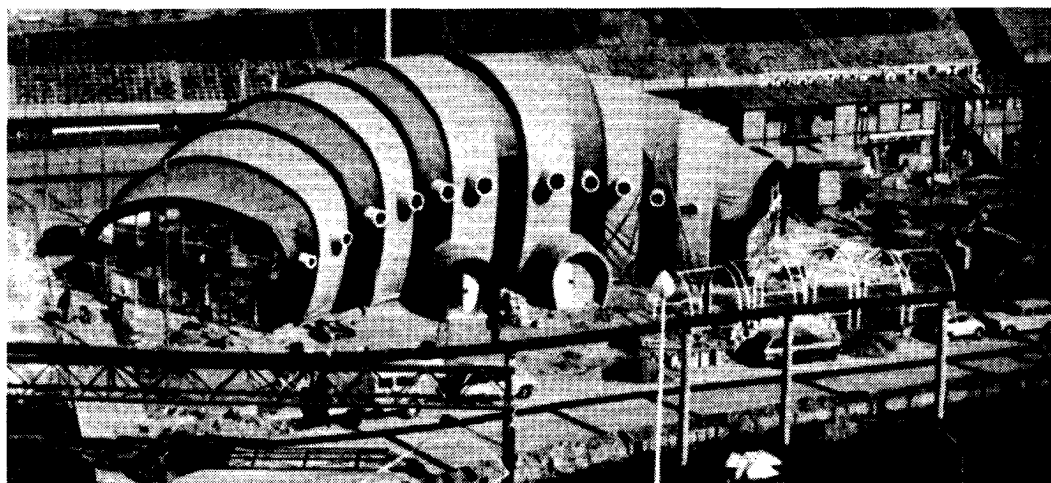
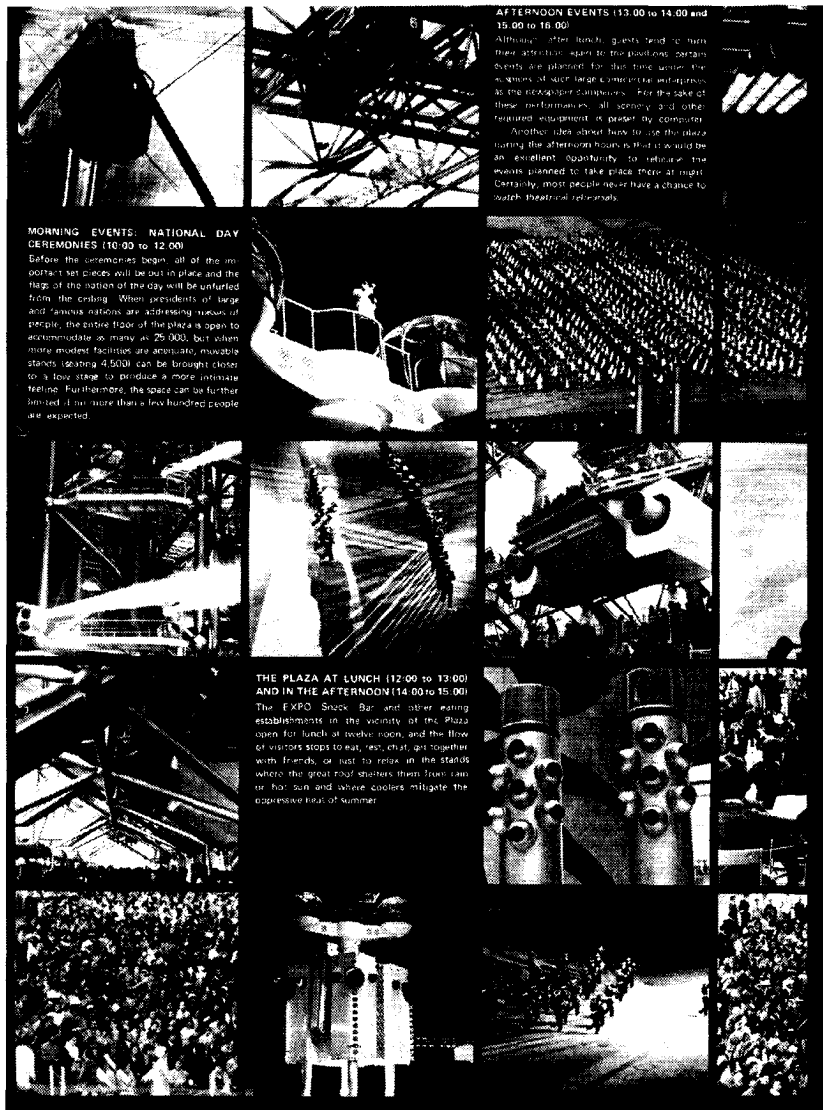
niemand de Expo wilde missen. Weekeinden en feestdagen waren als vanouds verreweg het drukst. Topdag en 'all-time-record' was de zaterdag in de voorlaatste week: liefst 835.832 mensen bezochten op 5 september de expo. Gemiddeld verschenen, ondanks de relatief vroege sluitings-tijd, dagelijks zo'n 351.000 mensen. Zelfs een avondlijk bezoek aan de Expo was ditmaal populair: ongeveer 10 miljoen van de 64 miljoen bezoekers kwamen pas 's avonds het terrein op.³⁰² Uit de enquêtes bleek dat de meeste bezoekers de Expo twee tot drie keer bezochten en daarbij slechts één derde van de tijd in de paviljoens doorbrachten. Daar komt nog bij dat men gemiddeld opvallend kort op de Expo verbleef - zo'n 6,3 uur -, zodat men gemiddeld hoogstens zo'n acht paviljoens per bezoek kon bezoeken. De meesten zagen dus slechts 16 à 20 van de 116 paviljoens.³⁰³ Zoals de Associatie met haar prijsbeleid beoogd had bestond een zeer hoog percentage van de bezoekers uit jeugdigen, met name uit studenten.³⁰⁴ Het populairst bij het publiek waren de buitenlandse paviljoens, gevolgd door die van de Japanse bedrijven, het Festival Plaza, het Thema-paviljoen en 'Expo-land'. De overige theaters en musea werden naar verhouding nauwelijks bezocht.³⁰⁵ Eén welgekozen 'icoon' of publiekstrekker - de 'maansteen' - maakte het Amerikaanse paviljoen tot het meest populaire.³⁰⁶ Tenslotte verschenen op de expo, ondanks de geïsoleerde ligging van Japan, ook nog 1,18 miljoen buitenlanders. De conclusie is gerechtvaardigd dat ook deze Expo vooral het eigen volk bereikte.³⁰⁷

Aangezien de bouw van het project gesubsidieerd was door de overheid en de exploitatie van de Expo berekend was op de inkomsten uit 50 miljoen entrees was het entreegeld van de 14 miljoen extra bezoekers pure winst. Uiteindelijk kon de Associatie de boeken sluiten met een overschot van ongeveer 19,5 miljard yen.³⁰⁸ De winst kwam echter niet alleen uit de extra inkomsten door entrees, maar ook uit de extra bestedingen aan eten, drinken en souvenirs van deze 14 miljoen bezoekers. Bijgevolg boekten ook de concessiehouders nu anders dan voorheen rianten winsten.³⁰⁹

Aan de Expo werden nu nog minder reportages en nabeschouwingen gewijd dan in 1939 reeds het geval was geweest. Nu ze niet langer als mondiaal uitwisselings- en voorlichtingskanaal voor technologische vernieuwingen en product-innovatie functioneerde, resulteerde ze ook niet langer in een hausse aan specialistische literatuur en handboeken. Net als in 1939 vormden slechts de architectuur-, vormgevings-, reclame- en mediabranches hierop een uitzondering. Behalve een hausse aan artikelen in vaktijdschriften verscheen er onder redactie van Kenzo Tange zelf een uitgebreide documentatie van de stedenbouw en architectuur van Expo'70, waarin deze bezongen werd als een panorama van de 'state of the art' binnen deze professies.³¹⁰ De deelnemende landen achtten het evenmin zinvol om verslagen te maken van de expositie of van hun eigen inzendingen. Een aardige uitzondering hierop vormde het Nederlandse Expo-'verslag' van Jan Vrijman dat heel toepasselijk uit een filmische impressie bestond en een boekje.³¹¹ Eigenlijk was de Associatie de enige partij die op de gebruikelijke manier een verslag liet schrijven van de Expo en de voorbereidingen.³¹² De populaire pers in Japan wijdde vanzelfsprekend de nodige (traditionele) 'reis-impressies' aan de expo. De internationale pers besteedde er daarentegen weinig aandacht aan, hetgeen niet alleen te wijten was aan barrières als taal of afstand, maar ook het nationale in plaats van internationale belang van de moderne expo's onderstreepte.³¹³

Net als in 1939 bleef er van de collecties en exhibits niet veel bewaard. Met het verdwijnen van het uitgesproken onderwijskarakter van de exposities hadden ook de collecties hun aantrekkingskracht voor musea en andere onderwijsinstellingen verloren. Alleen delen van de collecties uit de expo-musea voor moderne kunst en Japanse kunstnijverheid bleven bewaard.³¹⁴

In bouwkundig opzicht liet de expositie wel degelijk haar sporen na. De Japanse Associatie had in het reglement bepalingen opgenomen om exposanten eventueel ertoe te kunnen dwingen om binnen een bepaalde termijn hun exhibit te ontmantelen, het paviljoen af te breken, en hun kavel leeg op te leveren. De afbraak verliep (in 1970-'71) redelijk volgens schema, zodat medio



269. Isozaki's presentatie van de multimediale effecten en feesten die er op zijn Festival Plaza mogelijk waren.

270. Fujipan-robot in het amusementsgedeelte Expoland.

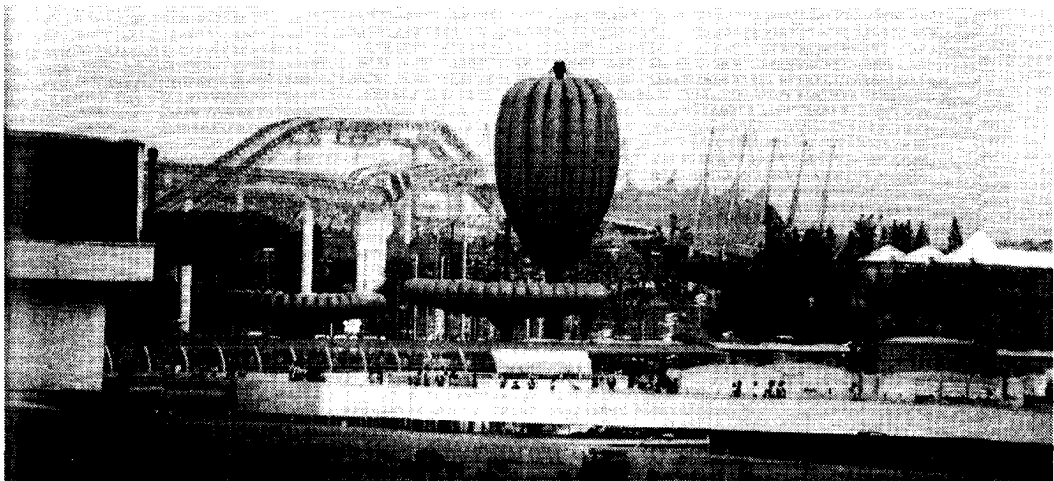
That is the case of the numerous, but rather haphazardly planned for the entire person of the exhibition, and since the pavilions are being built in the hour and a half interval for many months, these crowds intend to spend the evening as either the Symbolic Zone or EXPO 1 and gather under the Great Roof.

THE PLAZA IN THE EVENING (16:00 to 18:00)

As the sun descends and the light beams to soften, it is time for a rest and for the evening meal, but in the plaza itself preparations under way for the evening performance change the generally relaxed atmosphere with expectations of the climax of the day's activities - especially the light fairs and the illumination programs begin in a transitional mood that imparts a consciousness of the semi-outdoor nature of the space. As night approaches, the intensity of the illumination increases. The art objects and the flowing waters of the pool in front of the plaza seem to spring to new life during this cooling period.

COSMIC EVENTS (20:30 to 22:00)

At the conclusion of the planned events, disastrous congestion might arise at all the gates as visitors try to stream out if these dramatic performances did not attract large crowds to the plaza and thus alleviate the worst of the traffic. The Programm and computer-controlled completely synchronized systems of flashing lights, spotlights, projections on screens, sounds, and time space music do the trick. The tremendous light and sound effects embrace the entire area under the Great Roof and the exhibition deck. The intention of the program planning was not to emphasize the visual aspect of the huge space, but instead to employ flickering media to suggest a vast environment.



271. Expoland met op de achtergrond de achtbaan en op de voorgrond de pneumatische zonneparasollen.

'71 het Expo-terrein verlaten was en de herinrichting kon aanvangen.³¹⁵ Een enkel afgebroken paviljoen werd elders weer opgetrokken. De meeste werden vernietigd. Het terrein zelf werd nu min of meer heringericht volgens het plan dat de prefectuur van Osaka in 1966 had laten opstellen. Zo werd de regio nu verrijkt met een volkspark - het 'Nationale Cultuurpark' - voorzien van sportfaciliteiten, een museum voor moderne kunst en een museum voor Japanse volkskunst en kunstnijverheid.³¹⁶ Net als de Britse organisatoren in 1851 transformeerde de Association zich tenslotte in een permanente organisatie: de 'Commemorative Association for the Japan World Exposition'.³¹⁷ Zonder meer de grootste en belangrijkste erfenis van de Expo vormden de talloze infrastructurele werken en publieke voorzieningen die er in het kielzog van de Expo waren uitgevoerd om van het Kinki-district de economische en culturele 'boomer' te maken, waar de Japanse economie verder kon groeien zonder de regio Tokio verder te verstikken.

Zo gezien was de Japanse regering er zonder meer in geslaagd om de Expo te benutten als mogelijkheid om haar ruimtelijke-ordeningsbeleid versneld uit te voeren en het gebied tot een tweede Japanse metropool en groeikern om te toveren. In die zin slaagde ook haar voornemen om de regio niet alleen een economische, culturele en bestuurlijke impuls te geven, maar ook om op die terreinen ook de onderlinge samenwerking een stap dichterbij te brengen. In hoeverre de Japanse economie in de hierop volgende decennia geprofiteerd heeft van de 'Japan marketing' die de Expo zelf gevoerd had en vooral van dit ruimtelijke ordeningsbeleid, laat zich zoals gewoonlijk moeilijk achterhalen, maar het lijkt aannemelijk dat zij een bijdrage leverde aan de verdere groei van Japan in de volgende decennia tot de op één na belangrijkste economische en politieke wereldmacht direct achter de USA.

In hoeverre de Expo bijdroeg aan het ontstaan van een nieuwe 'moderne' collectieve Japanse identiteit laat zich al even moeilijk bepalen. De Associatie droeg de zienswijze uit dat de Expo had bijgedragen tot grotere openheid van de jeugd voor andere culturen.³¹⁸ De Japanse regering concludeerde dat de Expo ertoe bijgedragen had dat de Japanners hun negatieve zelfbeeld - van een 'ondermaatse' cultuur die alleen floreerde bij de gratie van parasiteren op westerse technologie, wetenschap en kunsten - verruilde voor zelfvertrouwen en trots zelfbewustzijn; de Japanse kracht was gebaseerd op eigen kennis en vaardigheden. Plannenmakers zoals Tange en Kawazoe waren er zeker van dat het Japanse publiek op de Expo vertrouwd was geraakt met de nieuwe samenleving en leefwereld van morgen, waarin Japanse tradities harmonisch gepaard waren aan de modernste technologieën uit de ruimtevaart-, communicatie- en computerbesturingsrevoluties, waarin de toekomst ook positieve beloften inhield en waarin bovendien bruikbare en waardevolle verworvenheden uit andere culturen werden ingelijfd. De opiniepeilingen onder het Japanse publiek lijken hen gelijk te geven.³¹⁹

Onmiskenbaar droeg de Expo bij aan een verandering van het imago van Japan in de rest van de wereld. Niemand zag Japanners nog langer aan voor begaafde en behendige kopieerders van westerse kennis en ideeën. Er ontstond zelfs in de jaren tachtig het beeld van een onverslaanbaar Japan met een eigen technologie, research en bedrijfscultuur waaraan de rest van de wereld heel wat ontlenuw kon. Dit ontzag voor zijn economische kracht droeg er ook zeker toe bij dat de rest van de wereld bereid was om Japan ook in de mondiale politieke fora weer in haar midden op te nemen als volwaardig lid. Tot op zekere hoogte droeg de expo - als forum en symbool van de vrije internationale uitwisseling van goederen, ideeën en personen - zelfs bij aan het 'nieuwe' imago van Japan als protagonist van vrijhandel en een kapitalistische democratie. De tot op de dag van vandaag voortdurende handelsproblemen tussen Japan en de Verenigde Staten maken echter duidelijk dat deze beeldvorming niet geheel slaagde.³²⁰

7.5 Waardering voor en invloed van Expo '70

7.5.1 Waardering van tijdgenoten

Zoals gewoonlijk bij mega-projecten riep de expositie de nodige weerstand en kritiek op. De thematisering van de organisatoren had zo weinig navolging gekregen dat het publiek de idealen of ideologie die erin besloten lag onmogelijk nog kon begrijpen.³²¹ In plaats daarvan verkochten bedrijven en landen vage imago's, waarin zij zich bovendien alleen van hun meest positieve kanten lieten zien. Of zoals een criticus het kernachtig uitdrukte: 'Die "Selbstporträts" verschiedener Länder zeigen fast ausschließlich die positive Hälfte des Sonntagsgesichtes.'³²²

Ook op de Expo als instructief instrument was de nodige kritiek. Het geheel ontbeerde iedere cognitieve of thematische ordening, die het publiek in staat had gesteld om de Expo in een zinvolle volgorde ordelijk te bezoeken, in plaats van verdwaasd rond te dolen, slechts geleid door de verleidelijke lokroep van de meest spectaculaire paviljoens en 'rides'. Menigeen klaagde dat men zich zelfs niet kon oriënteren op het terrein. Velen hadden grote moeite om de uitgangen te vinden.³²³ Ook de architectuur voldeed niet aan het ideaal van een beeldloze technologische drager voor ingeplugde elektronische media-environments, waarbinnen het publiek vrijelijk rond kon dolen om bij toeval verzeild te raken in interactieve 'happenings'. Zelfs in de meest uitgesproken voorbeelden van multimedia- of 'happening'-architectuur hinderde de bepaaldheid van de architectonische ruimten de dynamiek en de 'trompe l'œils' van de elektronische shows en rides.³²⁴ Juist in deze paviljoens kreeg het publiek veelal nauwelijks gelegenheid tot vrijelijk dolen en exploreren; strikte regulering van de routing en vaart in de bezoekersstroom luidden hier het parool.³²⁵ Zelfs Tange vond de Expo weliswaar een bijzonder waardevol, maar nog niet geheel geslaagd experiment in de kruising van 'structurele'- en 'happening'-architectuur; de mensen zouden er vrijelijker moeten hebben kunnen bewegen en de 'environments' zouden zich beter hebben moeten lenen voor multimediale happenings en totaalbelevissen.³²⁶

Als instructief specimen van de toekomststad en -samenleving ontmoette de Expo daarentegen vooral waardering. Bijna zonder uitzondering was men vol lof over de Symboolzone, de 'moving walks' en de toepassing van nieuwe materialen, bouwtechnieken en andere technologieën, die tezamen het hoogwaardige 'living environment' creëerden dat de hele mensheid in de 'space age' te wachten stond.³²⁷ Onmiddellijke en oneindige mobiliteit, communicatie en informatie zou een nieuwe nomadische en spelende mens creëren. De Expo kon gelden als een kruising van een ruimtevaartkolonie en een 'hypertrofies Lunapark', dat in de verte herinnerde aan de sensuele toekomstwereld in de sciencefiction-film 'Barbarella'.³²⁸ Algemeen onderschreef men dan ook de mening van de Japanse premier Sato, dat de expositie een realistisch en wervend beeld gaf van de kracht en toekomstpotenties die Japan bezat, zodat Expo '70 '(was) not a statement of the 20th century but one of the 21st - a good expression of our national power.'³²⁹ Toch klonk hier en daar ook een dissident geluid over de metabolistische kijk op de toekomst. Zo introduceerden de hostesses in het Japanse regeringspaviljoen het schaalmodel van een metabolistische toekomststad van de architect Yoshizaka Ryusei niet onder haar officiële titel als de 'city of tomorrow', maar als de 'city of sorrow'.³³⁰

Het grote succes van de Expo genereerde, ironisch genoeg, verreweg de meeste kritiek. De onverwacht grote toestroom van publiek veroorzaakte lange rijen wachtenden voor alle populaire paviljoens, waarbij de wachttijden konden oplopen tot vijf uur.³³¹ De drukte veranderde de gesloten 'moving walks' en de monorail in uitpuilende en claustrofobische transportmachines, die er steeds 'uitzagen alsof zij troepen naar het front vervoerden'. De gediensige vrouwelijke 'Expo Flowers' ontpopten zich nu tot bevelen schreeuwende bullebakken, geholpen door megafoons en de sterke armen van mannelijke collega's.³³² Het mag dan ook een klein wonder heten dat er slechts eenmaal een serieus ongeluk plaats vond in de 'moving walks'.³³³ Natuurlijk raakten ook complete stadsbevolkingen elkaar in dit gedrang kwijt; de speciale centra voor 'gevonden kinde-

ren', 'volwassenen' en 'voorwerpen' bewezen dan ook goede diensten.³³⁴

7.5.2 Expo '70 als innovatie van het tentoonstellingsconcept

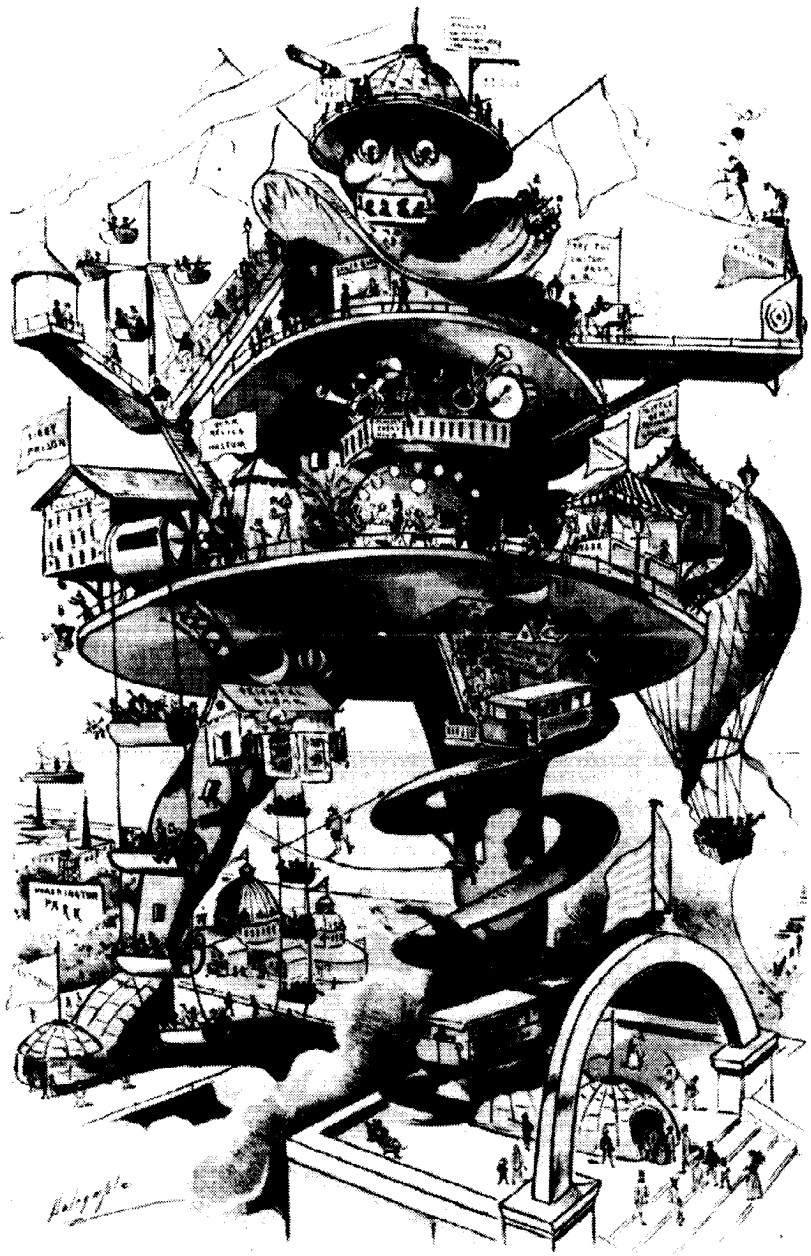
Historisch gezien betekende Expo '70 op de eerste plaats een radicale heroriëntering van het fenomeen wereldtentoonstellingen. Het bedrijfsleven, nog slechts minimaal op de Expo aanwezig, presenteerde nauwelijks nog industriële specimina, zodat deze bijna nergens meer aan de negentiende-eeuwse industrie- en handelstentoonstellingen deed denken. Sommige landen en bedrijven organiseerden hun inzendingen nog als visuele explicaties en demonstraties van de gebruikswaarde of sociale relevantie van hun producten, of als een visueel survey van de belangrijkste economische, sociale en culturele karakteristieken van hun samenleving, zodat de Expo hier en daar nog herinnerde aan de 'sociale' tentoonstelling van 1939. Overwegend was de Expo nu echter veranderd in wat de organisatoren zelf een 'festival' noemden: een feestelijke verzameling van 'shows' en 'rides' van exposanten van over de hele wereld. Een 'uitwisseling van de wijsheid van de verschillende culturen' in antwoord op de mondiale problemen waar de mensheid mee worstelde zoals men oorspronkelijk met de thematiek had beoogd, had plaats gemaakt voor landenmarketing en commerciële imago's.³³⁵ Imago's waren ongetwijfeld eenvoudiger te begrijpen en te onthouden door het grote publiek, maar waren echter ook aanmerkelijk minder informatief dan de traditionele surveys en specimina. 'Imago'-vorming zette niet - zoals de organisatoren oorspronkelijk met haar thematisatie beoogden - het publiek aan tot contemplatie of zelfstandig, onderzoekend en kritisch denken, maar tot het passief accepteren van nieuwe 'stereotypen' ter vervanging van de oude, zonder dat men zelfs maar in staat gesteld werd om aan de hand van specimina of deelthema's zelf te onderzoeken of deze nu meer recht deden aan de werkelijkheid of niet. De didaktiek van participatie en onderdompeling werkte in de hand dat 'totaal-belevenissen' en 'happenings' of 'shows' en 'rides' - de voortzetting van de negentiende-eeuwse didaktieken van vermakelijke belevenissen, religieuze openbaring, en ideologische of commerciële propaganda met nieuwe middelen - de remplaçanten werden van meer museale en schoolse vormen van specimina, explicatie en demonstratie. Dat neemt niet weg dat er nooit eerder op deze schaal geëxperimenteerd was met de nieuwe participatiedidaktiek of met de nieuwste media- en sturingstechnologieën, gecombineerd in nooit eerder vertoonde multimediale 'shows' en 'rides'. Evenmin was er ooit eerder op een vergelijkbare schaal geprobeerd een beeld te geven van 'soft architecture', de toekomststad en de wereldomvattende 'nomadische' informatie- en communicatie-samenleving die zij zou herbergen. De Expo '70 bood zonder twijfel een overtuigender en wervender beeld van de toekomstwereld dan enige wereldtentoonstelling voor haar ooit gedaan had.

7.5.3 Invloed van Osaka op de volgende wereldexpositie(s)

Expo '70 vestigde dan ook definitief de reputatie van de jonge Japanse avantgarde; de meesten van hen ontwikkelden zich tot autoriteiten die nu nog de culturele scene in Japan bepalen. Japanse opdrachtgevers bleven ontwerpers als Isozaki, Kurokawa, Kikutake en anderen in staat stellen om hun radicale avantgardistische ideeën verder uit te werken en niet zelden ook te verwezenlijken.³³⁶ Hun succes maakte het ook vanzelfsprekend dat de Japanse regering de Metabolist Kikutake vroeg om de plannen te maken voor (de kleinere) Expo '75 in het Japanse Okinawa. Temeer omdat Kikutake als onvermoeibaar ontwerper van drijvende watersteden de aangewezen figuur leek om het thema 'oceanografie' van deze specialistische Expo van de tweede categorie te vertalen in een 'theme-exhibit' annex modelstad. Zo ontstond 'Aquapolis', een technologisch en ecologisch antwoord op grondtekort en milieuproblemen in Japan en nucleus van de expositie. Toch leek het eindresultaat teleurstellend veel op een omgebouwd boorplatform in plaats van een ecologische modelstad.³³⁷ Ook in Isozaki's carrière was de invloed van zijn ontwerpwerk aan de 'Festival Plaza' in zijn eerst volgende ontwerpen evident. Zo was zijn 'Computer Aided City' of 'Post University Pack', ontwikkeld voor de bouw van 'Kaihin New Town', duidelijke

lijk een poging om zijn door de informatie-inductie geïnspireerde ideeën over 'soft architecture' verder te concretiseren en in de praktijk toe te passen. Een volgende poging om Tange's traditionele architectonische vocabulaire van pleinen als 'communication spaces' of leer- en leef-*environment* te vervangen voor 'soft architecture'. Kern was een 'community-servicecentrum', waar de nomadische mens die in de eveneens door Isozaki ontwikkelde cruise-trailer (beide uiteraard propvol met de modernste communicatie-, informatie- en 'environmental' technologieën uit de ruimtevaart) rondtrok, kon aanhaken voor de uitwisseling van goederen en lijfelijk sociaal verkeer of 'heart-to-heart' contacten.³³⁸

De invloed van Expo'70 op volgende wereldtentoonstellingen is aanzienlijk minder evident. Om te beginnen was de Expo in zekere zin de laatste in haar soort. Afgezien van enkele internationale specialistische exposities van de tweede categorie - zoals in Montreal, Australië - zou het tot 1992 duren voordat er in het Spaanse Sevilla weer een vergelijkbare wereldtentoonstelling werd gehouden.³³⁹ Op zich is de verminderde interesse voor de exposities een logische ontwikkeling, gezien de alsmar verdere globalisering van communicatie-, media- en informatienetwerken en niet te vergeten het massatoerisme. Immers, deze maken de wereldexposities, ontstaan in de 19e eeuw als het eerste internationale communicatie- en voorlichtingsmiddel voor een er alsmar massaler samenkomend publiek, in toenemende mate overbodig. De nu ontstane mondiale massacommunicatiekanalen zijn toegankelijker, flexibeler, sneller, interactiever - zender en ontvanger zijn verwisselbaar en kunnen zo beter hun informatiebehoefte bevredigen - en goedkoper dan een wereldtentoonstelling ooit nog kan zijn. Sommige critici hadden dan ook voorspeld dat Expo'70 de laatste wereldtentoonstelling zou zijn.³⁴⁰ In zekere zin kregen zij ook gelijk. Bij de volgende exposities experimenteerden de ontwerpers eigenlijk niet verder met nieuwe participatie- of involveringsdidaktiek, met nieuwe mediatechnologieën of nieuwe presentatiewijzen. Evenmin kregen de complexen vorm als modellen van toekomstige steden en samenlevingen of werd de architectuur een monument van nieuwe bouw-, communicatie-, of 'environmental' technieken. De mondiale cultuuromslag die de energiecrisis en de rapporten van de Club van Rome aan het begin van de jaren zeventig teweegbrachten, was hiervoor verantwoordelijk. Zij maakten korte metten met het vertrouwen in wetenschap, technologie, economische groei zonder einde en verwezen het ideaal van maatschappelijke vooruitgang met behoud van natuur en lokale culturele differenties naar het rijk der fabelen. De verdere versnelling van de nucleaire wapenrace tussen het communistische en het kapitalistische machtsblok tenslotte ontmoedigde zelfs de meest overtuigde kosmopolieten; de 'association universelle' leek onbereikbaar dan ooit. In een dergelijk mentaal en cultureel klimaat was een wereldtentoonstelling inderdaad weinig meer dan een kolossaal anachronisme. Het heeft dus een reden dat 'Sevilla' pas geconcipieerd werd toen het Oostblok uit elkaar begon te vallen, dat traditionele ideologische thema's als technologie en vooruitgang er geen enkele rol speelden, en dat zij absoluut niet meer diende om de volkeren van de wereld samen te brengen, te verbroederen en vooroordelen te vervangen door inzicht en wederzijds begrip en respect. Expo'92 was meer dan ooit een poging van de nationale Spaanse overheid om het Spaanse publiek een mondiaal bewustzijn bij te brengen, om in het buitenland af te rekenen met het negatieve imago van het onderontwikkelde franco-fascistische Spanje, en bovenal om een achtergebleven regio versneld te ontwikkelen. Net als Japan trachtte Spanje zo af te rekenen met zijn oorlogsverleden, het Franco-tijdperk, en het daarmee gepaard gaande culturele isolationisme en economische stagnatie. Nog sterker dan in Japan was Expo'92 een landtentoonstelling; vrijwel geen enkel bedrijf was nog geïnteresseerd in deelname. In didactisch, stedenbouwkundig en architectonisch opzicht was de tentoonstelling uitgesproken conventioneel; tevergeefs zocht men er naar de toepassing van nieuwe media, nieuwe presentatiewijzen of intelligente syntheses van presentatie en architectuur. In dat opzicht lijken de wereldtentoonstellingen met Sevilla toch werkelijk op een dood spoor beland, en was Osaka inderdaad de laatste echte wereldtentoonstelling.



272. Ieder voornemen tot een wereldtentoonstelling ontketende steevast een stortvloed van plannen van enthousiaste burgers die een actualisering van het tentoonstellingsconcept beoogden. Een caricaturist van het Amerikaanse satirische tijdschrift 'Puck' nam dit verschijnsel op de hak door voor de expositie van 1893 in Chicago een 'Colossus of Chicago' voor te stellen.

8. Uitleiding

8.1 De Wereldtentoonstelling: een uitgeput genre?

Al vaak is het einde van de wereldtentoonstellingen voorspeld en het is verleidelijk om in Expo'70 de laatste volwaardige wereldtentoonstelling te zien. Immers, gedurende de 22 jaar daarna werden er alleen wereldexposities van de tweede categorie gehouden - kleine exposities met een beperkte thematiek en dito internationale deelname - terwijl de daarop volgende eerste echte wereldtentoonstelling - de Expo'92 in Sevilla - toch vooral de indruk wekte van een gemiste kans.¹ Sinds 1970 lijkt er onder initiatiefnemers van de wereldexposities grote verwarring te zijn ontstaan over de maatschappelijke rol die de wereldtentoonstelling heden ten dage zou moeten of kunnen spelen. Bijgevolg lijkt men nauwelijks nog in staat om relevante doelstellingen en programma's voor hun projecten te formuleren, nodig om zich te verzekeren van voldoende maatschappelijke belangstelling onder potentiële exposanten en bezoekers. Deze onduidelijkheid is de reden dat men in het bedrijfsleven niet langer het nut inziet van het exposeren op een wereldtentoonstelling en het laat afweten. Hetzelfde geldt voor het grote publiek; daar men er niet in slaagt hun duidelijk te maken wat de expositie hun nu te vertellen of te bieden heeft komt men niet meer massaal op. Deze ontwikkeling wordt in de hand gewerkt doordat in dezelfde decennia er een aantal mondiale communicatienetwerken zijn ontstaan die de wereldtentoonstelling als internationaal medium overbodig lijken te maken. De televisie biedt het bedrijfsleven via reclame en tal van voorlichtingsprogramma's uitstekende mogelijkheden om tegen een fractie van de investeringen die exposities vergen een wereldwijd publiek de kwaliteiten van hun producten en diensten uiteen te zetten of hun imago op te vijzelen. Het mondiale computernetwerk Internet biedt tenminste in theorie de doorsnee (westerse) wereldburger de mogelijkheid om mensen van over de hele wereld te ontmoeten, informatie te vergaren over vreemde culturen en kennis te nemen van de laatste ontwikkelingen op het gebied van de techniek, wetenschap en cultuur in welk land ter wereld dan ook. Het grote publiek ervoer de laatste expo's dan ook eigenlijk vooral als een inhoudsloze megashow waarin spectaculaire presentatietechnieken de boodschap verdrongen hebben. Instructie, 'imagineering' en info-entertainment van het educatieve themapark lijken er definitief verruild te zijn voor het bizarre maar onsamenvangende en niet bijster interessante vertier van een spektakel dat het midden houdt tussen pretpark, toeristische beurs, museale kunstexpositie, festijn en theateroptreden. Zelfs ontstaat er de indruk dat de initiatiefnemers au fond hun exposities niet meer uit educatieve overwegingen organiseerden - een mogelijkheid om een groot publiek kennis te laten maken met een modernere, meer globaal georiënteerde samenleving - maar vooral om de regionale economie en ruimtelijke ordening een krachtige impuls te geven, hiermee de hoofdzaak verwaarlozend en van een bijzaak de hoofdzaak makend.

De Expo die de Spaanse overheid in 1992 in Sevilla hield is een treffend voorbeeld van dit alles.² Aangezien haar organisatoren geen enkele duidelijke uitspraak deden over haar maatschappelijke relevantie, geen doelstellingen of ideologisch kader formuleerden en nauwelijks een programma opstelden lijken de Spanjaarden haar slechts bedoeld te hebben als een reusachtige investering in de achtergebleven regio rond Sevilla, een poging haar permanent op te stuwen in de vaart der volkeren.³ Afgezien van enkele warrige thema-exposities, waarmee men poogde de Spaanse identiteit en trots te schragen door op haar roemrijke verleden te wijzen en een bijzonder karikaturale en dunne impressie van de grootse toekomst die het Spaanse volk nog wachtte, ontbeerde de expositie zelf iedere zingeving. Daarentegen schonk ze de stad Sevilla en de omringende regio wel een nieuw vliegveld, aansluiting op het hogesnelheidsspoorwegnet met bijbehorende

nieuwe stations, nieuwe snelwegen, bezorgde haar een nieuw imago als een moderne stad van de 21e eeuw (city-marketing) en een grote, eenmalige economische injectie in de vorm van tijdelijke werkgelegenheid en de bestedingen van de expo-bezoekers.⁴ De organisatoren werden uiteindelijk hard afgestraft voor hun onverschilligheid jegens de expositie en het tot hoofdzaak verheffen van de planologische bijzaak. Het publiek bleef uit desinteresse en masse weg en het plan om het tentoonstellingsterrein na de expositie te hergebruiken als een zogenaamd 'brainpark' en zo hoog-technologische industrie en werkgelegenheid naar Sevilla te lokken mislukte jammerlijk; alle infrastructurele en economische impulsen ten spijt geldt Sevilla nog steeds als één van de minst ontwikkelde gebieden van Spanje.⁵

Deze sombere evaluatie roept de vraag op of Sevilla gewoon een gemiste kans was of dat het verschijnsel wereldtentoonstelling sinds 1970 domweg een anachronisme is geworden. Hebben de expo's maatschappelijk gezien nog wel een instructieve functie te vervullen? Of zijn ze gedoemd een vorm van vermaak te worden, waarvoor andere media de facto geschikter zijn?

8.2 Historische trends en aanstaande ontwikkelingen

Om deze vragen te kunnen beantwoorden is het zinvol om de belangrijkste trends in de ontwikkelingsgeschiedenis van de exposities te reconstrueren, en kort in te gaan op een aantal plannen voor wereldtentoonstellingen in de nabije toekomst: tezamen geven ze een indruk van de (bepaalde) maatschappelijke rol die exposities ook in de toekomst nog succesvol zouden kunnen vervullen, indien een aantal voorwaarden met betrekking tot hun organisatie, ideologisch programma, doelgroepen en didaxis in acht genomen worden.

8.2.1 Trends in de historische ontwikkeling van de wereldexpositie

Organisatie

Organisatorisch laten er zich door de geschiedenis van de wereldexposities heen twee modellen onderscheiden. In het verlengde van de verschillende bestuursculturen in de Angelsaksische en de francofone wereld tekenen zich een traditie van privaat en één van staatsinitiatief af. Qua opzet en functioneren vormen de etatistische en de burgerlijk-liberale modellen in zekere zin elkaars spiegelbeeld, terwijl paradoxaal genoeg het uiteindelijke resultaat ongeveer identiek is. Tegenover de mankracht, organisatiestructuur en ervaring met langlopende megaprojecten die een staatsapparaat kan inbrengen, staat zijn politieke gebondenheid, die al te radicale hervormingsdoelstellingen met het expo-project in de kiem smoort. De openheid van de burgerlijke organisaties voor de inbreng van radicale hervormingsvoorstellen die de tentoonstelling zou moeten realiseren, gaat echter gepaard met een gebrek aan mankracht, organisatiestructuur en ervaring. Het eindresultaat is daardoor altijd een compromis binnen een bont gezelschap van (niet zelden antagonistisch ten opzichte van elkaar staande) partijen en opvattingen, die evengoed de scherpste politieke kanten van de hervormingsvoorstellen afhaalt. Het succes van de eerste drijft op deskundigheid en planmatige aanpak, dat van de tweede berust op improvisatietalent en het vermogen tot het sluiten van compromissen. In feite zijn de kwaliteiten van beide partijen in hoge mate complementair. In weerwil van wat de initiatiefnemers ons vanwege ideologische scherpslijperij telkens weer willen doen geloven - dat het succes van deze of gene expositie ofwel het resultaat is van goed-kapitalistische burgerlijke ondernemingszin ofwel van wijs staatsmanschap -, was in de praktijk zowel binnen het etatistische als het liberale model het succes steevast eerder het resultaat van een goede samenwerking tussen deze beide partijen dan van de inspanningen van één van hen. In onze hoog georganiseerde, mondiaal georiënteerde, industriële informatiesamenleving was en is er een groot aantal terreinen die het ideologisch- of eigenbelang van de private

partijen zover te boven gaan - of waar de financiële rendementsverwachtingen zo slecht zijn - dat staatsbemoeienis in het collectief belang (zowel in sociale als in economische zin) onvermijdelijk is. Evengoed zal de overheid ook dan met de erbij betrokken private partijen nauw moeten overleggen om zo de vruchten te kunnen plukken van kritisch en creatief denken en deze inbreng vervolgens te kunnen committeren aan een zo goed mogelijke uitvoering van het overeengekomen beleid. Wereldexposities zullen, naar mijn oordeel, als onderhoudend publiciteits- en opvoedingsinstrument voor een massapubliek in de toekomst nog sterker dan in het verleden slechts in een nauwe samenwerking tussen private partijen en de staat van de grond kunnen komen, waarbij de laatste - als hoeder van het collectief belang - uiteindelijk altijd de overhand zal moeten hebben.

Desalniettemin zal ook dergelijk nauwe 'samenwerking-in-overleg' in de toekomst niet kunnen verhinderen, dat bij de verwezenlijking van het project veel van de oorspronkelijk voorziene programma-onderdelen worden bijgesteld onder invloed van een gebrek aan medewerking van exposanten, financiers en overheid en tijd-, ruimte- en geldgebrek. Of zelfs ingeruild voor meer haalbare alternatieven: tot het punt dat het eindresultaat, hoe interessant en succesvol ook, nog slechts rudimentair beantwoordt aan de oorspronkelijke uitgangspunten. In zekere zin is een expositie vergelijkbaar met Olympische Spelen - een project met een vergelijkbaar breed programma aan activiteiten, bouwwerken en deelnemersveld - waar door het op het laatste moment afhaken van landen, of door tijd-, ruimte- en geldgebrek, sportfaciliteiten niet gebouwd kunnen worden en hele programma-onderdelen geschrapt worden. Hoewel dit soort problemen zich incidenteel wel hebben voorgedaan worden de Olympische Spelen over het algemeen niet ontsierd door dit soort compromissen. De Spelen danken dit aan hun hoge graad van institutionalisering: zowel de werkzaamheden van organisatoren en deelnemers als hun onderlinge communicatie zijn geïnstitutionaliseerd in permanente organisaties en netwerken (resp. de nationale Olympische comités en het centrale Olympische comité) en er is voorzien in een goeddeels onveranderlijk programma van nationale selectiewedstrijden, die iedere vier jaar hun bekroning vinden in een universele wedkamp. Weliswaar ijverden Cole en LePlay, reeds lang voordat de Olympische Spelen weer nieuw leven werden ingeblazen, voor een vergelijkbare institutionalisering en programmering van de wereltentoonstellingen, maar dat resulteerde driekwart eeuw later slechts in een internationaal overlegorgaan (de B.I.E.), zonder een vaste programmering of een permanent mondiaal netwerk van nationale comité's. Bij ontstentenis daarvan zullen ook de initiatiefnemers van toekomstige wereldexposities iedere keer weer een mondiaal organisatie-netwerk van de grond af aan moeten opbouwen, financiering voor hun project moeten vinden, de wereldgemeenschap en het bedrijfsleven opnieuw moeten warm maken om aan hun expositie deel te nemen, en zullen ze tot op het laatst in onzekerheid verkeren over het aantal landen en fabrikanten dat daadwerkelijk verschijnt.

Zo gezien is er in organisatorisch opzicht dus niet veel veranderd. Steevast kennen de exposities een identieke organisatorische problematiek. Toch zijn er tenminste drie terreinen waarop deze belangrijk veranderd is sinds de eerste Londense industrietentoonstelling: de wijze waarop men de benodigde collecties voor de expositie bijeenvergaaft, de manier waarop men hiervoor een presentatie laat ontwerpen en tenslotte de strategieën die men inzet om het publiek naar deze exhibits te lokken zijn in anderhalve eeuw radicaal van karakter veranderd.

In de negentiende eeuw bediende men zich van het competitieprincipe; door middel van wedstrijden selecteerde men de beste, goedkoopste en innovatiefste producten en productietechnieken uit een bepaalde streek en binnen een bepaalde bedrijfstak om deze daarna gezamenlijk als een lokale inzending af te vaardigen naar de wereltentoonstelling en -wedstrijd. De twintigste-eeuwse exposities draaien niet langer om innovatie maar om voorlichting en meer recent vooral om imago-verandering. Zodoende is het competitieprincipe - wie is het meest innovatief? - zinloos

geworden. Kandidaat-exposanten moeten nu door de initiatiefnemers vooral overtuigd worden van het nut van deelname voor henzelf; vandaar dat deze nu uitgekende wervingsstrategieën ontwikkelen. Crux hierin is een groots nieuw thema of overkoepelend ideologisch perspectief, waarbinnen de tentoonstelling de exposanten een unieke gelegenheid biedt om hun producten en prestaties in een heel nieuw licht te laten zien en zich een nieuw publiek imago te verwerven. Gemeenschappelijk hebben beide methoden dat het vergaren van een collectie niet alleen organisatorische maar ook ideologisch-didactische doeleinden dient; met beide strategieën wil men ook een mentaliteitsverandering bij de exposanten bewerkstelligen. Zowel de negentiende-eeuwse wedstrijd als de twintigste-eeuwse wervingsstrategieën zijn ook bedoeld om de participerende ondernemers en overheden mentaal rijp te maken voor een internationale oriëntatie, te doordringen van het belang van nieuwe issues (zoals technologie, consumentenvoorlichting of ecologie) en, meer algemeen, om ze een meer innovatieve en competitieve instelling bij te brengen. Ook initiatiefnemers van toekomstige exposities zullen zich ervan bewust moeten zijn, dat zonder een groots nieuw thema of ideologisch perspectief hun wervingscampagne onder potentiële deelnemers kansloos is; en dat deze zó vormgegeven moet worden dat ze ook voor de participanten aantrekkelijk is omdat ze niet alleen van het publiek maar ook van henzelf een mentaliteitsverandering vergt.

Inhoud, didaktiek en vormgeving van de negentiende-eeuwse exposities werden bepaald door afzonderlijke partijen. Nationale comités van deskundigen op economisch, techn(olog)isch, wetenschappelijk en cultureel gebied bepaalden welke producten uit het desbetreffende land naar de wereldtentoonstelling zouden worden afgevaardigd. Ingenieurs en wetenschappers werden vervolgens ingeschakeld om per productsoort te bepalen welke didactische tentoonstellingswijzen het meest geschikt waren om de kwaliteiten zicht- en kenbaar te maken voor de tentoonstellingsbezoekers. Op architecten en kunstenaars rustte tenslotte de taak om middels rangschikking en vormgeving dit amalgame aan voorwerpen tot een esthetisch en decoratief aantrekkelijke eenheid te smeden, die bovendien voor de goede verstaander ook de culturele eigenheid van de producten nader verklaarde. Tegenwoordig zijn presentaties veel meer het product van één team van deskundigen en vormgevers, met als gevolg dat vorm, didaktiek en inhoud meer eenheid krijgen. Iets dat versterkt wordt doordat de ontwikkeling van elektronische en digitale mediatechnieken het creëren van multimediale voorstellingen mogelijk maakte, door verdergaande specialisatie binnen de ontwerpdiscipline en doordat de exposities niet langer over de prestaties van producten of individuen handelen maar over de imago's van concerns, bedrijfstakken en naties. Niet langer volstaat het om een ingenieur te belasten met het zodanig installeren van machines dat zij gedemonstreerd kunnen worden; nu moeten er al snel filmregisseurs, audio- en computerspecialisten, tentoonstellingsmakers en theaterchoreografen ingeschakeld worden om de multimediale performance tenminste technisch van de grond te krijgen. Bovendien is het niet meer toereikend om alleen een architect of een kunstenaar te betrekken bij de vormgeving van de nationale inzending. Behalve hun expertise heeft men nu tenminste ook de deskundigheid van grafici, industrieel ontwerpers en couturiers nodig om de presentatie tot een samenhangend, eigentijds - van een vleugje nationale cultuur voorzien - esthetisch geheel te smeden. Inhoud en didaktiek worden, nu de expositie niet langer over industrie en techniek handelt maar over imago's, niet langer bepaald door technenuten maar door pr-mensen, communicatiedeskundigen en marketingspecialisten: de specialisten in 'imageren'. Lijkt dit een vanzelfsprekende ontwikkeling, ze bergt op zijn minst één groot gevaar in zich. Deze deskundigen mogen dan specialist zijn in het bereiken van het grote publiek, inhoudelijk is het vaak echter flinterdun. Niet voor niets beoordeelt het grote publiek hun reclame- en publiciteitscampagnes vaak als inhoudsloze clichés, die op zijn best grappig zijn. Is dit voor een reclamecampagne misschien schadelijk, aangezien men de billboards en televisiespots toch niet uit de weg kan gaan, is het voor haar niet dodelijk. Dat geldt echter

niet voor tentoonstellingen. Een soortgelijk publieksoordeel betekent onverbiddelijk een zeer prijzig debacle. Daarom is inhoud in de vorm van een duidelijk, meeslepend en vernieuwend ideologisch perspectief voor een expositie absoluut noodzakelijk, en bijgevolg ook het inschakelen van historici, sociale wetenschappers, critici en andere 'experts' uit de sociaal-culturele hoek.

Bij de eerste wereldexposities werd het wervings- en toegangsbeleid van de organisatoren nog gekenmerkt door een zekere ambivalentie tussen de wens zoveel mogelijk mensen naar de expositie te lokken om hen te onderrichten én de angst voor het gedrag van deze massa's in een relatief kleine ruimte. Men trachtte enerzijds de expositie zo toegankelijk mogelijk te maken, maar waakte er anderzijds angstvallig voor de verschillende klassen te mengen, pogend het gedrag van met name de 'minder beschaafde' arbeidersklassen zoveel mogelijk te reguleren. Hedendaagse exposities kenmerken zich daarentegen door het ontbreken van ieder klassebesef. Net zoals in de samenleving is het onderscheid naar klasse of sociale lagen ingehaald door een onderscheid naar leeftijdsgroepen of inkomenscategorieën. Speciale maatregelen om de toegankelijkheid van de expositie te vergroten zijn dan ook niet langer georiënteerd op de respectievelijke klassen maar op de verschillende leeftijdsgroepen en hun respectievelijke bestedingspatronen. Ook meer algemeen gezien is binnen het wervings- en toegangsbeleid van de initiatiefnemers het accent verschoven van veiligheid naar werving. Reclamecampagne's, thema's, slogans en logo's maar ook architectuur en stedenbouw van de expositie moeten voor een zo breed mogelijk publiek aantrekkelijk en toegankelijk zijn. Dat betekent overigens niet dat de massa ze alleen fraai en spectaculair moet vinden of 'nog nooit vertoond', maar ook dat men deze als interessant en betekenisvol moet ervaren.

Publiek

Veranderden de tentoonstellingen in organisatorisch opzicht slechts beperkt, dat geldt niet voor de doelstellingen die men achtereenvolgens nastreefde en voor de doelgroepen waartoe men zich richtte. Wat dat aangaat volgden de exposities de grote sociaal-politieke en economisch-professionele veranderingen die de westerse wereld onderging op de voet, zodat de organisatoren zich achtereenvolgens met veranderende bedoelingen en middels nieuwe maatregelen tot andere exposanten- en publiekssegmenten wendden. Het succes van de onderneming hangt steevast af van het vermogen van de initiatiefnemers om deelnemers te werven voor de tentoonstelling (en de wedstrijd, lezingen, congressen, conferenties en dergelijke die gedurende langere of kortere tijd de didactische functie van de expositie aanvulden) en vervolgens om het publiek massaal te verlokken tot eenmalig of meermalig bezoek aan de expositie.

Exposanten

De veranderingen in het deelnemersveld worden vooral gedicteerd door economische, institutionele en technische veranderingen in de sfeer van productie, distributie, communicatie en consumptie, en in veel mindere mate door wijzigende sociaal-politieke opvattingen over de verhoudingen tussen overheid, ondernemers en samenleving.

In economisch perspectief weerspiegelden de tentoonstellingen de ontwikkelingsfasen die de westerse kapitalistische economieën doormaakten: van industrialisatie via verwetenschappelijking en specialisatie, koloniaal imperialisme, consumptie en 'consumer-engineering' naar informatie en 'imagineering'. In institutioneel opzicht verschaften de wereldtentoonstellingen de protagonisten van de 'universele associatie' een platform en instrument om de internationale institutionalisering van diplomatieke, professionele, wetenschappelijke en economische betrekkingen, overleg en samenwerking in gang te zetten; om vervolgens door het succes van deze internationale beweging zelf tenminste gedeeltelijk overbodig te worden. Ook in technisch opzicht is iets dergelijks aan de hand. De eerste wereldtentoonstellingen dankten hun ontstaan aan de ontwikkeling van

relatief snelle en betrouwbare internationale communicatienetwerken: stoomboten en -treinen, postverkeer en telegrafie. Opeenvolgende wereldtentoonstellingen maakten het grote publiek stevast vertrouwd met de mogelijkheden van de nieuwste mediatechnische ontwikkelingen. Zo introduceerde men in 1889 de telefonie, in 1900 de film, in 1939 de televisie en in 1970 de computer. Met name het ontstaan van een internationaal televisienetwerk, waarmee informatie, voorlichting en educatie van een werkelijk wereldwijd publiek op een vergelijkbare aanschouwelijke wijze maar voor een fractie van de kosten en veel sneller de actualiteit volgend aan een wereldwijd publiek kon geschieden, betekende andermaal functieverlies voor de wereldexposities.

In politiek opzicht weerspiegelen de exposities vooral de acceptatie van een steeds grotere staatsinmenging in de samenleving - niet alleen in reactie op het ontstaan van een stedelijk arbeidersproletariaat, maar ook in de sfeer van openbaar onderwijs en openbare infrastructurele werken - ten koste van het private ondernemerschap of paternalistische charitas. In concreto hield dit in dat de organisatoren van de eerste exposities, in hun streven hiermee de industrialisatie van nijverheid en boerenbedrijf te stimuleren, zich vooral van de medewerking van de meest innovatieve, competitieve en succesvolle fabrikanten en agrariërs moesten proberen te verzekeren. In het laatste kwart van de negentiende eeuw worden de exposities ook meer en meer ingezet ten behoeve van de verwetenschappelijking van industrie en de creatie van een internationale markt van grondstoffen, machines en industrieproducten. Bovendien kreeg de staat er steeds meer gelegenheid om haar politiek van koloniaal imperialisme en haar groeiende rol op tal van maatschappelijke terreinen aan de man te brengen. Het deelnemersveld werd dan ook uitgebreid met wetenschappers, diplomaten, industriëlen, agrariërs en overheidsinstellingen uit de koloniën, en de diverse ministeries, verantwoordelijk voor navenante beleidsterreinen (soms als exposanten, soms als congressanten of deelnemers aan de diplomatieke conferenties). Simultaan met het ontstaan van mondiale overlegorganen zoals de Volkenbond en de Internationale Arbeidsorganisatie, met een reeks van internationale beroepsorganisaties of wetenschappelijke verenigingen en met een circuit van internationale congressen in het eerste kwart van de twintigste-eeuw, versmalt het deelnemersveld van de exposities vervolgens weer doordat zij voor wetenschappers en diplomaten haar nut verliezen. Als men rond 1930 ideologisch aanvaardt dat in de geïndustrialiseerde landen het zwaartepunt in de economie verschoven is van de zware- naar de lichte- of consumptie-industrieën, zet deze tendens zich vervolgens ook door bij de exposanten. Niet langer dienen zij als een middel om de industrialisatie te bevorderen maar nu als een wervings- en voorlichtingsmedium ten behoeve van de consumptie. In toenemende mate wordt de zware industrie vertegenwoordigd door branche-organisaties; alleen de grote consumptie-industrieën profileren zich nog als zelfstandige exposanten. De eerste hopen zo het publiek de bijdrage van de respectievelijke bedrijfstak aan de nationale welvaart en het maatschappelijk welzijn uit te tekenen, terwijl de laatste bovendien het publiek vertrouwd hopen te maken met hun nieuwste producten en diensten. Met de nationale inzendingen mikken de deelnemende landen nu niet langer uitsluitend op de vergroting van de exportmogelijkheden van de nationale industrieën, maar ook op de bevordering van het toerisme, en vooral de vergroting van de bekendheid bij het bezoekerspubliek met 's lands economie, samenleving en cultuur of de actualisering van het beeld ervan. Reeds voor de Tweede Wereldoorlog maar vooral daarna neemt het economisch en politiek belang van de koloniën zover af, dat de koloniale imperia met steeds minder pracht en praal op de expositie getoond worden, om vervolgens in de loop van de jaren zestig, gelijkopgaand met de verzelfstandiging van de koloniën, helemaal te verdwijnen. In plaats daarvan gaan de voormalige koloniën als zelfstandige landen deelnemen, zodat de initiatiefnemers van opvolgende expo's al bij voorbaat van succes verzekerd zijn: in schijn worden de tentoonstellingen almaar universele, terwijl er in werkelijkheid slechts sprake is van een statusverandering van een aanzienlijk deel van de deelnemers. Het aantal volkeren dat vertegenwoordigd is neemt zelfs eerder af. Na de Tweede

Wereldoorlog, met de opkomst van de mondiale communicatie- en informatienetwerken, verloren de exposities tenslotte ook voor de lichte industrie hun aantrekkingskracht. Op de laatste exposities waren er dan ook naast overheden en supranationale organisaties vrijwel geen individuele bedrijven meer te vinden maar uitsluitend branche-organisaties, aangevuld met enkele multinationals, die de kosmopolitische sociaal-geëngageerde thematiek van de exposities gebruiken om zich te (her)profilieren. Aangezien informeren, profilering en imagovorming in de hedendaagse informatiesamenleving nog aan belang winnen, valt het te verwachten dat overheden, supranationale organisaties, branche-organisaties en multinationals ook in de toekomst geïnteresseerd zullen zijn om de bevolking van één of ander land, waar de beeldvorming achter de feiten aanloopt, te 'imagineeren'. Bij de werving van exposanten aan toekomstige exposities kan men zich dan ook beter beperken tot deze partijen, en de zelfstandige meest nationaal opererende bedrijven maar beter overslaan.

Bezoekers

Voor de veranderingen in de aard en samenstelling van het bezoekerspubliek geldt dat deze minstens even sterk bepaald werden door economisch-professionele als door sociaal-politieke ontwikkelingen. Zo tekenen zich ook binnen het tentoonstellingspubliek de accentverschuivingen in de westerse economiën af van industrialisatie via consumptie naar informatie en 'imagineeren'. Tot ongeveer de Eerste Wereldoorlog vormden de professionals uit de wereld van industrie, wetenschap, schone kunsten en diplomatie dan ook niet alleen het deelnemersveld maar ook een groot deel van het expo-publiek, terwijl ook de nieuwsgierige leken door de organisatoren eerder als 'dilettanten' - geïnteresseerde leken met voorkennis van in dit geval techniek, vormgeving en 'wereldkunde' - werden behandeld dan als de onwetende leken die ze in werkelijkheid meestal waren. Daarna liet niet alleen de vakwereld de exposities links liggen, maar beschouwden de organisatoren het publiek ook eindelijk als echte leken in plaats van amateurs. Bovendien benaderde men hen niet meer als de beoefenaars van een of ander beroep maar als consumenten en burgers, die mogelijk geïnteresseerd waren in de toepassingsmogelijkheden van nieuwe wetenschappelijke inzichten en technologieën, maar als consument geïnteresseerd in de gebruiksmogelijkheden van nieuwe consumptieproducten en vormen van dienstverlening, in de sociaal-politieke structuren van de verschillende samenlevingen en in de voordelen daarvan voor maatschappij en individuele burger. Meer recent lijken organisatoren en exposanten het publiek niet meer zozeer als consument van producten en diensten te beschouwen maar van informatie en imago's.

Vanuit sociaal-politiek oogpunt weerspiegelt zich in de geschiedenis van de werelddtentoonstellingen vooral de transformatie van een industriële klassemaatschappij in een postindustriële democratische massacultuur. Zoals de organisatoren het in 1900 zelf uitdrukten democratiseerden de exposities van lieverlee: tot 1849 waren de nationale industrietentoonstellingen overwegend het domein geweest van de burgerij; de eerste werelddtentoonstellingen in toenemende mate ook van de lower middle class; voor de arbeidersklassen werden rond 1900 de exposities toegankelijk, en rond 1930 werden zij de belangrijkste doelgroep; terwijl pas na de Tweede Wereldoorlog het idee van een bezoekersmassa die klassegewijs geleed was verruimd werd voor een ongelede massa (hoogstens nog naar leeftijd of besteedbaar budget).

Opmerkelijk is dat in weerwil van de aanspraken van werelddtentoonstellingen op een universeel publiek en het toegenomen gemak waarmee men de wereld over kan reizen, de bezoekers steevast overwegend afkomstig blijven uit het land waar zij gehouden worden (meestal bedraagt het aandeel van de buitenlandse bezoekers slechts enkele procenten). In dat opzicht fungeren de expo's dan ook altijd vooral als 'eye-opener' voor de lokale bevolking; als venster op de wereld. In een tijdperk waarin globalisering en modernisering zelfs de meest geïsoleerde samenlevingen niet onberoerd laten, dienen zij om het publiek bewust te maken van deze mondiale veranderin-

gen, van de problemen en mogelijkheden die deze met zich meebrengen, hun tonend dat ondanks de globalisering de oplossingen en het gebruik hiervan van cultuur tot cultuur moeten verschillen.

Mijns inziens zal ook in de toekomst het publiek overwegend afkomstig zijn uit het organiserende land en uit een ongearticuleerde massa van leken bestaan waarvan de voorkennis ongewis is, die slechts te motiveren is tot een bezoek door een interessante aansprekende mondiale en sociaal-geëngageerde thematiek, spectaculair en aantrekkelijk gepresenteerd en vormgegeven.

Ideologie

Op het eerste gezicht streven de initiatiefnemers met hun wereldexposities onveranderlijk dezelfde economische en sociale meta-doelstellingen na, gericht op het bevorderen van de innovatie en internationale oriëntatie van lokale vakgemeenschappen en samenlevingen. Steeds worden hierin economische en sociale doelstellingen aan elkaar verknoopt. Arbeidzaamheid is synoniem met nationale welvaart en nationaal welzijn, die op hun beurt weer garanties vormen voor harmonieuze sociale verhoudingen. Mondiale arbeidsdeling, uitwisseling en samenwerking staan op internationaal vlak garant voor eenzelfde causaliteit: specialisatie op grond van lokale specificiteit en kracht betekent voor iedere natie: stijging van welvaart en welzijn, wederzijdse afhankelijkheid en onderling respect tussen de naties en bijgevolg een vreedzamer broederlijke wereldorde. Exposities prediken dan ook nooit radicale revoluties maar eerder een niet aflatend proces van geleidelijke vernieuwing. Voor specialisten zijn er dan ook zelden echte noviteiten te zien; eerder dient de tentoonstelling om de grote massa van minder alerte vaklui en het grote publiek vertrouwd te maken met de meest recente innovaties. Ook zijn tentoonstellingen nimmer echt utopisch van karakter maar geven ten hoogste een indruk van hoe de wereld van morgen concreet zou kunnen worden verbeterd. Exposities propageren ook nooit vooruitgang of globalisering, met voorbijgaan aan lokale tradities en omstandigheden. Men tracht het publiek tot mentaliteits- en praktische veranderingen te bewegen door het ermee te verzoenen; door aan te knopen bij het reeds bestaande en de vernieuwingen slechts als verbeteringen van het oude te afficheren. Een organisch wereldbeeld waarin slechts ruimte is voor geleidelijke verbetering van het oude en bestaande, voor evolutie. Ambachtvormen worden niet blindelings verworpen ten gunste van industriële productiewijzen, maar men tracht economische en technische veranderingen geaccepteerd te krijgen door voorbeelden te tonen waarin de voordelen van bijvoorbeeld nieuwe technieken gecombineerd zijn met oude. Sociaal gezien tracht men de harmonieuze verhoudingen tussen de verschillende klassen en volkeren te laten evolueren door hen voor te houden dat hun maatschappelijke status en rol zich misschien lichtelijk wijzigden maar in wezen onveranderlijk waren. De samenleving wordt gezien als een organisme waarin iedere klasse of volk zijn rol heeft, onderling van elkaar afhankelijk, en dat ten hoogste in zijn geheel geleidelijk aan evolueert naar een hogere graad van beschaving zonder dat de rol van de één of de ander radicaal verandert. Ook cultureel gezien presenteert men globalisering en modernisering nimmer als een egalitair ontwikkelingsproces, op weg naar één mondiale cultuur en habitat, maar juist als universeel inzetbare verbeteringen die naar gelang de lokale differenties in natuur en cultuur telkens wisselende gedaanten aannemen. Dit verklaart ook waarom de exposities niet alleen bijdragen aan de globalisering van de wereld maar ook aan de creatie van nationale differenties of identiteiten. Kortom, historisch gezien werd de tentoonstellingsideologie niet zozeer gevoed door een blind vooruitgangsgeloof in technologie, modernisering en globalisering zoals de meeste schrijvers over de wereldtentoonstellingen ons willen doen geloven, maar integendeel door een organische wereldopvatting die zich van LePlay via Geddes en Mumford tot aan de Japanse Metabolisten uitstrekte en die een zorgvuldige (en planmatige) in- en aanpassing hiervan in de lokale bio-, socio- en etnotoop bepleitte.

Alleen al vanuit deze organische evolutionaire wereldbeschouwing is het begrijpelijk dat deelnemende landen ondanks de beleden kosmopolitische idealen in werkelijkheid steevast de

gelegenheid aangrepen om vooral nationale doeleinden te vervullen. Centraal hierin staat dan onveranderlijk het nationaal belang van het organiserende land. Alleen al doordat de meerderheid van de bezoekers steevast landslieden zijn, fungeren de expo's uiteindelijk niet alleen als les in wereldproblemen en wereldculturen maar ook als spiegel van de aard van de eigen cultuur, economie en socius alsmede van de aanstaande veranderingen hierin. Dit wordt nog eens versterkt doordat de nationale en lokale politici de expositie altijd voor hun karretje trachten te spannen. De nationale overheid tracht haar binnenlands te gebruiken om economie en werkgelegenheid een impuls te geven, om de bevolking aan zich te committeren, om een nationale cultuur en identiteit te kweken als basis voor vaderlandsliefde en saamhorigheid en om zich in de buitenlandse politiek als wereldmacht te profileren. De lokale overheid gebruikt haar om de plaatselijke toeristen- en bouwindustrie te bevorderen, om infrastructuur en het publieke voorzieningennivo uit te breiden en om zich bij wijze van city-marketing als vestigingsplaats voor het bedrijfsleven te profileren.

Net zoals de ideologische retoriek van de initiatiefnemers minder cosmopolitisch was dan ze op het eerste gezicht leek, zo was ze ook niet zo onveranderlijk als men in eerste instantie zou denken. De eerste nationale industrie-exposities beperkten zich nog goeddeels tot de sfeer van economie (productinnovatie, procestechniek, vormgeving en mode, enzovoorts), met een licht sociale ondertoon. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw verschuift bij de overgang van nationale naar internationale industrietoonstellingen het accent zo, dat er sprake is van een sociaal-economische scope. Tegen het einde van deze eeuw neemt dan vervolgens het belang van de sociaal-culturele invalshoek toe, zonder dat dit nog echt ten koste ging van de economische. Na de Tweede Wereldoorlog slaat deze balans dan definitief door; er is dan sprake van een sociaal-cultureel perspectief met een licht economische inslag. Zo hebben de nationale en internationale exposities in een tijdsbestek van twee eeuwen de economische pool van de eerste 'exposition national de l'industrie française' verruild voor de sociaal-culturele van de recente Expo's: van industrie- tot cultuurexpositie.

Binnen dit veranderingsproces vonden bovendien nog twee ermee samenhangende perspectiefwijzigingen plaats; één van economische en één van sociale aard. De negentiende-eeuwse exposities legden in economisch opzicht het accent vooral op de productie (die men tegen het einde van de negentiende eeuw wel aanzienlijk ruimer definieerde). In plaats van enkel industriële nijverheid werden hier nu alle menselijke activiteiten - van economische, wetenschappelijke en kunstzinnige tot sociale - onder verstaan. In de twintigste-eeuwse exposities maakte echter het productieperspectief steeds meer plaats voor het perspectief van de consumptie en de dienstverlening, om tenslotte uit te monden in de sfeer van imago- en beeldvorming. Parallel hiermee verlor de karakteristieke didactische functies van de exposities als beroepsscholing, systematische nieuwsgaring en gegevensuitwisseling aan belang ten gunste van volksopvoeding: verandering van mentaliteit, bewustzijn en collectieve identiteit.

In sociaal opzicht voltrok zich een minstens zo belangrijke perspectiefverschuiving. In de negentiende eeuw poogde men de bevolking te verzoenen met alle modernisering en internationalisering in hun dagelijkse leefwereld, door het publiek in een historisch perspectief een evolutionair proces voor te schotelen waarin tradities en veranderingen min of meer harmonisch met elkaar verknoopt waren en de laatste voor te stellen als verbeteringen van de eersten: als vooruitgang. In de twintigste eeuw verschoof men het perspectief van het verleden naar de toekomst. Nu was het ook niet meer zo van belang om mensen te verzoenen met reeds in gang gezette veranderingen, maar moesten zij rijp gemaakt worden voor nieuwe veranderingen in de nabije toekomst. Een belangrijke uitzondering hierop vormden de inzendingen van de ontwikkelingslanden - meest voormalige koloniën. Buitengesloten van moderne economische en culturele ontwikkelingen ont-

beerden zij de mogelijkheid om zichzelf te afficheren als een moderne natie, op weg naar een gouden tijd. In het beste geval beschikten zij over een roemrijk cultureel verleden en ontleenden zij daaraan nog enig aanzien; maar verder restte hen niets anders dan te schermen met het natuurschoon waarmee zij gezegend waren.

Van periodieke inventarisaties van cultuurspecifieke innovaties op economisch, technisch, wetenschappelijk, esthetisch en sociaal gebied zijn de Expo's nu aan het einde van de twintigste eeuw dus incidentele mega-evenementen geworden, die nog slechts gehouden worden in landen waar de eigen bevolking bewust gemaakt moet worden van de wereld aan culturen buiten hun directe belevingswereld, of de ogen geopend moet worden voor een nieuwe, alles en iedereen rakende wereldproblematiek.

Didaxis

Didactische objectpresentatie of show

De historische transformatie van de 'didaxis' van de wereldexposities is het product van de democratisering van haar bezoekerspubliek, van de omschakeling van zware naar lichte of consumptie-industrie als exposanten en ideologische kernthematiek, van wijzigende opvattingen over massaeconomie en -vermaak, van het ontstaan van een massacultuur met dito esthetica, alsmede van de stormachtige ontwikkelingen in de mediatechnologie.

Naarmate organisatoren en exposanten hun publiek minder als uitvoerders van een of ander beroep zien maar als een anonieme massa leer- en nieuwsgierigen en, simultaan hiermee, de tentoonstellingen in toenemende mate openstellen voor alle klassen, wordt popularisering van de presentaties onontkoombaar. Immers, van nieuwsgierige leken kan men niet langer enigerlei vakmatige voorkennis verwachten, terwijl men er bovendien rekening mee dient te houden dat een substantieel deel van het publiek slechts zwak of matig onderlegd is. In dit licht bezien betekent popularisering van de expositie concreet, dat het accent inhoudelijk gezien verschuift van de presentatie van losse brokjes specialistische informatie naar samenhangende verhalende presentaties met een duidelijke ideologische inzet, die anticiperen op de dagelijkse belevingswereld van het grote publiek. Tegelijkertijd ontbeert het lekenpubliek het economisch en professioneel eigenbelang van de vakman die, alleen al omdat hij uit concurrentie-overwegingen op de hoogte van nieuwe ontwikkelingen op zijn vakgebied wil zijn, gemotiveerd was om de expositie te bezoeken. Daarom is het ook zo belangrijk om door middel van een actuele thematiek ideologisch aan te knopen bij de dagelijkse belevingswereld van het grote publiek. Maar voldoende is dat niet. Popularisering betekent in dit perspectief ook dat de vormgeving van de presentaties minder schools wordt maar eerder een speels, goed-ogend of spectaculair karakter krijgt. Samengevat: de 'didaxis' van de wereldtentoonstellingen evolueert historisch gezien van instructie via steeds gemakkelijker vormen van instructie tot instructief vermaak. De empirische vergelijkenderwijze bestudering van specimina die de toeschouwer tot kennis- en oordeelsvorming uitdaagt zoals dat in de musea gebruikelijk was, verandert in een totaalervaring van meer gemakkelijke dan instructieve impressies en sensaties van de educatieve pretparken à la Epcot; het individu wordt eerder tot onbereflecteerde consumptie van 'imago's' aangezet dan tot kennis- en oordeelsvorming. Niet voor niets leidden de negentiende-eeuwse exposities tot geheel nieuwe typen musea - van industrie-, techniek- en kunstnijverheidsmusea tot sociale-, etnografische en openluchtmusea - terwijl de twintigste-eeuwse Expo's eerder als inspiratiebronnen voor educatieve pretparken dienden.

Programmatisch vindt men deze transformatie terug in het verdwijnen van het klassieke educatieve 'triple concept' van tentoonstelling, competitie en ceremoniën ten gunste van een heel program aan feesten, opvoeringen en multimediale shows. Inhoudelijk gezien vindt men de tanende rol van specialistische informatie-overdracht en zelfstudie en de groeiende rol van de consumptie

van samenhangende verhalende presentaties met een duidelijke ideologische inzet terug op twee schaalniveaus in de object-didaxis van de exposities. Als organiserend principe voor de gehele expositie ziet men de classificatie van een specialistische taxonomie veranderen in een narratieve ordening, om tenslotte verruild te worden voor tamelijk autonome thematentoonstellingen die de expositie in haar geheel niet langer cognitief of narratief ordenen alswel in een ideologisch perspectief plaatsen. Op het niveau van de individuele presentaties ziet men dat het tentoonstellen van 'stomme' specimina plaatsmaakt voor verhalende, gemakkelijke en informatie-arme shows.

Hoewel het didactische principe van de exposities in wezen gebaseerd blijft op de overtuiging dat aanschouwelijk of 'zintuiglijk' onderwijs te prefereren is boven het klassieke talige onderwijs, neemt ook dit in de loop van de tijd een meer populaire en speelse gedaante aan. Deze metamorfose is geïnspireerd door de ontwikkelingen op ten minste een viertal terreinen. Vooreerst op het gebied van de museale educatie: de eerste musea presenteerden zich als een nieuwe vorm van beroepsscholing waar de vakman middels een vergelijkende studie van specimina zichzelf kon vormen. Naarmate musea zich vervolgens tot een breder publiek richtten, populariseerde men de didactische methodiek en middelen. Net zoals bij de wereldtentoonstellingen maakte de vergelijkende studie van specimina plaats voor de reconstructie van socio- en biotopen in habitat-presentaties en 'tableaux vivants'; de bezoekersparticipatie kwam op, waarbij het publiek spelenderwijs nieuwe ontdekkingen doet; vervolgens verscheen de visuele educatie, met collages van afbeeldingen, tekst, cijfermateriaal en beeldstatistiek; en recentelijk de 'totaalervaring' in multimediale shows. Ook de ontwikkelingen op het gebied van mediatechnologie en massavermaak lieten hun sporen na: van dynamische panorama's en filmpresentaties tot computergestuurde multimediale shows, waarbij theatervoorstellingen en attracties uit de pretparken duidelijk als voorbeeld dienden. Het ontstaan van een hele marketing- en pr-industrie (waar gunstige beeldvorming prevaleert boven objectieve voorlichting of instructie) leidde ertoe dat de exposities zowel qua inhoud als vormgeving een meer impressionistische vorm kregen. In plaats van instructieve strategieën te gebruiken provoceert men emotionele affectie door middel van verrassing, humor, vertedering, enzovoorts. De vormgeving van de presentaties veranderde tenslotte ook als gevolg van het ontstaan van een massacultuur: bizarrerie, overdadige decoratie, clichés en opzichtigheid raken geaccepteerd.

Willen exposities in de toekomst hun rol als wereldmuseum van wereldculturen en wereldsues serieus kunnen vervullen dan dienen zij naar mijn mening in didactisch opzicht, methodisch en qua inzet van middelen in de buurt te blijven van de educatieve themaparken en musea à la de openluchtmusea, de techniek-musea, etcetera.

Didactische tentoonstellingsarchitectuur en stedenbouw

Aangezien de object-didaxis en de ruimtelijke didaxis onlosmakelijk met elkaar verknoopt zijn ligt het voor de hand dat zich hier gelijksoortige ontwikkelingen aftekenen. Steeds was er ook sprake van een tentoonstellingsarchitectuur met een primair didactische functie: de ruimtelijke ordening en routing in het gebouw of op het terrein dienen altijd de instructieve en ideologische strekking van de presentaties te verduidelijken; de vormgeving is om dezelfde reden onveranderlijk sterk symbolisch geladen zodat het geheel - presentaties en architectuur - een explicatief, narratief en symbolisch universum vormt. Ook klimatologisch (lichtinval, temperatuur en ventilatie), praktisch (brandveiligheid, doorstroming van publiek, toezicht) en economisch (goedkoop, temporeel en opnieuw te gebruiken) is de architectuur altijd afgestemd op de specifieke behoeften van de exposities. Al even onveranderlijk bedoelen haar ontwerpers haar bovendien ook zelf als een leerzaam specimen van technisch-esthetische innovaties voor hun vakgebied; eerst alleen op het schaalnivo van de architectuur en later ook op dat van de stedenbouw en de ruimtelijke ordening.

Dat neemt niet weg dat ook architectuur en stedenbouw de gevolgen ondervinden van de popularisering van de exposities. Was de tentoonstellingsarchitectuur aanvankelijk geïnspireerd op architectonische precedenten uit een voornamelijk didactische traditie - van geheugentheaters, rariteitenkabinetten en musea tot etnografische reconstructies à la het openluchtmuseum, gecombineerd met precedenten uit de hof en de religieuze cultuur -, later baseert zij zich meer en meer op de vermaakswereld van opera, theater, film en pretparken. De invloed van louter vermakelijke presentatiemethoden deed ook het didactische karakter van de tentoonstellingsarchitectuur aan belang inboeten ten gunste van haar attractiewaarde. De introductie van nieuwe weergavetechnieken als foto en film waarmee dit gepaard ging, impliceerde bovendien dat architectuur haar waarde als representatief en etnografisch decor verloor en letterlijk terugtrad voor deze nieuwe media. Speelde architectuur binnen de habitat-presentaties nog een cruciale rol als beeldend materieel decor, nu ten tijde van de fotocollages en de multimedia shows zijn interieur en (in mindere mate) exterieur gereduceerd tot lege, technische, niet-beeldende dragers van transportbanden voor de bezoekers en deze nieuwe media voor de informatie.

Hier ligt een interessante uitdaging voor toekomstige tentoonstellingsarchitectuur. Hoe kan men architectuur en de multimediale show van instructief vermaak zodanig integreren, dat de typische kwaliteiten van architectuur - haar ruimtelijke, materiële en esthetische schoonheid en haar explicatieve, narratieve, (af)beeldende en symbolische mogelijkheden - toch ten volle uitgebuit worden, in plaats van te verdwijnen in het schemerduister van de filmprojecties of de virtualiteit van de computersimulaties. Misschien dat in dat geval tentoonstellingsarchitectuur dan ook eindelijk de voorbeeldrol kan vervullen die een modernistische geschiedschrijving à la Gideon haar ontzegt heeft; in plaats van de vakwereld de ogen te openen voor een nieuwe ingenieursethiek zou zij hen bewust kunnen maken van de explicatieve, narratieve, beeldende en symbolische mogelijkheden van architectuur en stedenbouw. Een didactische architectuur die het door popart geïnspireerde symbolisme van Robert Venturi - zijn 'decorated sheds' en 'ducks' gebaseerd op de commerciële architectuur van de Amerikaanse 'strips' - voorbij is: niet slechts een symbolisme dat alleen voor ingewijden echt te begrijpen is maar een narratieve en verklarende architectuur die geïntegreerd met andere media in staat is om het moderne massapubliek de omringende leefwereld uit te leggen of belangrijke vraagstukken voor te leggen, te verklaren en mogelijke oplossingen aan te dragen. Een architectuur en stedenbouw die erkent dat ook de moderne massacultuur verklaringen, symbolen en ritens behoeft als dagelijkse uiting, opvoeding en bezwering van hun gemeenschappelijke identiteit, waarden en idealen in een eigen 'taal' vol humor, glitter en dromen; uiteindelijk is het vooral een erkenning van de ideologische geladenheid die ieder ontwerp hoe dan ook aankleeft en de correlatie hiervan met de culturele gedaante die dat al even onvermijdelijk in gebouw en stad aanneemt, opdat de ontwerper zich hiervan bewust is en dit optimaal kan uitnutten in een architectuur vol van vermaak en instructie.

8.2.2 (Aan)staande wereldtentoonstellingen

Eén van de meest opvallende ontwikkelingslijnen in de tentoonstellingsgeschiedenis was eerst de tendens tot accumulatie van steeds meer maatschappelijke functies door de negentiende-eeuwse exposities, en vervolgens het geleidelijke verlies hiervan door haar twintigste-eeuwse opvolgers. Deze ontwikkeling leidde ertoe dat sinds de Tweede Wereldoorlog er steeds minder interesse bestaat om een wereldtentoonstelling te organiseren; de exposities volgden elkaar met almaar grotere tussenpozen op. De opkomst van wereldwijde communicatienetwerken en supranationale organisaties, waarmee actuele informatie op een multimediale wijze nu veel goedkoper en sneller kan worden uitgewisseld, lijkt het verschijnsel definitief van haar maatschappelijke relevante rol als innovator beroofd en historisch gezien tot een anachronisme gemaakt te hebben. Bijgevolg lijkt het einde van de wereldtentoonstellingsgeschiedenis een feit.

Hoe aanlokkelijk dit idee voor historici ook is (immers, een afgesloten geschiedenis sluit nieuwe ontwikkelingen nu eenmaal uit), het is ook een gevaarlijke gedachte. Al was het alleen al omdat dit einde al talloze malen eerder voorspeld is, en er op ditzelfde moment nog steeds druk aan plannen gewerkt wordt voor nieuwe wereldtentoonstellingen.

Zo heeft Duitsland (en ditmaal met meer succes dan in 1900) de komende eeuwvende geclaimd om eindelijk zijn eerste wereldtentoonstelling te kunnen organiseren. In het Noord-Duitse Hannover moet een wereldtentoonstelling verrijzen waarvan het hoofdthema de ecologie zal zijn. Ongetwijfeld zullen de organisatoren de symboliek van het jaar 2000 trachten uit te buiten door de expo als de dageraad van een nieuwe era af te schilderen. De expo zou dan opnieuw het publiek mentaal moeten verzoenen met verdere economische groei en technologische verandering: ditmaal door een concreet exemplaar te tonen van een betere leefwereld, waarin economie en samenleving optimaler afgestemd zijn op de aardse ecosystemen dankzij de modernste technologieën en wetenschappelijke inzichten.⁶

Een ander initiatief lijkt de stelling te logenstraffen dat het ontstaan van mondiale communicatienetwerken per definitie het einde van de wereldexposities betekent. Protagonisten van 's werelds eerste internationale computernetwerk Internet hebben in 1996 de eerste digitale wereldtentoonstelling gehouden. Net als hun traditionele materiële evenknieën hoopten de organisatoren hiermee het publiek rijp maken voor een ingrijpende vernieuwing en uitbreiding van hun leefwereld in 'cyberspace', de samenwerking tussen professionals op het gebied van computertechnologie te verbeteren, innovatie op dit terrein een flinke impuls te geven door het tonen van technologische hoogstandjes, en de digitale wereld te verrijken door een flink stuk permanente infrastructuur aan Internet toe te voegen (een aantal mega-computers die het digitale verkeer over de virtuele snelwegen tussen de continenten aanmerkelijk zouden moeten versnellen). Zo hoopte men de mensen wereldwijd Internet binnen te lokken, hen vertrouwd te maken met de mogelijkheden en het ideaal van de 'global village' - als een open democratische informatie-economie en -samenleving waarin verschillende culturen en individuen van elkaars wijsheid en kwaliteiten kunnen profiteren - dichterbij te brengen.⁷

Idealiter had deze eerste virtuele wereldtentoonstelling zelfs een nieuwe bloeiperiode in de tentoonstellingsgeschiedenis kunnen inluiden. Immers, in potentie bezit deze digitale expositie de mogelijkheid om een aantal idealen die de organisatoren van de traditionele wereldexposities altijd hebben nagestreefd maar nooit konden realiseren, nu definitief te verwezenlijken. Als geen ander medium zou ze in staat moeten zijn om een breed scala aan onderwerpen op een samenhangende wijze te behandelen, om dit op een aantrekkelijke en eigentijdse manier te doen door deze met de nieuwste technieken multimediaal en sensationeel vorm te geven, om voor het eerst een werkelijk wereldwijd publiek van 50 miljoen of meer Internet-abonnees te bereiken. Daarmee kan bovendien nu werkelijk gecommuniceerd worden dankzij het interactieve karakter van dit medium; ditmaal zou een werkelijk democratische expositie kunnen ontstaan waarin iedereen beurtelings zowel exposant van een eigen boodschap kan zijn als bezoeker van andermans virtuele 'paviljoens'. Dit alles tegen een fractie van de onkosten en organisatorische problemen die de traditionele wereldexposities altijd met zich meebrengen. In zekere zin zou hiermee in een virtuele ruimte zelfs eindelijk LePlay's ideaal gerealiseerd kunnen worden van een permanente wereldtentoonstelling, die oneindig geactualiseerd en uitgebreid wordt totdat ze als een verkleining van de kosmos het gehele werkelijke universum weerspiegelt.

Een dergelijke ideale digitale expositie zou zelfs de traditionele materiële wereldexposities overbodig kunnen maken. Dat het vooralsnog niet zo'n vaart loopt is op de eerste plaats aan een tweetal oorzaken te wijten waarop de organisatoren geen greep hadden. Voorlopig zijn mens en techniek nog niet zo veranderd dat een virtuele wereld - als een verbeterde maar illusoire 'werke-

lijkheidsbelevenis' - de materiële wereld zou kunnen vervangen. Technisch is men nog niet in staat om synthetische werelden te scheppen, waarmee men de mens multisensorische totaalbelevissen kan doen ondergaan. En zelfs als men er in de nabije toekomst in slaagt de oncomfortabele 'hardware' van elektronische maskers en pakken te vervangen voor meer subtiele beïnvloedingstechnieken, dan nog blijft het de vraag of de mens psychologisch in staat is om afscheid te nemen van waarden als authenticiteit en echtheid. Vooral nog garanderen de klassieke materiële exposities het publiek de lijfelijke sensatie van shows die men in een synthese van geuren, kleuren, tast en geluid zelf exploreren kan (waarborg voor een authentieke persoonlijke ervaring en nieuw empirisch inzicht dat als geen ander overtuigt), en de gewaarwording van een collectief ondergane ervaring met een hoog ritueel en symbolisch gehalte (de collectieve belevenis en herinnering, onontbeerlijk voor het ontstaan van een vernieuwde groepsidentiteit).

Het is echter niet alleen aan deze technische en menselijke onvolkomenheden te wijten dat deze eerste 'Cyberexpo' de indruk van een gemiste kans maakt, maar ook aan het ontbreken van een centrale organisatie, die deze eerste digitale expositie van een ideologisch raamwerk had kunnen voorzien dat in het geheel van de inzendingen een samenhangende zingevende structuur had kunnen aanbrengen. Zonder thematische of narratieve meta-kaders waarin het tentoongestelde verknoopt wordt met actuele sociaal-culturele, economische of technisch-wetenschappelijke ontwikkelingen en problemen die het grote publiek raken, verliest de expositie haar maatschappelijke relevantie en haar samenhang; ze valt uiteen in een onontwarbare kluwen van ontelbare reclameboodschappen en info-entertainment, waarvan het grote publiek niet begrijpt waarom het zich hiervoor zou moeten interesseren, waar het geen wegwijs in kan worden en waar het bijgevolg en masse verder surft over Internet.

8.2.3 Bij wijze van conclusie: de didactische wereldexpositie van morgen

Ervan uitgaand dat de menselijke samenlevingen ook in de eenentwintigste eeuw volop in beweging zullen zijn blijft er ook in de toekomst nog behoefte aan instructieve media om de gemeenschappen kennis te laten maken met actuele en aanstaande ontwikkelingen, om hen hierop individueel en collectief mentaal voor te bereiden en zodoende de maatschappelijke adaptatie en verworvelijking ervan te vergemakkelijken. Media die à la het civic museum de mensen niet alleen telkens weer de les lezen over de voortgaande modernisering en globalisering van hun leefwereld maar hen idealiter hier ook bij betrekken door ze te stimuleren tot kritische reflectie en participatie. Instructie die niet zozeer via propaganda en dictaten maar middels verandering van mentaliteit, kennisnivo en wereldbeeld van het individu mikt op een nieuwe gemeenschapszin en maatschappijvoorstelling teneinde de verwezenlijking hiervan dichterbij te brengen.

De wereltentoonstelling blijft hiervoor vooral nog een bijzonder geschikt medium vanwege haar in receptie-psychologisch en sociologisch opzicht bijzondere didactische kwaliteiten, haar ideologische helderheid en haar programmatische volledigheid. Als geen ander medium is ze in principe in staat het publiek 'live', multisensorisch en op spectaculaire wijze de les te lezen, een onuitwisbare en diepe indruk op het individu te maken, en het te overtuigen van de juistheid van haar boodschappen door ze als zelfverworven inzichten te presenteren. Het massale bezoek van de expositie maakt de tentoonstelling, de rituele gebeurtenissen en haar boodschappen tot een collectieve belevenis, garandeert een gemeenschappelijke herinnering, die op haar beurt een breed gedeelde modernisering van wereld- en zelfbeeld waarborgt. Daarnaast is de wereldexpositie in theorie als geen ander medium in staat om willekeurig welke actuele problematiek of ontwikkeling in al haar complexiteit en veelzijdigheid helder en uitputtend uiteen te zetten, daarbij haar economische, technisch-wetenschappelijke en sociaal-culturele betekenis belichtend.

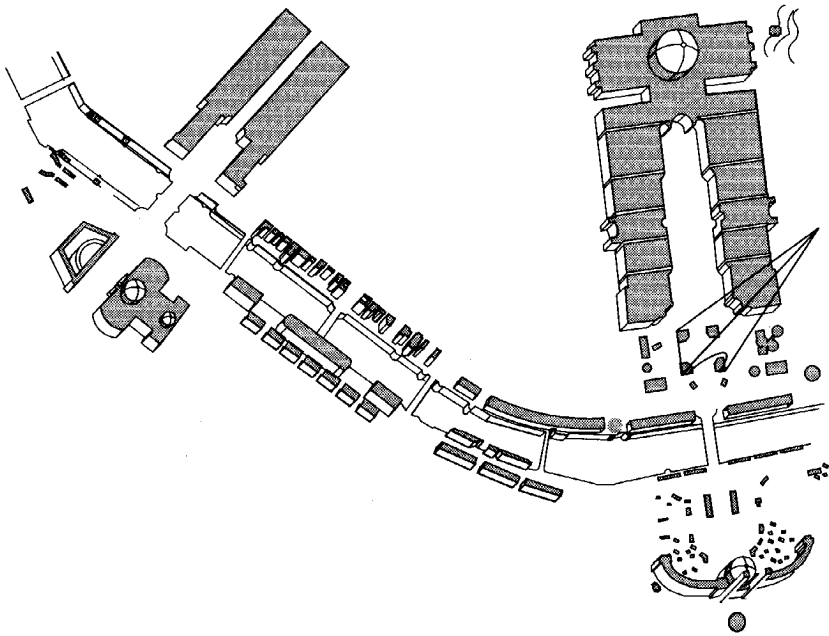
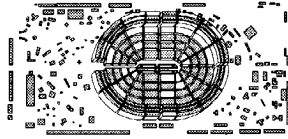
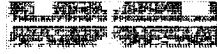
Ideologisch en programmatisch gezien veronderstelt dit natuurlijk wel dat de organisatoren te alle tijden eerst de maatschappelijke relevantie of functie van een voorgenomen expositie waar-

borgen door die ontwikkelingen tot uitgangspunt te nemen, welke de samenleving reeds op dat moment en in de nabije toekomst ingrijpend (zullen) veranderen en het grote publiek sterk bezighouden. Zo zouden zij in de nog resterende traditionele lokaal-georiënteerde culturen een zinvolle maatschappelijke rol kunnen vervullen door het publiek te verzoenen met de mondiale cultuur van de 'global village', met de belofte hun oude leefwereld te verbeteren door haar aan te passen aan de liberale economische en maatschappelijke wereldorde en op te nemen in de mondiale uitwisseling van de modernste technologie en het nieuwste wetenschappelijke inzicht. Daarnaast zouden zij in de 'global village' zelf het publiek de ogen kunnen openen voor nieuwe mondiale vraagstukken, waarvan de oplossing vraagt om een wereldwijde aanpak. Zowel de organisatoren van de Internet-wereldtentoonstelling als de Duitse organisatoren van de ecologietentoonstelling zouden langs deze laatste weg de idealistische en innovatieve doelstellingen die zowel LePlay's universele museum als het indexmuseumplan voor de Expo'70 in Osaka gevormd hadden, alsnog kunnen realiseren: de expo als een wereldmuseum van wereldvraagstukken, van mondiale en lokale implicaties hiervan in het licht van de lokale natuurlijke, maatschappelijke en culturele omstandigheden en voorzien van dito oplossingsmogelijkheden.

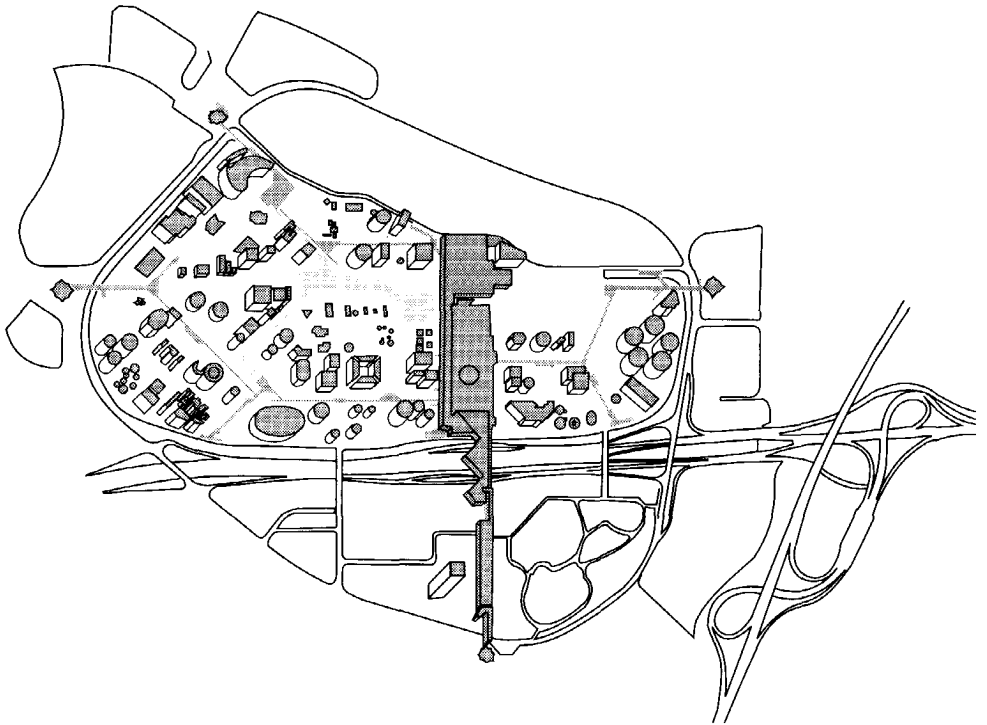
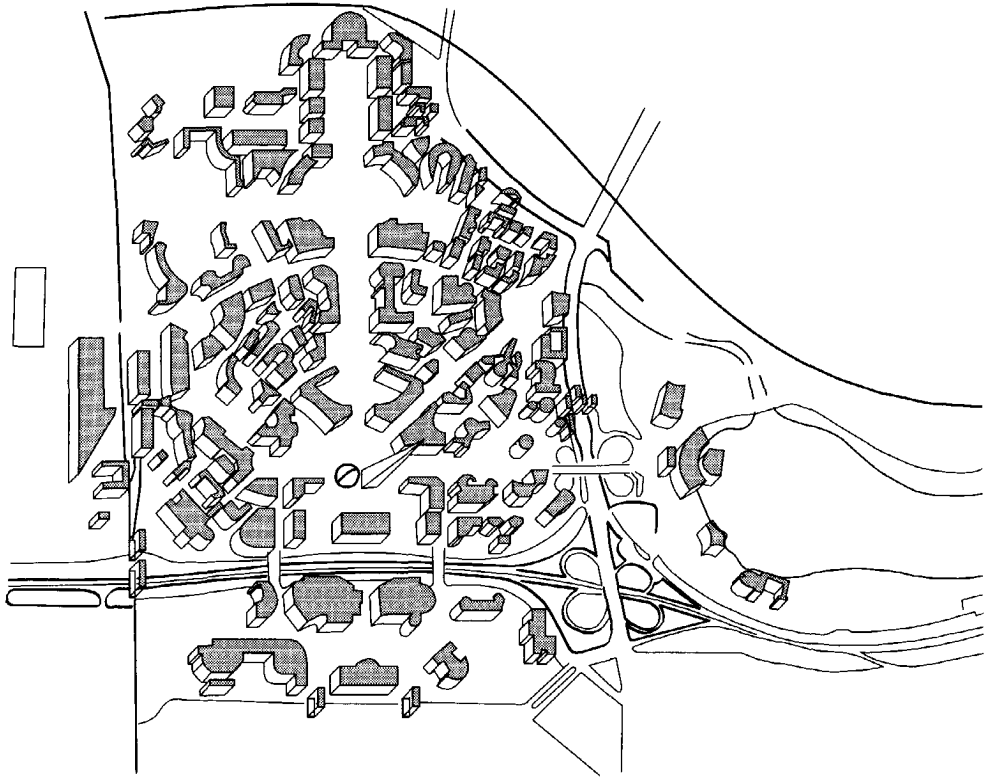
Ook organisatorisch is een dergelijke duidelijke afbakening van de maatschappelijke rol van de expositie van het grootste belang. Alleen zo kunnen de organisatoren aspirant-exposanten en bezoekers het belang van de expositie voor hen uitleggen en hen bewegen tot deelname of bezichtiging. Bovendien kunnen de organisatoren alleen langs deze weg de exposanten overtuigen van de noodzaak om in hun inzendingen de eigen deelbelangen ondergeschikt te maken aan het gemeenschappelijke belang van een ideologisch meta-kader, dat de bezoekers ook daadwerkelijk verduidelijkt wat de relevantie van de losse exposities en boodschappen voor hen is en dat hen bovendien in staat stelt om cognitief greep te krijgen op het geheel. Het is dan ook cruciaal dat initiatiefnemers, overheden en exposanten zowel op dit ideologische nivo als op het meer pragmatische nivo van financiële budgetten, de infrastructuur nodig voor de aan- en afvoer van bezoekers (en exponaten) en een geschikte locatie eendrachtig samenwerken.

Didactisch gezien is een zorgvuldige afstemming van de instructieve boodschappen, de voor het onderwerp geëigende doch ook vernieuwende, fraaie en gemakkelijke presentatietechnieken en de interesses en voorstellingsvermogen van de beoogde doelgroepen op elkaar van het grootste belang. Telkens weer is het de kunst via nieuwe vormen en technieken de interesse van het publiek te wekken en te bevredigen zonder dat het achteraf het gevoel heeft er toch niets van te begrepen te hebben of erger nog, zich bekocht te voelen omdat de show eigenlijk nergens over ging. Het is dan ook de kunst om het evenwicht tussen instructie en vermaak te bewaren, want als puur vermaaksoord kunnen de wereldexposities onmogelijk concurreren met de bestaande pretparken en kermissen (dat zou nog veel grotere investeringen vergen van de exposanten).

Voor het begrip en de overtuigingskracht maar ook het esthetische genot of de spectaculaire sensatie van de shows is het van het grootste belang dat deze presentaties, hun architectonische behuizingen en hun stedenbouwkundige ordening over het terrein zorgvuldig geïntegreerd zijn. Een heldere formele ordening van de shows over expositieterrein en -paviljoens, gecombineerd met een eenduidige routing hierlangs, zorgt ervoor dat het publiek niet verdwaalt maar in staat is om die shows te vinden die het interessant vindt. De verbinding van deze formele figuur en looplijnen met een ideologische of thematische ordening expliceert de tentoonstelling(en) nader voor de bezoekers. In stilistisch en technisch opzicht nieuwe architectuur en stedenbouw garanderen de expositie bovendien een enorme nieuwsaarde, die als impressie van de architectuur of de stad van de toekomst niet alleen tot de verbeelding van architecten spreekt maar stevast ook een enorme aantrekkingskracht op het grote publiek uitoefent. Uiteraard impliceert een integrale aanpak van stedenbouw, architectuur en show in een multimediaal instructief totaalspektakel en omgevingskunstwerk ook intensieve samenwerking tussen alle denkbare subdisciplines op ont-



273. Vergelijkend overzicht van de omvang van de in dit boek bestudeerde expositiegebouwen en -terreinen.



Regime	Jaar, Locatie, Plaats	Duur	Exposant.	Departem.	Tt-opp.	Classificatie	Juryleden	Prijzen
<i>Eerste Republiek</i> (jaarlijks)	1798 (an VI). (18-22 sept.). Champ de Mars. Parijs	5 dagen *	111	1	?	Niet	9	30 (1:5)
<i>Consul Napoléon</i>	1801 (an IX). (19-24 sept.). Grote Hof v.h. Louvre. Parijs	6 dagen	220 (2x)	33+5	?	Geografisch	15	80 (1:2.8)
	1802 (an X). (18-24 sept.). Grote Hof v.h. Louvre. Parijs	7 dagen	540 (2.5x)	61+12	?	Geografisch	15	254 (1:2)
<i>Keizer Napoléon</i> (driejaarlijks)	1806. (25 sept.-19 okt.). Esplanade des Invalides & École des Ponts et Chaussées. Parijs	25 dgn	1422 (3x)	81+23	?	Geografisch (voor jurering natuurhistorisch)	22 in vieren	610 (1:2.3)
<i>Restauratie</i> (vierjaarlijks)	1819. (25 aug.-30 sept.). Zalen van het Louvre. Parijs	37 dgn	1662 (1.15x)	87	41 zalen	Natuur- historisch	19 in vele	869 (1:1.9) + 24 Ld'H
	1823. (25 aug.-30 okt.). Zalen van het Louvre. Parijs	60 dgn	1648 (-)	73	?	?	?	1091 (1:1.5) + ?
	1827. (1 aug.-31 sept.) Zalen van het Louvre. Parijs	61 dgn	1695 (+)	20 niets	?	Weten- schappelijk	22 in vele	1254 (1:1.35) +12 Ld'H
<i>Burgerkoning</i> (vijfjaarlijks)	1834. (1 mei-1 juli). Place de la Concorde. Parijs	60 dgn	2475 (1.5x)	11 niets	14.228 m2	Antropomorf	26 in vele	1785 (1:1.4) + 28 Ld'H
	1839. (1 mei-1 juli). Champs d'Élysées. Parijs	60 dgn	3281 (1.3x)	6 niets	16.500 m2	Antropomorf	48 in achten	2305 (1:1.4) + 27 Ld'H
	1844. (1 mei-1 juli). Champs d'Élysées. Parijs	60 dgn	3960 (1.2x)		20.000 m2	Nat.-hist. én wet.	53 in achten	3253 (1:1.2) + 31 Ld'H
<i>Tweede Republiek</i>	1849. (1 juni-31 juli). Champs d'Élysées. Parijs	60 dgn	4532 (1.15x)		22.291 m2	Nat.-hist. én wet.	69 in tien	3738 (1:1.2) + 50 Ld'H
(periodiek v.d. tt.)	* verlengd tot 13 dgn		(verhouding t.o.v. vorige tt.)	x+y = Franse dep.+veroverde				(verhouding prijswinnaars t.o.v. aantal exposanten)

Jaar, Locatie, Plaats	Titel	Classificatie /Thema	Programma	Duur	Bezoek. / Expos.	Tt.-opp.	Invest. / Ink. +/-
1851. Hyde Park, Londen	<i>The Great Exhibition of the Industry of All Nations</i>	30 klassen in 6 groepen	exposities; wedstrijden; lezingen; ceremoniën	4,8 mnd.	6 mln. / 14000	10,4 ha.	7,4 / 12,7 +5,3 mln FrF
1855. Parijs	Exposition Universelle			6 mnd.	5.16 mln. / 23954	16 ha.	11,5 / 3.2 - 8,3 mln FrF
1862. Londen	The Great Exhibition			6,5 mnd.	6,2 mln. / 28660	10 ha.	11,47/11.49 +0,02 mlnFrF
1867. Champ de Mars, Parijs	<i>Exposition Universelle et Internationale</i>	95 klassen in 10 groepen	exposities; wedstrijden; 2 thema- exposities	7,2 mnd.	11 mln. / 52.200	46 ha.	23 / 27,1 +4,1 mln FrF
1873. Wenen	Weltausstellung			6 mnd.	7.2 mln. / 42.000	250 ha.	58,4 / 10.6 - 48 mln FrF
1876. Philadelphia	Centennial Exposition			6 mnd.	10,1 mln. / 30.000	175 ha.	40 / 18 - 22 mln FrF
1878. Parijs	Exposition Universelle			6,3 mnd.	16 mln. / 53.100	74 ha.	55,4 / 23,7 -31,7 mln FrF
1889. Parijs	Exposition Universelle			5,7 mnd.	28 mln. / 61.722	95 ha.	41,5 / 49,5 +8 mln FrF
1893. Chicago	Columbia Exposition			6,1 mnd.	27,3 mln. / 100.000	278 ha.	124 / 140 + 16 mln FrF
1900 Centrum Parijs	<i>Exposition Universelle et Internationale</i>	191 klassen in 20 groepen	exposities; wedstrijden; lezingen; conferenties; congressen; ceremoniën; opvoeringen; feesten; vermaak	7 mnd.	48,1 mln. / 83.000	107 ha.	119,2 / 126,3 +7,1 mln FrF
1904. Saint Louis	Louisiana Purchase Exp.			6,1 mnd.	19,6 mln. /	508 ha.	- £ 4,16 mln.
1910. Brussel	Exposition Universelle et Internationale			7 mnd.	13 mln. /	88 ha.	- £ 0,01 mln.
1915. San Francisco	Panama-Pacific Exp.			9,6 mnd.	18 mln. / 30.000	254 ha.	+ £ 0,5 mln.
1933/34. Chicago	A Century of Progress			12 mnd.	48,7 mln. /	169,6 ha.	+ £ 0,14 mln.
1937. Parijs	Exp. Int. des Arts et T.			6 mnd.	34 mln. / 11.000	100 ha.	- £ 0,18 mln.
1939. Flushing Meadows, New York	<i>New York World's Fair</i>	<i>Building the World of Tomorrow</i>	exposities; lezingen; conventies; ceremoniën; opvoeringen; feesten; vermaak	12 mnd.	44,9 mln. /	486,4 ha.	- £ 4,68 mln.
1958. Brussel	Expo'58			6 mnd.	41,4 mln.	200 ha.	- 3 bln. Bfr
1967. Montreal	Expo'67			6 mnd.	50,8 mln.	365 ha.	- £ 24 mln.
1970. Osaka	<i>Japan World Exposition Senri-heuvels. (Expo'70)</i>	<i>Progress and Harmony for Mankind</i>	exposities; lezingen; ceremoniën; opvoeringen; feesten; vermaak	6 mnd.	64,2 mln.	330 ha.	+ £ 22,6 mln.
1992. Sevilla	Expo'92			6 mnd.	41 mln.		

275. Vergelijkend overzicht van de in dit boek bestudeerde werelttentoonstellingen. De financiële gegevens zijn ontleend aan Beutler (1973) en Allwood (1972). Verder is gebruik gemaakt van Luckhurst (1958), Friebe (1985) en Findling (1988).

276. De Zonnepalen in de Symbool Zone, het heilige der heilige van Expo '70 (binnenzijde kft)

werpgebied: van film- en theaterregisseurs, industrieel en grafisch ontwerpers tot experts op het gebied van mechanisch transport, geluid, klimaat en computers.

8.3 Mogelijk vervolgonderzoek

In de marge van menig onderzoek ontstaan nieuwe ideeën en inspiratie voor vervolgonderzoek. Zo ook hier. Allereerst zijn daar de leemten waarop men tijdens het eigen onderzoek stuit binnen het eigen of een aanpalend onderzoeksgebied. Zo lijkt een monografische studie van een aantal sleutelexposities uit mijn onderzoek (in dit boek allerminst uitputtend onderzocht) gewenst. Met name de wereldtentoonstellingen van 1867 in Parijs en 1970 in Osaka verdienen deze aandacht ruimschoots, aangezien zij als heuse tijdsdocumenten de toenmalige maatschappelijke en politieke verhoudingen, de vigerende 'officiële' wereldbeelden, de culturen en wat dies meer zij, zeer verhelderen. De in deze studie ontwikkelde didactisch-ideologische invalshoek en de historiserende, meer-dimensionele analysemethodiek kunnen daarbij als vertrekpunt dienen. Ook een aantal sleutelfiguren uit mijn studie verdienen een niet-hagiografisch portret, waarin op kritische wijze het belang van hun ideeën, geschriften en projecten thematisch op een rij wordt gezet alsmede de invloed hiervan op navolgers. Zo zou er een prachtige studie gewijd kunnen worden aan de historische reconstructie van de correlatie tussen het ontstaan van een organische sociologie, een regionalistische ideologie en het ontstaan van de tuinstadsgedachte en -beweging (uitmondend in de wijkgedachte) door de Franco-Angelsaksische lijn van LePlay, via Geddes naar Mumford uit te werken. In het verlengde hiervan zou ik zelf graag nog eens de geschiedenis van het maatschappij- of wereldmuseum willen reconstrueren. Mijns inziens heeft dit idee van een museum als voertuig van maatschappij-survey, -analyse, -hervorming en -planning, dat idealiter de burgers zelf actief laat participeren in de modernisering en resocialisering van hun samenleving, nog steeds grote actualiteitswaarde.

Van een andere orde is het idee om de binnen deze studie gehanteerde didactisch-ideologische interpretatie breder in te zetten. Vooreerst laten zich met hetzelfde didactisch getinte conceptuele raamwerk nog een aantal aan de wereldtentoonstellingen aanverwante educatieve projecten bestuderen; van musea en scholen tot botanische tuinen of volksparken en educatieve themaparken à la Walt Disney's Epcot. Maar meer in het algemeen zou het verhelderend zijn om vanuit dit volksdidactische perspectief de geschiedenis van de negentiende- en twintigste-eeuwse westerse samenlevingen, hun architectuur, stedenbouw en ruimtelijke planning te beschouwen. Het gaandeweg ontstaan van een kapitalistische democratische massacultuur, waarin individuen elkaar vrijelijk beconcurreren met inzet van al hun capaciteiten en tegelijkertijd (dankzij de belijdenis van gemeenschappelijke normen en waarden) min of meer vreedzaam met elkaar kunnen samenleven, impliceert automatisch ook de genese van 'volksscholing en -opvoeding'. Immers, pas door de scholing van het individu kunnen diens capaciteiten ten volle worden uitgenut, en pas door de socialisatie van ditzelfde individu in een collectieve ideologie waarin eigen en collectief belang schijnbaar met elkaar in evenwicht zijn is het individu in staat om met anderen vreedzaam, coöperatief en productief samen te leven en werken. Werd dit tot aan de woelige jaren zestig van deze eeuw gekleurd door een negentiende-eeuws paternalisme om daarna plaats te maken voor meer egalitaire humanistische maatschappij-opvattingen, het laat onverlet dat de samenleving immer doordrenkt werd van didactisch-ideologische processen, waarin kleinere groepen hun kennis, ideeën en opvattingen trachtten op te leggen aan de rest van de gemeenschap. Deze scholings- en opvoedingsprogramma's resulteerden niet alleen in tal van educatieve projecten, zoals bijvoorbeeld bovengenoemde sociale musea of de educatieve themaparken en openluchtmusea,

maar beïnvloedden daarnaast ook tal van andere, met name collectieve voorzieningen. Hoewel deze op het eerste gezicht vooral andersoortige doeleinden dienden, dicht men deze onveranderlijk ook een gemeenschapsvormende functie toe. Collectieve voorzieningen zoals gemeentehuizen, warenhuizen en stations, maar ook grootschalige projecten als 'community centers' en 'new towns' bevatten vrijwel zonder uitzondering een aantal functionele voorzieningen en een symbolisch iconografisch programma aan decoraties, die vanuit een 'scholings- of opvoedingsperspectief' beter te begrijpen zijn.

Tenslotte hoop ik dat de binnen deze studie ontwikkelde onderzoeksmethodiek bijdraagt tot een 'sociale architectuurgeschiedenis' met een sterk conceptueel-analytische inslag, waarbinnen de periode-gewijze reconstructie van de ontstaans- en ontwikkelingsgeschiedenis (inclusief de 'logica' hierin) van maatschappelijke opgaven en hun min of meer adequate ideaaltypische (steden)bouwkundige invulling daarvan het hoofdonderwerp van studie vormt.

De ongebruikelijk brede, meer-dimensionele interpretatie en analyse van het verschijnsel wereldtentoonstelling en de behuizingen ervan in deze studie is direct aan deze onderzoeksmethodiek te danken. Behoedzame periodisering van de geschiedenis van het verschijnsel wereldexpositie in fasen, waarbinnen zij niet wezenlijk van rol en gedaante verandert, en de selectie van de meest exemplarische representant hiervan binnen ieder van deze perioden, stelden mij in staat om de voordelen van een generale en van een monografische geschiedschrijving te combineren. Door selectie van exemplarische exposities hoefde ik niet te volstaan met een onderzoek aan de oppervlakte met behulp van voornamelijk secundaire bronnen, maar kon ik, als betrof het steeds weer een monografische studie, uitvoerig onderzoek verrichten in archieven en bibliotheken ter plaatse. Zodoende kon ik mijn onderzoek baseren op eigen bevindingen uit manuscripten, tekeningen, afbeeldingen en contemporaine verslagen: het primaire bronnenmateriaal. Ook kregen dankzij de periodegewijze opzet de contrasten tussen de verschillende ontwikkelingsfasen meer reliëf, zodat er meer zicht ontstond op de belangrijkste historische veranderingen en hun ontwikkelingslogica. De meervoudige monografische opzet van deze generale overzichtsstudie biedt dan ook meer inzicht in de ontwikkelingsgeschiedenis van de wereldtentoonstellingen en in de 'rationale' van haar veranderingen dan binnen de traditioneel opgezette historische overzichtswerken of monografische studies met hun evenementiële geschiedschrijving mogelijk is. Dankzij de monografische opzet kon ik ook uitgebreider aandacht besteden aan de genese van de exemplarische exposities en aan hun inbedding in de maatschappelijke en historische context. Wanneer men niet alleen het eindresultaat bestudeert - zoals in de traditionele overzichtswerken steevast het geval is - of enkel de 'ongerepte' ontwerpen, maar ook het immer pragmatische, vervlakkende ontstaansproces, krijgt men meer inzicht in de maatschappelijke opgave waarvoor de organisatoren zich gesteld meenden te zien, in de wijze waarop zij deze het meest adequaat dachten op te lossen en in de ongewilde concessies en intelligente trouvailles waarmee zij tijdens de opbouw van de expositie hun project trachten te redden; het resultaat was uiteindelijk niet zelden een complex en boeiend mengsel van hun oorspronkelijke idealen, van platte compromissen en van slimme noodspelingen.

Het idee om de gebruikelijke programmatische analyse en architectuurgeschiedenis met elkaar te verzoenen in een meer analytische, maatschappijgerichte geschiedsanalyse, gebaseerd op een multi-dimensioneel conceptueel raamwerk en periodieke paradigmawisseling, bood de mogelijkheid tot een meer systematische ontleding en interpretatie van het verschijnsel dan in de traditionele tentoonstellingsgeschiedenissen gebruikelijk is. Dit werkt verhelderend in tenminste een viertal opzichten: hoe de organisatoren de maatschappelijke taakstellingen van hun expositie zagen (de correlatie tussen sociaal-historische context, ideologische bagage van de organisatoren en tentoonstellingsideologie en -programma); hoe zij meenden dat de expositie en haar behuizing

deze het beste zou kunnen vervullen (de gewenste functionele samenhang tussen doelstellingen, doelgroepen, didaxis en architectuur en stedenbouw); waarom deze plannen toch stevast anders uitpakten (het verband tussen de sociaal-politieke problemen en de organisatorische problematiek die een dergelijk langjarig mondiaal mega-project nu eenmaal aankleven en de bijstellingen van de plannen); en wat nu precies het resultaat was (de werkelijke functionele samenhang tussen doelstellingen, doelgroepen en didaxis). Op deze manier te werk gaand wordt een maatschappij-historische analyse van de tentoonstellingen mogelijk die een aantal zaken verduidelijkt: de primair didactische taakstelling van de exposities; de 'functionele' samenhang tussen taakstelling, ideologiën, doelgroepen, programma en didaxis als een vorm van gemakkelijke instructie, bedoeld om de innovatie van de samenleving in sociaaleconomisch, technisch-wetenschappelijk en cultureel opzicht te stimuleren; de afstemming op een groot publiek, waarbij telkens de nieuwste didactische theoriën, media en modes ingezet worden, waarbij voor architectuur, ruimtelijke ordening en stedenbouw onveranderlijk een cruciale, integrerende rol spelen in de 'didaxis' van de tentoonstellingen en shows. Duidelijk komt hieruit naar voren dat men meer inzicht krijgt in de tentoonstelling, het expositie terrein en de tentoonstellingspaleizen als men deze vanuit een didactisch perspectief benadert, als men de tentoonstellingsarchitectuur en -stedenbouw als een eigenaardige didactische architectuur beschouwt, met een voorbeeldfunctie voor de professe en met een sterk tijdelijk - en bijgevolg vaak ook experimenteel - karakter.

De winst van een onderzoek als het onderhavige ligt dan ook niet alleen hierin, dat men aldus het inzicht in de aard en de belangrijkste transformaties van de wereldtentoonstelling wezenlijk verandert en vergroot door haar als een als didactisch verschijnsel te portretteren, maar meer algemeen, dat er ook een onderzoeksmethode ontwikkeld is die een andere kijk op architectuur en haar geschiedenis mogelijk maakt. Architectuur wordt hierin niet langer begrepen als een louter technisch of esthetisch gedetermineerd object, maar als een sociaal-historisch bepaald verschijnsel. Het architectonisch of stedenbouwkundig ontwerp als een synthese van professionele kennis en kunde der disciplines en van algemeen levende maatschappelijke denkbeelden over de aard van de functies die zij behuizen. Architectuurgeschiedenis nu niet langer opgevat als een opsommende beschrijving van alle ontwerpen die er ooit voor een bepaald type bouwkundige opgave gemaakt zijn, maar als een analytische reconstructie van de belangrijkste conceptuele voorstellingen die er in de loop van haar geschiedenis te onderscheiden zijn. Niet door a priori de gebouwen te classificeren naar type, maar door de maatschappelijke opgave conceptueel te analyseren en vervolgens de ruimtelijke bouwkundige ontwerpen te bestuderen als tijdsbepaalde pogingen hiervoor adequate oplossingen te formuleren. Iedere voor een bepaalde periode typerende conceptuele voorstelling en de bijbehorende ontwerpen maken dan niet alleen duidelijk, hoe op dat moment over een bepaalde maatschappelijk verschijnsel respectievelijk ontwerpogave werd gedacht, maar verheldert ook de meer permanente en veranderlijke eigenschappen van het verschijnsel en zijn behuizing, zodat er uiteindelijk uit het geheel een beeld opdoemt van beider belangrijkste ontwikkelingstendensen en de ontwikkelingslogica ervan. Tegen deze historische achtergrond ontstaat er niet alleen meer inzicht in de historische dynamiek van een maatschappelijk gesitueerd object en zijn stedenbouwkundige of architectonische behuizing, maar ook meer begrip van wat het in de hedendaagse sociaal-historische context zou kunnen zijn. Zo kan een dergelijke historiserende analyse van de wereldtentoonstellingen organisatoren en architecten helpen om te begrijpen aan welke maatschappelijke en historische vereisten een (wereld)tentoonstelling en dito architectuur in het huidige tijdsgewricht moet voldoen om adequaat en succesvol te zijn.

Deze aanpak biedt uitzicht op een meer sociaal georiënteerde, analytische geschiedschrijving van architectuur en stedenbouw, waarmee in principe ieder maatschappelijk verschijnsel, met de bijbehorende bouwopgave, als dynamisch verschijnsel geanalyseerd kan worden. Zo kan men dan

tot een beter inzicht komen in de aard van de opgave, de inbedding ervan in de sociaal-historische context en de 'rationaliteit' en 'werking' van voorgestelde programmatische en (steden)bouwkundige oplossingen in verleden, heden en toekomst. Dit hoeft overigens niet te resulteren in kant en klare recepten voor een bepaalde opgave. Op zijn best vergroten dergelijke studies het inzicht in de meer structurele karakteristieken en de belangrijkste ontwikkelingstendenzen, die een opgave eigen zijn. Ze wil juist zinvolle, erudiete en kritische bezinning stimuleren in plaats van overbodig te maken door bepaalde oplossingen voor te schrijven.

Concreet betekent dit een pleidooi voor een geschiedenis van architectuur en stedenbouw die niet vertrekt vanuit het object maar vanuit de maatschappelijke functies die zij behuizen. Ontwerp of gebouw wordt dan opgevat als uitdrukking van hoe de samenleving op een bepaald moment een functie ziet en hoe vervolgens architecten of stedenbouwers (tegen de achtergrond van hun eigen disciplinaire tradities, kennis, kunde en mogelijkheden) menen dat hun geesteskinderen deze functies het beste kunnen vervullen. Vandaar de term 'sociale architectuurgeschiedenis'. Een geschiedenis die bovendien niet gebaseerd is op een uitputtende beschrijving maar op een analyse van paradigma's. Dit vanuit het idee dat het mogelijk is om periodegewijs de praktijk-dominerende zienswijzen te reconstrueren aangaande aard en inhoud van een bepaalde functie, de beste wijze waarop deze vervuld kan worden en welke rol hierbij is weggelegd voor haar behuizing. Zo ontstaat dan een diachronische analyse van de belangrijkste paradigma's aangaande bijvoorbeeld de ziekenzorg, de kleuteropvang of het spoorwezen met bijbehorende ideaaltypische ziekenhuizen, kleuterscholen en stationscomplexen. Het resultaat is geen vooruitgangsgeschiedenis, maar eerder een zigzag-geschiedenis door de paradigma's. Een dergelijke paradigmageschiedenis doet immers meer recht aan het feit dat er lang niet altijd sprake is van slechts één voorbeeldig model dat het maatschappelijk denken bepaalt; dikwijls leven er meerdere onderling concurrerende paradigma's. Bovendien is een paradigmawisseling niet noodzakelijkerwijs synoniem met verbetering. Ik werk deze voorbeelden kort uit.

Een geschiedenis van de kleuterzorg zou dus aanvangen met een typering van haar maatschappelijk functioneren in een analyseschema, waarmee de belangrijkste invalshoeken vanwaaruit deze zorg bestudeerd zal worden, zijn vastlegd. Als centrale invalshoek zou men dan, analoog aan het in deze studie gehanteerde didactische perspectief, vermoedelijk het beste een 'vormingsperspectief' kunnen kiezen. Men zou dan het functioneren van de kleuterzorg kunnen typeren als het doelgericht vormen van kleine groepen jonge kinderen tussen de 3 en 6 jaar, in een omgeving die dit toelaat of stimuleert, volgens een meer of minder welomlijnde methodiek met bijbehorende middelen, geleid door een paar hiermee exclusief belaste volwassenen. De historische vormen die dit in de achtereenvolgende perioden aannam en de belangrijkste veranderingen hiertussen laten zich het beste begrijpen tegen de achtergrond van een veranderende sociaal-economische organisatie van de westerse samenleving, veranderende denkbeelden over opvoeden én wijzigende opvattingen over wat leren is. Zo zou men een drietal educatieve perioden kunnen onderscheiden, met hun bijbehorende paradigma's, voorafgegaan door een korte historische aanloop. De voorgeschiedenis behelst de religieuze kindzorg in de zogenaamde begijn- en matrescholen, die zich weliswaar beperkte tot de religieus-morele vorming van het kleine kind middels bijbelles, maar die mogelijk de initiatiefnemers van de eerste 'moderne' kleuterscholen zoals wij die kennen al wel enige ervaring en precedenten aanreikten. De eigenlijke geschiedenis begint met de stichting van de eerste bewaarscholen door de Filantropijnen, in reactie op de noodzaak tot kleine-kinderenopvang als gevolg van industrialisatie en verstedelijking. Aangezien vader, moeder, broers en zussen niet langer in of rond het huis werken maar elders als arbeider, is er een substituut voor de traditionele gezinssituatie nodig. De kleuterzorg werd in deze periode dan ook bepaald door de toenmalige opvattingen over de taken van het gezin bij de vorming van

het kleine kind. Behalve het 'bewaren' van het kind betekende dit de lichamelijke en geestelijke 'stichting' door de disciplineren van het kind. De scholen uit deze beginperiode zijn dan ook vrij strikt georganiseerde, utilitaire bouwsels waar alles netjes en schoon zijn plaats kende. Het speelgoed in kasten, onbereikbaar voor de kinderen, ieder op hun individuele plaats in het lokaal, die verder in het gareel werden gehouden met een vast dagprogramma. Het inzicht van de eerste romantische pedagogen zoals Pestalozzi en Fröbel, dat de kleuterleeftijd een specifieke fase in de opvoeding vormt waarin men zich bepaalde motorische, geestelijke en sociale vaardigheden eigen maakt, betekende een ingrijpende heroriëntatie op het jonge kind en bijgevolg op de kleuterzorg. Voor het eerst ontwikkelden zij methoden en -middelen om dit gericht te kunnen stimuleren, niet door het kind als een mini-volwassene te disciplineren maar door een beroep te doen op de natuurlijke voorliefde van het kind voor het spel. In wezen beschouwden zij het kind als een fase waarin de mens nog het dichtst bij de natuur stond. Het was dan ook zaak om bij het opvoeden juist voort te bouwen op de aanleg en vaardigheden die de mens al van nature bezat. Dit alles had ook belangrijke repercussies voor de schoolruimten. Het meest in het oog springend was wel Fröbels toevoeging van de speeltuin aan het eigenlijke schoolgebouw. Hier zouden de kinderen zich idealiter in direct contact met de natuur spelenderwijs allerlei sociale, geestelijke en motorische vaardigheden kunnen eigen maken. Fröbel noemde zijn instituut dan ook geen bewaarschool maar een 'Kindergarten'. De opkomst van ontwikkelingspsychologie en het hierdoor groeiende inzicht in het leerproces bij kleine kinderen luidde de volgende fase in de kleuterzorg in. Hierdoor werd het leren nu meer benaderd vanuit de belevingswereld van het kind en ontstond er meer aandacht voor de eigenaardigheden van het individuele kind. Ruimtelijk vindt dit onder meer zijn vertaling in de miniaturisering van het meubilair en het interieur van de school of in de introductie van een groot aantal kleinere ruimten naast de grote groepsruimten waar het individuele kind zich kan terug trekken om zichzelf te ontplooien.

Een geschiedenis van het spoorwezen zou natuurlijk niet vanuit een didactisch perspectief moeten vertrekken maar eerder vanuit zoets als reizen en vervoer. Hierbij dient men wel te bedenken dat het vervoerd worden een passieve activiteit betreft die de reiziger, of het nu tijdens de reis is in de wagon of bij het in-, uit- of overstappen in het station, tot wachten veroordeelt, iets dat deze veelal wenst te compenseren door deze wachttijd zo nuttig en aangenaam mogelijk te besteden. Het spoorwezen zou men dan kunnen typeren als een geografisch verspreide organisatie en infrastructuur, bestaande uit een spoorwegnet (inclusief kunstwerken als bruggen en dijken) met bijbehorende voorzieningen ten behoeve van de onderlinge communicatie, onderhoud, beveiliging en regulering van het treinverkeer (van telegrafien en seinen tot spoorwegovergangen), een sleep van locomotieven en wagons en een netwerk aan werkplaatsen, rangeeremplacementen en stations waardoor passagiers, goederen, post en andere boodschappen goedkoop, snel en liefst veilig en comfortabel van de ene plaats naar de andere vervoerd kunnen worden. Zowel station als trein omvatte hierbij dan, behalve verblijven voor passagiers, goederen en post en ruimten voor de besturing van het verkeer of voor onderhoud, ook tal van voorzieningen, die de passagiers in staat moeten stellen om de reistijd zo aangenaam en nuttig mogelijk te doden. De belangrijkste paradigmawisselingen hierbinnen waren nu het product van een veranderend denken over financiering en organisatie van de (nogal eens fuserende) spoorwegmaatschappijen, technische verbeteringen aan infrastructuur, logistiek en materieel, veranderende opvattingen over reizen en wachten, en macro-economische en sociale veranderingen in de westerse samenleving. Ook een dergelijke studie zou vermoedelijk aanvangen met een korte voorgeschiedenis, gewijd aan het ontstaan van lokale vervoersmaatschappijen in de westerse industriegebieden die met beurtschepen langs kanalen of met door paarden over rails getrokken wagons grondstoffen en passagiers vervoerden. De eigenlijke geschiedenis zou dan aanvangen bij de eerste experimenten door deze lokale ondernemingen met door stoomlocomotieven getrokken paardentrans, uit-

mondend in de eerste regionale spoorweglijnen. In deze jaren had het spoorwegvervoer nog een uitermate utilitair en spartaans karakter, het was traag en niet zelden onveilig. Organisatie, investeringen, personeel, infrastructuur, voorzieningen, rollend materieel en stations waren vooral ingericht op het consolideren en draaiend houden van de dienst. De wagons waren uiterst sober, de stations omvatten voor de passagiers niet meer dan een opstapplaats en toiletten, terwijl een relatief groot deel van het station was ingericht voor de overslag van goederen en het reguleren en rijdend houden van het materieel. Het ontstaan van op nationale schaal opererende regionale spoorwegmaatschappijen met een bijbehorend regulerend apparaat en betrouwbaarder, snellere en sterkere locomotieven luidt dan een tweede periode in, waarin het vervoer per trein comfortabel, sneller en goedkoper werd en het gebruik bijgevolg massaler. Spoorwegmaatschappijen besteedden nu ook meer aandacht aan hun passagiers: passagierswagons en stations werden nu meer op hun noden afgestemd - zij het wel per maatschappelijke klasse - met meer voorzieningen en comfort. Temeer daar reizen nog altijd lange wacht- en overstaptijden impliceerde die de passagiers zo nuttig en aangenaam mogelijk wilden kunnen besteden, zodat het geen verloren tijd leek. Bijgevolg ging het grotere station nu, behalve veel uitgebreidere en meer separaat gesitueerde ruimten en emplacements voor het onderhoud van het materieel, de overslag van goederen, het verzenden en ontvangen van post en de regulering van het treinverkeer, ook een keur aan publieksvoorzieningen omvatten: van wachtkamers en restaurants, winkels en bibliotheken tot werkruimten en hotels. Hoogtepunten hiervan zijn de internationale treinen zoals de Oriëntexpres en de grote stations van de Europese en Amerikaanse hoofdsteden. Een derde periode brak vervolgens aan toen het spoorwegvervoer gebundeld werd in één nationale maatschappij, nieuwe denkbeelden over de organisatie, verbeterd materieel en de omschakeling van kolen op diesel en electriciteit nog kortere en betrouwbaardere reistijden mogelijk maakte, en de verhoging van de levensstandaard het klasseverschil afzwakte en steeds grotere groepen werknemers in staat stelde om buiten te gaan wonen door als forens per trein naar het werk te reizen. Zowel voor de architectuur van de wagons als die van het station betekent dit een versobering en stroomlijning ten gunste van een massaal en efficiënt gebruik. Het klassenonderscheid in de voorziening vlakke af maar verdween niet, het comfort werd naar een voor iedereen aanvaardbaar gemiddelde teruggeschroefd en de voorzieningen werden - nu de passagiers nog slechts zo kort mogelijk op het stations dienden te verblijven - tot het minimum teruggebracht: wachten, eten, drinken en sanitair. Bovendien verdween nu het onderhoud van het materieel uit het stationsbeeld naar verderaf gelegen centrale werkplaatsen. De studie zou kunnen worden besloten met een laatste periode waarin onder invloed van veranderend denken over efficiënt (reis)tijdgebruik deze tendens tot versobering juist weer gekeerd wordt. Treinen worden zo ingericht dat men de reistijd dubbel kan gebruiken door te werken of vergaderen, en stations worden weer uitgerust met tal van publieksvoorzieningen. Zij het dat ook deze nu minder zijn bedoeld om de wachttijd nuttig te besteden alswel om al overstappende van het ene vervoer op het andere huishoudtijd te winnen: tal van quick-services op het gebied van reparatie en reiniging, kant-en-klaarmaaltijden, etcetera.

Een historische analyse van de ziekenzorg kan wellicht het beste vanuit het dubbelperspectief van verplegen en genezen worden opgezet. Men kan haar dan typeren als het geheel van behandelopvattingen, -methoden en -middelen aangaande het verplegen en genezen van zieken, toegepast door een speciaal daartoe opgeleide staf in een geïsoleerde, speciaal daartoe uitgeruste behuizing; het geheel meestal gedifferentieerd naar ziekte of gebrek en daarbinnen menigmaal naar maatschappelijke afkomst van de zieke. De belangrijkste paradigmawisselingen worden hier veroorzaakt door een veranderend maatschappelijk denken over ziekte en gezondheid, de uitbouw van de medische wetenschap en technologie, het ontstaan van nieuwe ideeën over organisatie en wijzigende sociaal-economische verhoudingen, zoals bevolkingsconcentratie, collectivering van de zorg of een veranderende stratificatie van de samenleving, maar ook veranderende ideeën over

bijvoorbeeld kostenreductie en 'arbeidstijdsverlies'. Ook aan de uitbouw van de moderne ziekenzorg gaat een geschiedenis vooraf. Hierin zou dan het ontstaan van de eerste religieuze zorginstellingen - de 'hotels', hospitalen en gasthuizen - voor uitgeputte reizigers, zieken, ouden van dagen, wezen en andere 'onthemden' gereconstrueerd kunnen worden, waar men zich meer met verzorging dan met genezing bezighield. Genezing vond men toen eventueel bij dokters, chirurgijnen en apothekers die aan huis kwamen of ergens praktijk hielden. Alleen de zieken die zij niet konden genezen belandden in de hospitalen; vaak om te sterven. De eigenlijke geschiedenis van de moderne ziekenzorg begint met een periode waarin een combinatie van bevolkingsconcentratie en bijbehorende epidemische ziekten een meer systematische en grootschalige behuizing van de talloze zieken vergde. Gebrek aan inzicht in de aard, overdrachtswijze en bestrijdingswijze van ziekten maakte dat men ertoe overging de zieken groepsgewijs per ziekte te isoleren van de 'gezonde' samenleving in vaak afgelegen complexen. Zo ontstonden er 'extra muros' leprozen- en pesthuizen maar ook stadsziekenhuizen, waarbinnen afzonderlijke afdelingen voor verschillende ziekten waren ingericht. Ieder complex of iedere afdeling bestond dan uit één of meer zalen met een middengangpad en aan weerszijden tegen de buitenmuur bedden. Verder beschikte het tehuis meestal over het nodige sanitair, keukens en wasplaatsen om de zieken fysiek te verzorgen, aangevuld met een kerk of kapel voor de morele ondersteuning. Ook hier lag het accent nog vooral op het verplegen van de zieken in de hoop dat bidden, zorg en tijd de 'wonden zouden doen helen'. Hierin kwam verandering toen men onder invloed van de bloei van de exacte wetenschappen ziekten als een wetenschappelijk te bestuderen, te classificeren en te behandelen verschijnsel ging zien. Behalve 'verplegen in hoop op herstel' kon men dit nu ook daadwerkelijk bewerkstelligen; men kon de zieken veelal genezen. Hieruit groeide een heel scala van medische subdisciplines met specialismen voor iedere (groep van) ziekten of gebreken; elk met hun eigen behandelmethoden en -middelen. Parallel hieraan ontstonden er binnen de ziekenhuizen naast de slaapzalen en algemene voorzieningen speciale behandelruimten, en werd dit alles in toenemende mate in afzonderlijke bouwkundige eenheden - zogenaamde paviljoens - ondergebracht. Mogelijk omdat de zieke nu een behandelbaar individu werd was het nu niet langer gebruikelijk dat patiënten ongeacht hun maatschappelijke afkomst bij elkaar geplaatst werden maar kregen degenen die het zich konden veroorloven, een voorkeursbehandeling en een eigen kamer. Hoogtepunt van deze ontwikkeling zijn de moderne ziekenhuizen met hun vergaande specialisatie en een hoogtechnologisch milieu waarin dankzij de collectieve verzekering tegen ziekte en ongeval grote aantallen mensen op een bijna fabrieksmatige wijze 'verwerkt' worden. Een laatste periode wordt ingeluid wanneer het denken over ziekte en gezondheid meer en meer een doelrationeel en economisch karakter krijgt. In plaats van langdurige opnames waarbij men behalve genezen ook verzorgd en begeleid wordt bij het herstel, treedt nu een soort 'fast-care' op, waarbij efficiëntie in tijd en geld als hoogste norm van ziektebestrijding geldt. Logischerwijs betekent dit dat de ziekenhuizen steeds meer een poliklinische opzet krijgen: geen uitgebreide slaaphuizen meer maar compacte behandelunits met slechts voor de zwaarste gevallen kleine meest (semi-)private slaapunits. Wil men toch niet thuis revalideren, dan kan men gebruik maken van een nieuw soort 'herstelhotels' waar men tegen forse betaling met het comfort van een meersterrenhotel verzorgd wordt.

Wat de reikwijdte van deze studie ook moge zijn, ik hoop dat deze - omvangrijk en uitputtend als een echte wereldtentoonstelling - de lezer meer en dieper inzicht in en liefde voor het verschijnsel heeft bijgebracht, terwijl hem tegelijkertijd de bijna fataliter ermee gepaard gaande gevoelens van overvoerdheid, uitputting en verlatenheid bespaard zijn gebleven. De Franse criticus Fournel verwoordde, toen de wereldexpositie van 1867 ten einde liep, deze ambivalentie treffend:

'Parijs, brein van de wereld en gemeenschappelijke haard van de hele mensheid, zoals de Times haar onlangs noemde, kreeg de eer van een plechtigheid, niets minder dan de inventaris van de beschaving zelf, zitting houdend op de hoofdzetel van haar macht, in het kolossale centrum vanwaar haar actie zich uitstrekt over de hele

wereld. Waar zou het gevoel van wereldwijde solidariteit en broederschap, dat aan dit spektakel ontspringt met zulk een verscheidenheid aan producten uit de meest afgelegen contreien van de aarde komend om elkaar aan te vullen; waar zou dit gevoel een betere bevestiging kunnen krijgen en beter zijn vruchten kunnen afwerpen dan in deze gastvrije en kosmopolitische stad, waar Europa en de rest van de wereld steeds de weg kenden? Parijs was sinds eeuwen her al de ontmoetingsplaats voor intelligentsia en nieuwsgierige reislustigen; sinds enkele maanden is zij de karavanseraï van de wereld en de grote herberg der naties. De volkeren defileren voor ons, volken van het oosten tot het westen, van het noorden tot aan het zuiden, voor onze ogen langswandelend, om deze unieke vertegenwoordiging uit te voeren, waarvan wij de toeschouwers zijn: selecties, uit alle rassen gekozen, van alle klederdrachten, van alle talen, van alle huidskleuren; van de onverstoorbare Arabier, de gele Chinees (...) tot aan de Jakoet losgerukt van zijn tent van berkenbast (...) Parijs is echt de stad van de nomaden geworden. Wij zijn onteigend door een vreedzame invasie, die een vlottende bevolking van 600.000 zielen binnen onze muren brengt en ons in een koortstoestand brengt, in een werveling van gedrang en lawaai, in een voortdurende hysterie van feesten, plezier en spektakels. Allemaal niet zonder gevaar voor de morele samenstel van de stad, en iets waarvan men bij afloop van de expositie in elk geval de treurigheid en de ontgoocheling van de dag erna moet vrezen.⁸

Gebruikte afkortingen

Londen, 1851

- AIC = Redactie, *Great Exhibition: London, 1851. The art-journal illustrated catalogue of the industries of all nations*, Londen, 1851.
- AJ = *The Art Journal*.
- ASS = Royal Commission, *A short statement of the nature and objects of the proposed Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, appointed to take place in London in 1851, and of interest to all classes of the people*, Londen, 1851.
- BL = British Library
- BL; p&d = British Library; Prints and Drawingsroom.
- BM = British Museum
- CEAJ = *The Civil Engineer and Architects Journal*
- D&R = Royal Commission, *Decisions of Her Majesty's Commissioners, and Regulations of the Executive Committee*, Londen, 1850-1.
- FR = Royal Commission, *First Report of the commissioners for the Exhibition of 1851*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1852.
- ILN = *Illustrated London News*
- MPC = Royal Commission, *Minutes of the Proceedings of Her Majesty's Commissioners for the Exhibition of 1851*, Londen, 1850-1.
- OC = Royal Commission, *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851, Published by authority of the Royal Commission*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1851.
- ODIC = Royal Commission, *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Published by authority of the Royal Commission*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1851.
- RCE = Royal Commission for the Exhibition of 1851
- RSA = Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce
- RJ = Royal Commission, *Report by the Juries*
- SPPEIN = Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, *Statement of the Proceedings Preliminary to the Exhibition of the Industry of all Nations*, RSA, Londen, 1850.
- SR = Royal Commission, *Second Report of the commissioners for the Exhibition of 1851*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1852.
- TOH = Royal Commission, *Exhibition of Industry of All Nations, to be held in London, 1851*, 21 februari 1850.
- V&A = Victoria and Albert Museum

Parijs, 1798-1849, 1867 en 1900

- AN = Archives Nationales
- AO = Actes Organiques
- BH = Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
- BIF = Bibliothèque de l'Institut de France
- BN = Bibliothèque Nationale
- BN; e = Bibliothèque Nationale; Cabinet des Estampes
- BS = Bibliothèque Sainte-Genevieve
- BWAP = k.k. Österreichische Central-Comité, *Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867*, k.k. Österreichische Central-Comité, Wenen, 1869.
- Cd'E = *Exposition Universelle de 1900. Choisie d'Emplacement au point de vue des moyens de transport*.
- CG = Commission Impériale, *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Conditions générales à remplir par l'Exposition Universelle de 1867*, Imprimerie Impériale Parijs, 1865.
- CM = *La Construction Moderne*
- DBMOF = Maitron, J. (ed.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Les éditions Ouvrières, Parijs, 1964.
- DCA = Commission Impériale, *Décrets Constitutifs et Arrêtés*, Imprimerie Impériale Parijs, 1863-7.
- EDS = Redactie, *L'Exposition de Paris (1900). Publiée avec la Collaboration d'Ecrivains Spéciaux*, (3 vols). Avec ill., Encyclopédie du siècle, Paris, 1900.
- EI = *École International*, 1901
- EWA = Pallottino, M. (ed.), *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1959-1983.
- GAB = *Gazette des Architectes et du Bâtiment*
- GN = *Gazette National*

Gebruikte afkortingen

- HDFR = Scott, S.F. en Rothaus, B. (ed.), *Historical Dictionary of the French Revolution 1789-1799*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- HDFRS = Newman, E.L. (ed.), *Historical Dictionary of France from the 1815 Restoration to the Second Empire*, Greenwood Press, Westport, 1987.
- HDFSE = Echard, William E. (ed.), *Historical Dictionary of the French Second Empire 1852-1870*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- HDNF = Connelly, D. (ed.), *Historical Dictionary of Napoleonic France*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- HDTR = P.H. Hutton (ed.), *Historical Dictionary of the Third Republic 1870-1940*, Greenwood Press, Westport, 1986.
- ICRG = Commission Impériale, *Instructions complémentaires du règlement général*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1865.
- IJU = *L'Illustration, Journal Universel*
- MU = *Moniteur universelle* (staatscourrant; voortzetting van de *Gazette National*)
- PFR = Ministre de l'Intérieur Neufchateau, 'Programme de la Fête de la fondation de la République et de l'ouverture de l'exposition des produits' dd. 26 augustus 1798, *Gazette National*.
- REC = Royal Commission, *Report by the Executive Commissioner, and appendices; Reports on the Paris Universal Exhibition 1867, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, G.E. Eyre en W. Spottiswoode, Londen, 1868.
- RG = Commission Impériale, *Règlement général*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1865.
- RGTAP = *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.
- RJ, 1806 = Costaz, M.L., *Rapports du Jury sur les produits de l'industrie française*, Parijs, 1806.
- RJ, 1819 = Costaz, M.L., *Rapports du Jury central sur les produits de l'industrie française*, Parijs, 1819.
- RJI = M. Chevalier, *Rapports du Jury International, publiés sous la direction de M. Michel Chevalier*, Imprimerie administrative de Paul Dupont, Parijs, 1868.
- WtP = *Wereldtentoonstelling te Parijs in 1900*, 1897

New York, 1939

- AAA = *American Architect and Architecture*
- AF = *Architectural Forum*
- AR = *Annual Report of the Board of Directors, As of december 31, 1936*, typescript
- ARR = *Architectural Record*
- CU = Columbia University; Avery Library
- ET = *Exhibition Techniques: A Summary of Exhibition Practice Bases on survey's conducted at the New York and San Francisco World's Fair of 1939*, New York Museum of Science and Industry, New York, 1940.
- FOF = Fair of the Future Committee, *The Fair of the Future; 1939; A Proposal; Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club Wednesday December 11, 1935; amended Feb. 10, 1936*, Typescript, New York, 1936.
- MBD = *Minutes of the Board of Directors*
- MCNY = Museum of the City of New York; Print and Photograph collection.
- NY = *New Yorker*
- NYHS = New York Historical Society
- NYPL = New York Public Library; Rare books & Manuscripts Division.
- NYT = *New York Times*
- NYTR = *New York Tribune*
- NYWF = New York World's Fair of 1939
- OGB = *Official Guide Book of the New York World's Fair of 1939*.
- PF = NYPL: 'Plan for Fair', typescript: *New York World's Fair 1939 Incorporated; June 1935 to May 1936*, dd. 4 september 1936.
- TEA = Anoniem, *The Encyclopedia Americana*, Americana Corp., New York, 1972.
- TRP = Committee on the regional plan for New York and its environments, *The Regional Plan; Information Bulletin* no. 28; Issued by the Regional Plan Association, Inc.
- QM = Queens Museum

Osaka, 1970

- DCJ = *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Hazan, Parijs, 1994.
- KEJ = *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha, Tokyo, 1983.
- OG = Association, *Expo'70 Official Guide*, Osaka, 1970.
- OR = Association, *Official Report of the Japan World Exposition*, Osaka, 1970 . (3 vols), Osaka, 1972.

1. Inleiding

1. Een fraai voorbeeld van een karikaturale typering geeft Allwood; hij typeert haar primaire functie als 'show-off', daarbij twintigste-eeuwse zienswijzen op de negentiende eeuw projecterend. De historisch-genealogische benadering vindt men vooral terug in de generale overzichtswerken van vakhistorici zoals Luckhurst, Friebe en anderen. De thematische benaderingswijze treft men meestal vooral in wetenschappelijke tijdschriftartikelen en essays, en slechts zelden in een overzichtswerk (Greenhalgh).
 2. Auteurs als Utz Haltern en Paul Greenhalgh onderschrijven deze didactische interpretatie van de wereldtentoonstelling expliciet, maar doen er vervolgens niets mee of nemen haar zelfs niet serieus. Zo typeert Utz Haltern op de eerste pagina van zijn studie de exposities: 'Als afklarende, belehrende en werbende, periodisch auftretende Schauveranstaltungen' die 'auf vielfältige Weise meist über das Mittel des Vergleichs eine Übersicht (liefern) des Entwicklungsstands, der Ressourcen und Höchstleistungen der gewerblich-industriellen Produktion mit dem Ziel der Unterrichtung und Verbreitung von Informationen, der Steigerung des Absatzes und der Förderung des allgemeinen Wettbewerbes.' Maar op pagina 184 doet hij de didactiek van de expositie in één volzin (op een verhaal van 358 bladzijden) af als: 'Abgesehen von der Aufstellung ausgewählter Schaustücke. (...), beschränkte sich die im übrigen noch sehr unvollkommen beherrschte Ausstellungsstechnik in der Hauptsache auf das Modell, an dem sich Erfindungen im Experimentierstadium und komplizierte mechanische Systeme auf anschauliche Dimensionen reduzieren ließen.'
 3. Zie ondermeer Colmont (1855), Chevrier (1867) of Kraemer (1899).
 4. Een groei die gelijk opgaat met de expansie van de beoefening van de geschiedwetenschap zelf.
 5. Zie noot 3 en verder Monaghan (1939), Luckhurst (1951), Poirier (1958) en Diószegi (1994).
 6. Greenhalgh, 1988, p. 17.
 7. Ook zijn er nog een aantal exposities waaraan essay-bundels, meestal de catalogus bij een expositie ter herinnering aan het vijftig of honderdjarig jubileum van de wereldtentoonstelling in kwestie, gewijd zijn die, hoewel vaak nauwelijks op bronnen steunend en onsystematisch, wel goed bruikbaar zijn voor een eerste verkennende studie. Goede voorbeelden hiervan zijn de essay-bundels over de Parijse wereldexposities van 1889 en 1937: Caroline Mathieu (ed.), 1989. La Tour Eiffel et l'Exposition universelle, Musée d'Orsay, Parijs, 1989; Bertrand Lemoine (ed.), Paris 1937. Cinquanteenaire, de l'Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Institut Française de l'Architecture, Parijs, 1987.
 8. Economisch: Paquet, 1908; Kroker, 1975. Ideëen- en kunsthistorisch: Maag, 1986. Etnografie: Benedict, 1983; Rydell, 1984. Vrouwstudies: Čelik en Kinney.
 9. Le livre de l'expositions universelles, 1851-1989, 1983; Curt, 1950.
 10. Het Crystal Palace uit 1851 is te veel een co-product van een inventieve tuinman (Paxton), architecten (Barry, Wyatt en met name Jones) en aannemers (Fox en Henderson) om haar, zoals de meeste historische in navolging van Giedeon doen, zondermeer als 'ingenieursarchitectuur' te kunnen afdoen. Voor het Collissée van 1867 geldt min of meer hetzelfde; ook dit is eerder een compromis van romantische architectuurvoorvattingen en ingenieuzedenken.
 11. Weliswaar beweerde Giedeon dat hij dit boek pas na het drukklaar maken van zijn eerste boek onder ogen kreeg maar de overeenkomsten zijn zowel terminologisch als inhoudelijk zo groot dat dit onwaarschijnlijk lijkt.
 12. Zie voor een introductie op deze expositie: George Fuchs, L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes a Turin 1902, Alexander Koch, librairie des Arts Décoratifs, Darmstadt, 1902; Guérand in Godoli, 1976, p. 197-205.
- ## 2. Vijf jaar Exposition des produits de l'industrie Française
1. Zie voor de ontstaansgeschiedenis van de 'Great Exhibition' hoofdstuk 3. Ondermeer Henry Cole in zijn inleiding op de officiële tentoonstellingscatalogus, en de RSA in haar officiële reconstructie van haar ontstaansgeschiedenis stelden hun wereldtentoonstelling voor als niet meer dan een 'natuurlijk' vervolg op de Franse industrietentoonstellingen op een iets grotere schaal.
 2. Ik volg hierin Mainardi (1987, p. 12), die ook nog weet te melden dat Robbespierre al in 1794 een dergelijk 'Fête de la Industrie' voorstelde.
 3. Zie voor geschiedschrijvingen van de Revolutiefeesten: Ozouf, 1989; TOR, 1989; de staatscourant 'Gazette National' van die jaren.
 4. Zie voor het programma van deze feestdag waar in de ceremoniële opsomming van de winnaars was opgenomen: Circulaire van Minister Neufchateau aan de departementale besturen dd. 26 augustus 1798 en het 'Programme de la Fête de la fondation de la République et de l'ouverture de l'exposition des produits' dd. 26 augustus 1798 (beide afgedrukt in Chevrier, 1867, p. 5-8 en 9-20).
 5. PFR.
 6. Behalve de beroemde chemicus Jean Antoine Chaptal (1756-1832), die de jury voorzate, namen deel de eerste directeur van het nieuwe Parijse Conservatoire des Arts et Métiers Molard, drie leden van het nieuwe Institut National een zekere Darcet, de schrijver Gallois, de horlogemaker Ferdinand Berthoud, Gillet-Laumont van het Conseil des mines en Duquesnoy van de Société d'agriculture van het departement Seine (Wyatt, 1849, p. 14 en Chevrier, 1867, p. 22-3).
 7. Zie circulaire Neufchateau en PFR dd. 26 augustus 1798.
 8. Zie noot 2 en 3.
 9. Zie voor een geschiedschrijving van de 'Académies' van het Ancien regime en haar Republikeinse opvolger, het Institut National, HDFR, p. 666 en 877-91.
 10. Zie circulaire Neufchateau dd. 26 augustus 1798.
 11. Neufchateau verstuurde al op 26 augustus 1798, slechts één maand na zijn aantreden als

- minister van Binnenlandse Zaken (12 juli 1798), de eerste circulaire. Echter aangezien expositie al op 17 september haar poorten opende dienden de fabrikanten die aan de expositie wenste deel te nemen zich al voor 12 september te hebben ingeschreven bij het 'Bureau des arts et manufactures' van het ministerie. Vanwege de geringe belangstelling onder fabrikanten uit verderweg gelegen departementen die op die korte termijn geen kans zagen om hun exposaten op te sturen of zich in te schrijven zag Neufchateau zich vervolgens gedwongen om in een dramatisch 'Dernier Appel aux Exposants' van 11 september 1798 (Chev 1867, p. 21) fabrikanten uit de Parijse regio op te roepen de leeggevallen plaatsen in te nemen. Immers, een lege expositie zou een averechts effect hebben: ze zou geen eerbetoon zijn aan de industriële vermogens van Frankrijk maar het bewijs van haar falen op dit gebied.
12. Zie voor de geschiedenis van de 'Salon': Tulard, 1987, p. 1524-6.
13. Voor het ontstaan en de geschiedenis van het Louvre als nationaal museum van schone kunsten: HDNF, p. 310-3.
14. Zie voor de geschiedenis van het Conservatoire des Arts et Métiers: Hugo, 1867, p. 190-210; HDFS, p. 245; brochure van het Conservatoire des Arts et Métiers.
15. Zie bijvoorbeeld de publicaties rond de eerste expositie van 1798 zoals de circulaire van Neufchateau dd. 26 augustus 1798; het verslag van openingsplechtigheid in de GN (an. no. 1, p. 2); het verslag van de jury bijeen op het ministerie van Binnenlandse Zaken op september 1798 (opgenomen in Chevrier, 1867, p. 36-8). Soortgelijke motieven werden eens weer aangehaald voor de exposities van 1819, 1834 en 1849 wanneer Frankrijk vrij regime wisselt. Zie hiervoor ondermeer: circulaires van minister Decazes aan de prefect dd. 26 januari, 9 en 28 april 1819 (opgenomen in Moléon, 1820); het Rapport au Roi, l'exposition des produits de l'industrie van Thiers dd. 4 oktober 1933 (opgenomen in Moléon, 1835, p. 44-7); of het artikel van de econoom Joseph Garnier over de expositie 1849 (Journal des Economistes, 1849, p. 281-2) en IU, p. 228. Ritueel en symbolisch dicht comment van ondernemersklasse en arbeid in het algemeen aan het regime haar beslag in de gewoonte de exposities op de stichtingsdag van het regime of de verjaardag van de koning te houden en bovendien op een locatie, die geassocieerd werd met het regime, zoals in 1798 op het Champ de Mars waar jaarlijks het 'Fête de la Fondation de la République' gevierd werd, later in de Koninklijke woonstede het Louvre en nog weer later op de Champs-Élysées, het forum van de Parijse burgerij.
16. Zie voor geschiedschrijvingen van respectievelijk het Directoraat (1795-9) en het Congres (1799-1804) tijdens de Eerste Republiek: HDFS, p. 317-22 en 245-7.
17. Zie voor Frankrijk tijdens het bewind van Eerste Consul Napoleon de vorige noot; voor daaropvolgende Eerste Keizerrijk (1804-15): HDNF, 128-31.
18. Moléon (1820, p. 54) beweerde dat Neufchateau's idee voor een nationale industrietentoonstelling sowieso ontstaan was binnen de politiek van de continentale blokkade. Zie: HI, p. 131-3; HDFS, p. 161-3 en F.Crouzet, 'Wars, Blockade and Economic Change in Europe 1792-1815', in Journal of Economic History, no. 24, 1964.
19. Verordening van Minister van Binnenlandse Zaken Chaptal voor het instellen van jaar-tentoonstellingen van de Franse industrie (GN, an IX, no. 166); Chaptal aangehaald in Tulard, 1987, p. 715; Consul Napoleon in GN, an X, no. 220, p. 890.
20. Zie voor een historie van de Société d'Encouragement de l'Industrie nationale: Wyatt, 1849, p. 10; Colmont, 1855, p. 16-21; Artz, 1966, p. 149. Voor het ontstaan van de eerste staatsche overheidsdiensten in Frankrijk: HDFS, p. 454-6. Neufchateau deed de eerste aanzet het hervormen van het Republikeinse overheidsbestuur (17 juli 1798-22 juni 1799), die volgens door zijn opvolgers als Minister van Binnenlandse Zaken Lucien Bonaparte (2 juni 1799-6 november 1800) en Jean Chaptal (6 november 1800-6 augustus 1804) werd volvoerd. Zo maakte Neufchateau een begin met de reorganisatie van het ministerie, omringde hij zich met experts en gaf opdracht tot het maken van het eerste statistische systeem en inventarisering per departement van de grondstoffen, producten en fabrikanten (HDFS, p. 411-4). Aan Chaptal dankt de wettelijke regeling van het Napoleónische bestuurssysteem, een stroomlijning en verbetering van de communicatie tussen de verschillende niveaus van het overheidsapparaat; hij organiseerde de eerste statistische overheidsdienst, zette een uitgebreid programma van publieke werken in gang op het gebied van infrastructuur, hygiëne en openbare gebouwen en was bovendien al voordat hij minister werd zeer actief betrokken bij tal van onderwijs hervormingen (HDFS, p. 105-6). Zo behoorden Chaptal maar ook Neufchateau en Napoleon (en met hen nog een hele schaar voorstaande wetenschappers, fabrikanten en hoge ambtenaren zoals Monge, Bertho, Ternaux en de gebroeders Costaz) tot de stichters van de 'Société d'encouragement'.
21. Zie voor een geschiedschrijving van de Eerste (1814-5) en de Tweede Restauratie (1815-18): HDFS, p. 889-90 en 890-3. Zie voor het bewind van Louis XVIII (1775-1824) v. 1814-5 tot 1824: HDFS, p. 640-5. Zie voor het bewind van Charles X (1757-1836) v. 1824 tot 1830: HDFS, p. 190-2. Zie voor de dramatische economische ontwikkeling van Frankrijk gedurende de revolutie en de daaropvolgende Napoleónische periode: HDFS, p. 379-84.
22. RJ, 1819, p. xxi.
23. Zo was het eerste openbare museum, het British Museum gesticht in 1759, slechts op afspraak toegankelijk en dan wel met name voor kunstenaars en 'men of letters', terwijl de toegang voor het lekenpubliek - de hogere burgerij - bewust sterk beperkt werd (Huds 1975, p. 10; Wittlin, 1949). Musea - maar ook bibliotheken - waren vooral bedoeld als tie vormingsinstellingen voor mensen die zich beroepsmatig bezighielden met kunst of wetenschap, (ter bevordering van zowel de individuele uitoefening als de algemene ontwikkeling van de respectievelijke vakgebieden) en nog lang niet voor de algemene ontwikkeling van de burgerlijke en adellijke leek (pas in de tweede helft van de negentiende eeuw laat staan van de gehele bevolking (pas in de eerste helft van de twintigste eeuw). Ook

ste techniek- en kunstnijverheidsmaatschappijen die in de eerste helft van de negentiende eeuw sticht werden waren voorals als centra van beroepseducatie bedoeld, compleet met de instercollecties, lezingenzalen, bibliotheken, reproductie-afdelingen en niet zelden met eigen tijdschrift en vereniging (Mundt, 1974).

voor een beschrijving en analyse van de Revolutie van 1830 die het einde van de restauratie en het begin van het burger-regime van de Burgerkoning Louis-Philippe inluidde: HDFS, p. 894-7.

voor een beschrijving en analyse van de Revolutie van 1848 die het einde van het regime van de Burgerkoning en de geboorte van de Tweede Republiek inluidde: HDFS, p. 7-901.

ufchateau trachtte als eerste een traditie van jaarlijkse industrietentoonstellingen - gecombineerd met de jaarlijkse viering van de Stichting van de Republiek - van de grond te leggen (Circulaire van Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an II). Het politieke failliet van het Directoraat, de machtsovername door Generaal Napoleon, de inv.-ring van het Consulaat verhinderen echter dat Neufchateau's plannen ooit verder vamen dan zijn eerste expositie van 1798. Echter, minister Chaptal nam in 1801 zijn plan in grote lijnen over en verordondeerde andermaal een traditie van jaarlijkse industrietentoonstellingen (Rapport van minister Chaptal aan de Consuls). Ditmaal met meer succes exposities van 1801 en 1802 - economische crises en de Napoleontische oorlog verthinten vervolgens in de jaren daarna het houden van de industrie-exposities. In 1804 bleef minister Champigny vervolgens het idee weer nieuw leven in, voerde ook enkele vernieuwingen door en voorzag nu een periodiciteit van drie in plaats van één jaar (Bouin, 1980, p. 1). Wederom zorgden oorlogen ervoor dat er nog geen nieuwe exposities plaats vonden. s nadat Napoleons Keizerrijk had plaats gemaakt voor de Restauratie stelde minister Seazes in 1819, voortbordurend op de napoleontische exposities, weer een nieuwe tentoonstellingstraditie in; zij het aangevuld met een aantal nieuwe elementen en met een vierjarige periodiciteit. Andermaal werd deze traditie van de exposities van 1819, 1823 en 1827 ontbroken door een regime-wisseling. Na de revolutie van 1830 bleef het ook in de daarop volgende jaren erg onrustig zodat het regime van de Burgerkoning het verstandiger achtte expositie van 1831 af te gelasten. Pas in 1833 besloot minister Thiers - voortbordurend de voorgaande tentoonstellingstraditie - een nieuwe reeks van industrie-exposities te verordonnen (Rapport van minister Thiers aan de koning dd. 4 oktober 1833). Ook ditmaal werden er enkele moderniserings doorgevoerd en veranderde men de periodiciteit van vier in vijfjaar. Volgens dit plan werden er exposities in 1834, 1839 en 1844 georganiseerd. De volutie van 1848 en de daarmee gepaard gaande regime-wisseling resulteerde ditmaal in afstel van de geplande expositie van 1849 maar wel in een aantal belangrijke ideologisch-programmatische wijzigingen, zodat er andermaal een aan aanzet tot een hernieuwde traditie gesproken moet worden (Rapporten en circulaires van minister Tourret en Buffet). In de tijd echter dat de voorbereidingen voor de nationale tentoonstelling van 1854 van rt gingen had men in Engeland reeds de eerste echte internationale industrietentoonstelling georganiseerd en kon Frankrijk niet achterblijven. De expositie werd dan ook uitgesteld 1855 en in plaats van de traditionele nationale zou ook zij een internationale scope krijgen.

voor het ontstaan van de kamers van koophandel en het 'conseil général du commerce': HDFS, p. 163 en 183; Tullard, p. 444 en 486.

In 1798 tot 1827 ressorteerden de economische beleidsterreinen van nijverheid, landbouw handel onder het ministerie van Binnenlandse Zaken, na de Revolutie van 1830 werden de economische beleidsterreinen verzelfstandigd in een apart ministerie, afwisselend ministerie van Handel en Landbouw; van Openbare Werken, Landbouw en Handel; na mei 1839 wanneer Openbare Werken verzelfstandigd wordt tot een apart ministerie (HDFS, p. 8-9), weer Ministerie van Handel en Landbouw geheten (HDFS, p. 1060-1).

Wyatt, 1849, p. 24-9.

voor de samenstelling van de juries ondermeer: Bouin (1980), GN (in de respectievelijk-jaren) en de jury-rapporten en andere verslagen van de exposities.

bestond de jury in 1798 uit 3 kunstenaars (een schilder, een schrijver en een beeldhouwer), 3 wetenschappers of experts en drie mensen die de (traditionele pré-industriële) nijverheidspraktijk (resp. de grondstofwinning, de landbouw en het handambacht) vertegenwoordigden. Zeker tweederde hiervan was lid van het Instituut National.

er de jury van 1849 werd in CEAJ, 1849, p. 283 opgemerkt: 'About half of the members are men of science.' Zie voor de samenstelling van de jury: Bouin, 1980, p. 52; Wyatt, 1849, p. 35-6.

1849 waren ondermeer de volgende mannen, actief op economisch of sociaal-economisch terrein. lid van de jury: Adolphe Blanqui, Michel Chevalier, Charles Dupin, Arles Dumas, Louis Leclerc, Frédéric LePlay, Payen en Wowlowski (Garnier, 1849, p. 4). Een groot deel van deze mannen was tegelijkertijd lid van het beroemde 'Comité du Luxembourg' dat als semi-officiële staatscommissie bemiddelde tussen de wensen van de rijke arbeidersklassen en de ondernemers. Zie verder not 89.

gold zowel de centrale als de departementale juries. Wyatt (1849, p. 25-6) betwijfelde ook of deze juries slechts op professionele en niet veel eerder uit politieke overwegingen oordeelden. In de centrale jury van 1849 had tenminste een tiental volkswetgevoers zitting die overigens vaak ook nog uit hoofde van hun professe als fabrikant of wetenschapper benoemd waren.

de opzet van de wedstrijd in twee opeenvolgende ronden - een departementale gevolgd of de nationale - werd voor het eerst door Chaptal verordondeerd voor de expositie van 01 (afgedrukt in GN, an IX, no. 166). Zie verder: Wyatt, 1849, p. 24-9.

Wyatt, 1849, p. 14 en 25. Vanaf het begin werden deze juries samengesteld uit autoriteiten het gebied van de nijverheid (handel en landbouw), (toegepaste-) wetenschappen en (toegepaste-) kunsten. Pas in 1849 legde de minister heel gedeetailleerd vast welke maatschappelijke en professionele geleidingen vertegenwoordigd dienen te zijn in de departementale juries (Circulaire aan de prefecten dd. 28 februari 1849 opgenomen in Wyatt, 1849, p. 32).

Dit vermoedelijk als gevolg van de programmatische uitbreidingen met landbouw en de estaties van voormannen en arbeiders.

ontwerp in 1798 de neo-classicistische architect Jean-Francois-Thérèse Chalgrin (1739-1811), een leerling van Etienne Louis Boullée en zowel onder het ancien régime als onder

het Directoire en het Empire één van Frankrijks meest vooraanstaande architecten (hij was lid van het 'Conseil des Bâtimens' en het 'Institut de France'), bouwde een groot aantal kerken, adellijke hôtels en parken, pastie het Palais du Luxembourg aan als regeringszetel van het Directoire en bouwde in opdracht van Napoléon in 1806 de 'Arc de Triomphe', de tentoonstellingsdecor, en gaf J.L.L. David (1748-1825) - behalve Frankrijks meest vooraanstaande schilder en steunpilar van het Revolutionaire regime als 'pageant-master of the republic' ook verantwoordelijk voor de aankleding van de nieuwe Republikeinse cultus en de bijbehorende liturgie - de openingsfeesten en prijsuitreikingsceremonien vorm (Bouin, 1980, p. 22-5; Greenhalgh, 1988, p. 5). In ieder geval in 1801 en vermoedelijk ook in het daaropvolgende jaar en 1806 bouwde Chalgrin wederom de feestgebouwen maar was een zekere Despraux verantwoordelijk voor de vormgeving van de ceremoniën en feesten (GN, an X, no. 3, p. 3). Onder de Restauratie werden de exposities van 1819 tot 1827 binnen in de zalen van het Louvre gehouden en uiteraard niet langer omlijst door een uitgebreid programma van revolutionaire feesten zodat er noch voor architecten noch voor de koninklijke organisators van feesten veel werk te verrichten was. Vanaf 1834 werden alle tentoonstellingspaleizen ontworpen door de architect L.J.M Moreau (1790-1864) die in dienst van het Ministerie van Handel (Allgemeine Bauzeitung, 1844, p. 188) stond.

38. Wyatt, 1849, p. 21-2; Salandrouze de Lammornaix in MPC, ninth meeting, 7 maart 1850, appendix K, p. 15.

39. In 1798 werd de expositie door dergelijke vertragingen drie dagen later geopend dan voorzien (GN, 1799, no. 1, p. 2). Sindsdien opende de exposities stevast op tijd, maar vaak werd de studie van de specimina nog wekenlang onmogelijk gemaakt door bouw- en inrichtingswerkzaamheden. Zo was men in 1849 van de acht weken dat de expositie geopend was liefst drie nog aan het werk (Garnier, 1849, p. 282; Bouin, 1980, p. 51).

40. Wyatt, 1849, p. 21-5.

41. Ibid., 24-5. In 1791 werd het gildenstelsel dat een vrije beroepsuitoefening onmogelijk maakte vervangen door een stelsel van vergunningen of 'patentes' (IJU, 1844, p. 166).

42. Circulaire Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, p. 5-6); Salandrouze de Lammornaix in MPC, ninth meeting, 7 maart 1850, appendix K, p. 15.

43. Rapport van minister Buffet aan de President van de Republiek, dd. 14 januari 1849, art. 3; Wyatt, 1849, p. 21 en 24-5.

44. Wyatt, 1849, p. 6.

45. Circulaire van Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, p. 5-6); Toespraak van Neufchateau ter gelegenheid van de opening van de expositie (GN, an VII, no. 1, p. 2); Circulaire van Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an VII (GN, no. 35, p. 145-6).

46. Ibid. en Moléon, 1820, p. 79-80.

47. Ibid., en m.n. de toespraak van Neufchateau ter gelegenheid van de opening van de expositie (GN, an VII, no. 1, p. 2) en de Circulaire Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an VII (GN, no. 35, p. 145-6).

48. Circulaire van minister Chaptal aan prefecten (GN, an X, no. 220, p. 890); circulaire van minister Cunin-Gridain aan prefecten (RGATP, 1844, col. 122-6); Oechelhaüser, 1849, inleiding.

49. Zie not 45 en m.n. de Circulaire Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an VII (GN, no. 35, p. 145-6); IJU, 1844, p. 166.

50. Toespraak van Neufchateau ter gelegenheid van de opening van de expositie (GN, an VII, no. 1, p. 2) en de Circulaire Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an VII (GN, no. 35, p. 145-6).

51. IJU, 1849, p. 285; Garnier, 1849, p. 283.

52. Organisatoren als minister Neufchateau zelf en tijdgenoten als Moléon (1820) zagden de exposities al als een onderdeel van een breder staatsbeleid ten behoeve van praktische of industriële educatie, bedoeld om de toegepaste-wetenschappelijke, technische, commerciële en industriële ontwikkeling van Frankrijk te stimuleren. Ook doorlichterijen van toegepaste wetenschap, techniek en technisch onderwijs wordt deze interpretatie algemeen onderschreven. Zie ondermeer: HDFS, p. 163; Weisz, p. 125-6; Artz, 1966, p. 149; Crosland, 1967, p. 36-7.

53. Zie voor de verschuivingen in het openbaar onderwijs van het klassieke onderwijs met het nadruk op talen, rhetorica etcetera naar het accent op wetenschap, techniek en hun praktische toepasbaarheid: Artz, 1966, p. 113-38. Zie voor de herstructurering en uitbouw van het hogere technische onderwijs: Artz, 1966; Weiss, 1982; HDFS, p. 877 en HDFS, p. 374-5. Zie voor de werkbezoeken: GN, an X, no. 353, p. 1439; Wyatt, 1849, p. 15; ILN, 16 november 1850, p. 390; AJ, 1851, p. xii.

54. IJU, 1844, p. 166; HDFS, p. 162.

55. Ibid.; Circulaire Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 24 vendémiaire an VII (GN, no. 35, p. 145-6).

56. De Republikeinse kalender was van 5 oktober 1793 tot Napoléon op 15 juli 1801 zich met de kerk verzoent van kracht. Echter zelfs daarna werd zij naast de heringevoerde gregoriaanse kalender nog tot 1 januari 1806 gebruikt. Zie voor een geschiedschrijving van de Republikeinse kalender en de hiermee verbonden nieuwe Republikeinse cultus - als surrogat voor de kerkelijke - van de revolutiefeesten: Ozouf, 1989; TOR; HDFS, p. 145-6.

57. Toespraak van Neufchateau ter gelegenheid van de opening van de expositie (GN, an VII, no. 1, p. 2).

58. Zie not 56.

59. Zie: HDFS, p. 798-802. Zie voor een uitvoerige studie van het 'Industrialisme' ook: Gruner, 1973.

60. HDFS, p. 798: 'Industrialism, which the French historian Henri Gouhier has aptly described as an economic doctrine enlarged into a science of the social order.'

61. Gruner, 1973, p. 95-6.

62. Ibid. Thiers, 'Des Nations', in 'L'Industrie', 1817: '... industry is essentially moral (...) the aim is to unite sentiment with interest. For instance, it is useless for Christianity to say we ought to be brothers. The fraternity of man can only be realised in a society where each produces something the others lack. (...) Once this is realized, the whole society is so arranged that the well-being of one is the well-being of all. All are free, all are at peace with each other so that the nation is nothing but one great society organised for industry.'

63. Hofmann, 1960, p. 48-51; Hayek, 1955, p. 119-38.
 64. HDFSFR, p. 945.
 65. Gruner, 1973, p. 97-8.
 66. HDFSFR, p. 944; Hayek, 1955, p. 122-3; J. Walch, 1967, p. 1.
 67. Henri Saint-Simon gaf zijn 'Opinions littéraires et philosophiques' als motto mee: 'L'age d'or, qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous.'
 68. HDFSFR, p. 944.
 69. De doctoidaat Claude-Henri de Rouvroy comte de Saint-Simon (1760-1825) hield er een bijzonder eclectisch gedachtegoed op na; hij ontleende ideeën uit tal van wetenschappen en politieke stromingen. Meer een begenadigd spreker dan schrijver liet hij dan ook slechts een klein aantal geschriften van zijn eigen hand na die meestentijds nog uitgebreid geredigeerd waren door zijn secretarissen; achterenvolgens de jonge Augustin Thierry, die later uitgroeide tot één van Frankrijks meest gezaghebbende historici en August Comte, die later de grondslagen voor het positivisme en de moderne sociologie zou leggen. Ook publiceerde hij een aantal oppositionele tijdschriften die in feite werden volgeschreven door medestanders. Pas na zijn dood smeedde een messianistische groep jonge intellectuelen Saint-Simons gedachtegoed, daarbij deze vrijelijk interpreterend en verrijkend met tal van nieuwe ideeën, om tot een echte leer en organisatie zichzelf in een echte beweging: het beroemde Saint-Simonisme. Anders dan Saint-Simon slaagden zij er in een grote schare volgelingen rondom zich te verzamelen en oefenden zij gedurende een halve eeuw een grote invloed uit op de Franse politiek (met name onder de kortstondige Tweede Republiek en het Tweede Keizerrijk), op de economie (als industriëlen, bankiers en bouwers van spoorwegen en kanalen), op maatschappijwetenschap en -opvattingen (de sociologie en het socialisme en industrialisme) en op de cultuur. Zie voor een levensbeschrijving van Saint-Simon: Emge, 1987; Manuel, 1956 en 1979; Hayek, 1955; HDFSFR, p. 941-6. Francois-Charles-Louis Comte (1782 en 1837) en Barthélemy-Charles-Pierre-Joseph Dunoyer (1786-1862) studeerden beide rechten aan de Parijse 'Université de jurisprudence', raakten voor het leven bevriend en begonnen na hun afstuderen niet zozeer aan een carrière als jurist maar veel meer als politiek-economisch publicist. Hiertoe stichtten zij in 1814 de 'Censeur' (door de Restauratie in 1815 verboden) en gaven zij van 1817 tot 1820 de 'Censeur européen' uit. Beide bladen fungeerden als spreekbuis van de liberale oppositie tegen het conservatieve regime van de Restauratie en in het bijzonder van de sociaal-economische doctrine van het 'industrialisme' dat zij samen met Saint-Simon en zijn secretaris Augustin Thierry binnen de 'Censeur européen' ontwikkelden (HDFSFR, p. 798-802).
 70. Poldervaart, 1993, p. 95.
 71. HDFSFR, p. 945-6.
 72. Charles Comte verdedde na het verbod van de 'Censeur européen' een tweetal maanden in de gevangenis en verbleef daarna tot 1827 in ballingschap in Zwitserland en Engeland. Ook na zijn terugkeer speelde hij tijdens de Restauratie geen politieke rol van betekenis meer; in plaats daarvan wijdde hij zich aan zijn juridische professie als professor aan het Conservatoire en auteur van het standaardwerk 'Traité de la législation ou exposition des lois générales...' (1827-35). Onder het burgerregime werd hij verkozen tot volksvertegenwoordiger, tot secretaris van de 'Académie des sciences morales et politiques' en wijdde hij zich aan de postume uitgave van de economische geschriften van zijn schoonzvader, de beroemde Franse econoom J.B. Say (HDFSFR, p. 240). J.B. Say had aan het Conservatoire gedooerd en bezorgde vermoedelijk zijn schoonzoon Comte een aanstelling. Verder doceerde hier ondermeer Dupin. Anders dan zijn vriend Comte verdedde Dunoyer na het verbod van de 'Censeur européen' niet in de gevangenis. Wel moest hij tijdens de Restauratie genoegen nemen met een 'academische carrière in de marge'; hij werd professor aan het Athenee en bleef van hieruit zijn ideeën in woord en geschrift verkondigen (met name in zijn 'L'industrie et la morale considérées dans leurs rapports avec la liberté' van 1825 en zijn pamflet 'Notice historique sur l'industrialisme'). Behalve Chevreul en J.B. Dumas gaf ook Auguste Comte les aan de Athenee de Paris (Weiss, 1982, p. 94-5; Crosland, 1967, p. 220-1). Onder het burgerregime vervulde hij het professoraat voor bestuurlijke banen als prefect van achterenvolgens het departement Allier en dat van Mayenne en de Somme, werd hij tot lid van het 'Conseil d'Etat' benoemd en net als zijn vriend Comte benoemd in de 'Académie des sciences morales et politiques'. Dunoyer studeerde noch de Tweede Republiek die na de revolutie van 1848 ontstond noch het daaropvolgende Tweede Keizerrijk (HDFSFR, p. 350-1).
 73. Weiss, 1982, p. 10 en 51-2.
 74. Zie voor de geschiedenis van het Saint-Simonisme: Charléty, 1896; D'Allemagne, 1930 en 1935; Hayek, 1955, p. 140 ev.
 75. DBMOF, col. 150-5; HDFSFR, p. 949; Hayek, 1955, p. 130-2 en 145-52.
 76. Poldervaart, 1993, p. 15-9 ev.
 77. DBMOF, col. 150-5; Charléty, 1896; Hayek, 1955, p. 152-4.
 78. Charléty, 1896, p. 89. D'Allemagne, 1930, p. 120-8. Saskia Poldervaart (1993) verzet zich dan ook terecht tegen de gangbare interpretatie van het Saint-Simonisme als een lauter utopische leer. Het is geen theorie over een betere samenleving verweg in tijd of plaats, maar veeleer een communautair experiment in het hier en nu (naar religieus model).
 79. Charléty, 1896, p. 152-3.
 80. Pinet, 1894, p. 77-82; Charléty, 1896, p. 85-94; Hayek, 1955, p. 152-4.
 81. Zie voor de invloed van het Saint-Simonisme onder de leerlingen van de École polytechnique en meer algemeen de Franse ingenieurs: Pinet, 1894; Charléty, 1896, p. 48 en 76-7; Hayek, 1955, p. 112-3 en 146-8; Artz, 1966, p. 241-3; Emge, 1987, p. 150. Zie voor de invloed van het Saint-Simonisme op de in 1829 gestichte École des arts et manufactures via één van haar grondleggers, Eugène Pélet: Weiss, 1982, p. 17.
 82. Pinet, 1894, p. 79-82; Walch, 1975, p. 18.
 83. Zie voor Chevalier's artikelen in de Globe: D'Allemagne, 1930, p. 185-210; Walch, 1975.
 84. Pinkney, 1958, p. 30.
 85. Charléty, 1896, p. 149-50; HDFSFR, p. 948.
 86. Er bestaat grote onduidelijkheid over de actieve aanhang van de Saint-Simonisten en meer de sympathisanten. Volgens Noriey (1937, p. 35) had Enfantin aan het einde van 1831 meer dan 1500 aanhangers waarvan een aanzienlijk deel onder de Parijse arbeiders. Zie voor een onvolledige opsomming van de actieve aanhang: DBMOF, col. 155.
 87. Pinet, 1894, p. 87-8; Charléty, 1896, p. 66 ev.; Hayek, 1955, p. 152-5; DBMOF, col. HDFSFR, p. 949-50.
 88. Ibid.
 89. Walch, 1975, p. 61. Hypolite Carnot was 'ministre de l'instruction publique et des cultes' Jean Reynaud was hierbinnen 'sous-secrétaire d'Etat' en Edouard Charton 'secrétaire général' Zowel figuren uit het linker- als rechterkamp waren lid van de 'Commission des Hautes Études scientifiques et littéraires' waarvan Carnot en Reynaud de leiding hadden maar LePlay en Abel Transon lid waren, en van het 'Commission du Luxembourg' waarin I. ve Reynaud en LePlay ook de ex-Saint-Simonisten Cazcau, Constantin Pecquer en V. Considérant - inmiddels dée voorman van het Fourierisme - zaten.
 90. Boon, 1936, p. 83-5; Hayek, 1955, p. 166-7; Weill, 1912; Weiss, 1982; Pinet, 1894; 1937, p. 32; Pinkney, 1958, p. 175 en 179; Zeldin, 1973, p. 436-7.
 91. Weill, 1912, p. 399; Noriey, 1937, p. 35; Brooke, 1970, p. 144; Zeldin, 1979, p. 88-9.
 92. Zie noot 90 en DBMOF, col. 150-5.
 93. Zie voor de samenstelling van de jury voor de industriëntoonstelling van 1848: Wyatt, 1849, p. 35-6; Bouin, 1980, p. 52. Zie verder hoofdstuk vier.
 94. Circulaire van minister Chaptal aan de prefecten afgedrukt in GN, an X, no. 220, p. 8.
 95. Circulaire van minister Cunin-Gridaïne aan de prefecten dd. 15 december 1843, afgedrukt in RGATP, 1844, col. 122-6.
 96. Circulaire van minister Neufchâteau aan de departementale besturen dd. 26 augustus afgedrukt in Chevrier, 1867, p. 5-8.
 97. Bouin, 1980, p. 50.
 98. Circulaire van minister Neufchâteau aan de departementale besturen dd. 26 augustus afgedrukt in Chevrier, 1867, p. 5-8.
 99. Circulaire van minister Chaptal aan de prefecten, afgedrukt in GN, an X, no. 220, p. 8.
 100. Circulaire van minister Cunin-Gridaïne aan de prefecten dd. 15 december 1843, afgedrukt in Bouin, 1980, p. 48-50.
 101. Circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 26 januari 1819, afgedrukt in Moléon, 1820.
 102. Zie ondermeer de circulaire van minister Cunin-Gridaïne aan de prefecten dd. 15 december 1843, afgedrukt in RGATP, 1844, col. 122-6 en de circulaire van minister Buffet afgedrukt, dd. 28 februari 1849, opgenomen in Wyatt, 1849, p. 32-4. Zie ook Garnier, p. 283-4.
 103. Rapport van minister Decazes, dd. 9 april 1819 aan de Koning en circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 28 april 1819, beiden afgedrukt in Moléon, 1820.
 104. Rapport van minister Buffet aan de President van de Republiek, dd. 14 januari 1849, en 4 en circulaire van minister Buffet aan de prefecten, dd. 28 februari 1849, beiden nomen in Wyatt, 1849, p. 32-4.
 105. HDFSFR, p. 897-901.
 106. Circulaire van minister Tourret aan de directeuren van Agrarische verenigingen dd. oktober 1848 en circulaire van minister Buffet aan de prefecten, dd. 28 februari 1849, nomen in Wyatt, 1849, p. 29 en 32-4.
 107. HDFSFR, p. 897-901; Garnier, 1849, p. 281.
 108. Circulaire van minister Buffet aan de prefecten, dd. 28 februari 1849, opgenomen in Wyatt, 1849, p. 32-4.
 109. IU, 1849, p. 285; Garnier, 1849, p. 283.
 110. Zie het verslag van de jury dd. 21 september 1798 door haar voorzitter Chaptal in Chevrier, 1867, p. 36-8. Sprak Chaptal hierin nog over de 'utilité publique' van de proef, Cunin-Gridaïne sprak in zijn circulaire aan de prefecten dd. 15 december 1843 over 'leur valeur industrielle et commerciale' (RGATP, 1844, col. 122-6).
 111. Circulaire van minister Chaptal aan de prefecten, afgedrukt in GN, an X, no. 220, p. 8.
 112. Wyatt, 1849, p. 18.
 113. Circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 26 januari en 28 april 1819, afgedrukt in Moléon, 1820. Rapport van minister Thiers aan de Koning dd. 4 oktober 1831 (Moléon, 1835, p. 44-7) en circulaire van Thiers aan de prefecten dd. januari 1834 (Bouin, 1980, p. 39).
 114. Circulaire van minister Neufchâteau dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, 1867, p. 5-8).
 115. Rapport van minister Chaptal aan de Consuls met het voorstel voor een jaarlijkse industriële expositie (GN, an IX, no. 166); overigens gebaseerd op een soortgelijk voorstel van Neufchâteau (GN, 24 vendémiaire an VII, no. 35, p. 145-6).
 116. Ibid.
 117. Wyatt, 1849, p. 25.
 118. Ibid.
 119. Zie reeds het voorstel van Neufchâteau voor een jaarlijkse industrie-expositie (GN, 24 vendémiaire an VII, no. 35, p. 145-6).
 120. Werkbezoeken: zie noot 53.
 121. Rapport van minister Chaptal aan de Consuls met het voorstel voor een jaarlijkse industriële expositie (GN, an IX, no. 166) aan de vooravond van de expositie van 1801. Zie de circulaire van minister Decazes aan de prefecten, dd. 26 januari 1819: 'Deze inlichting zijn noodzakelijk voor de centrale jury in Parijs, om haar oordeel te kunnen vormen, er zijn nuttig voor de regering om het belang te kunnen vaststellen dat zij aan elke fabriek moet hechten.' Zie verder Mandell, 1967, p. 6-7.
 122. Ibid. Zie ook: GN, 25 september 1806, no. 268, p. 1183; Moléon, 1820, p. 65. Deze del werd uitgegeven als 'Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française' en bovendien integraal afgedrukt in de staatscourant (GN) tussen 25 september en 6 november 1806.
 123. Circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 26 januari 1819.
 124. Rapport van minister Decazes aan de Koning dd. 9 april 1819 en circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 28 april 1819.
 125. Circulaire minister Cunin-Gridaïne aan de prefecten dd. 15 december 1843 (RGATP, 1844, col. 122-6). Zie ook: Bouin, 1980, p. 50.
 126. Rapport van minister Buffet aan de President dd. 14 januari 1849 en circulaire van minister Buffet aan de prefecten dd. 28 februari 1849 (Wyatt, 1849, p. 32-4).
 127. Wyatt, 1849, p. 25-6.

Circulaire van minister Buffet aan de prefecten dd. 28 februari 1849 (Wyatt, 1849, p. 32-33).

Wyatt, 1849, p. 7-8. Van 26 september tot 1 oktober 1806 was de expositie ten behoeve van de juring op dezelfde wijze naar 'genè' geordend als de jury; daarna was zij tot 19 oktober als vanouds naar departement geordend zodat handelaars en nieuwsgierigen de genaardigheid en kracht van de lokale industrieën optimaal konden bestuderen (GN, 1806, 1208).

bid.

Luckhurst, 1951; Poirier, 1958, p. 66; Bouin, 1980, p. 39.

Laboulaye, 1853, p. i en iii-iv; Luckhurst, 1951; Bouin, 1980, p. 43-4.

Wyatt, 1849, p. 7-8.

Zie noot 129. Zie verder: RJ, 1806, p. 1 en 6-7; Crosland, 1967, p. 37; Bouin, 1980, p. 29.

JU, 1806, p. 6-8.

Wyatt, 1849, p. 15. Deze 'rappels' werden al direct bij de tweede tentoonstelling ingevoerd dat de 'haarse prijzen niet telkens weer verdeeld hoefden te worden onder min of meer dezelfde elite van fabrikanten maar er een automatisme was ingebouwd dat nieuwkomers muildeerde. Overigens verloor men automatisch zijn 'rappel' wanneer men overschakelde een ander product of zijn hoge productiestandaard niet langer evenaarde.

JU, 1806, p. 8.

JU, 1819, p. xi.

Zo was de expositie in 1802 ten behoeve van een ongestoorde juring tot 12 uur 's ochtands gesloten voor het publiek (GN, an X, no. 360, p. 1470) en in 1849 nog tot 11 uur 's ochtends (Wyatt, 1849, p. 21).

Wyatt, 1849, p. 21.

JN, 17 oktober 1806, no. 290, p. 1265-6.

De kenschets van de expositie als een educatieve les, als een 'Louvre industriel' of 'Musée industriel' zijn talrijk; incidenteel werd zelfs de didaxis expliciet omschreven zoals bijvoorbeeld in de IJU (1849, p. 230) waar men over de expositie spreekt als 'cette enseignement de visu'. Zie ook Oechelhäuser (1849, inleiding) die over het didactisch nut en functioneren van de industrie-exposities opmerkt: '... daß sie unter den Gewerbetreibenden einen Wetteifer anwachen, der auf die Entwicklung der Gewerbe einen gedeihlichen Einfluß übt, indem die Zurückgebliebenen durch den Vergleich ihrer Erzeugnisse mit denen ihrer erlegenen Mitbewerber zur Nacheiferung angespornt und die Strebenden in Fortschritt muntert werden. (...) Dieser Nutzen ist ohne des Betheligen eigene Anschauung der Ausstellungen nicht wohl zu erzielen.'

Verhaallijk wijzen de organiserende ministers op het belang van de inzending van exemplaren uit de dagelijkse productie en de noodzaak te verhinderen dat fabrikanten speciale raaiere en betere - exemplaren voor de expositie maken. Zie bijvoorbeeld: de circulaire van minister Chaptal aan de prefecten (GN, an X, no. 220, p. 890), de circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 26 januari 1819 (Moléon, 1820) of de circulaire van minister Cunin-Gridaine aan de prefecten dd. 15 december 1843 (RGATP, 1844, col. 122-6).

Zie de beschrijving van de expositie van 1798 vermeldde Chevrier (1867, p. 30-5) wel een aantal schaalmodellen van machines, bestemd voor nijverheid en landbouw en niet eenmaal in een machine op ware grootte.

Onder de prijswinnaars van de allereerste industrietentoonstelling was ondermeer een kerse Desarnod, die met schaalmodellen van gietijzeren schoorsteenmantels en 'fourneaux économique' een prijs won (Chevrier, 1867, p. 40). Later werden ook waterstaat- en bouw-ndige objecten als bruggen of sluisen en kerken ed. als schaalmodel getoond.

Circulaire van minister Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 26 augustus 1798; Bouin, 1980, p. 43.

JN, 1806, p. 1193.

Verslag van de bijeenkomst van de centrale jury voor de expositie van 1844, dd. 3 mei 1844 (Wyatt, 1849, p. 27).

JU, 1844, p. 252 en *ibid.*, 1849, p. 380.

Wyatt, 1849, p. 21.

JU, 1849, p. 323.

Circulaire van minister Neufchateau aan de departementale besturen, dd. 26 augustus 1798.

Circulaire van minister Decazes aan de prefecten dd. 28 april 1819 (Moléon, 1820)

JN, 1806, p. 1192-3.

Zie voor een historische beschrijving van de trofeeën het volgende hoofdstuk en m.n. noot 7.

TOR, 1989, p. 53 en 156 en Cecelia Tichy's inleiding in Edward Bellamy, 1982.

Zie voor een beschrijving van de kolonnades van 1801 en 1802: GN, an X, no. 3, p. 4; Moléon, 1835, p. 9; Colmont, 1855, p. ii; Bouin, 1980, p. 27.

Zie voor een beschrijving van het Romeinse agora op het Champs-de-Mars: PFR dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, 1867, p. 5-8 en 9-20); GN, an VII, no. 3, p. 1-2; Isay, 1937, p. 9; Bouin, 1980, p. 22-5; Greenhalgh, 1988, p. 5.

Zie noot 153 en 154.

Zie voor een beschrijving van de eerste echte tentoonstellingspaviljoens: het rapport van minister Thiers aan de Koning, dd. 4 oktober 1833 (Moléon, 1835, p. 46-7); Moléon, 1835, 16-21.

JU, 1849, p. 228.

Zie voor een beschrijving van de tentoonstellingspaleizen van 1839, 1844 en 1849, die uit tentoonstellingspaviljoens van 1834 onstonden: *Allgemeine Bauzeitung*, 1840, p. 3-8; *ibid.*, 1844, p. 188-9; RGATP, 1844, col. 121-6 en 141; Wyatt, 1849, p. 10; Oechelhäuser, 1849, p. v-vii; CEAJ, september 1849, p. 282-4 en *ibid.*, december 1849, p. 353-6; RGATP, 1849, col. 91-4 en 199-202.

Zie volgende hoofdstuk en m.n. noot 330.

JU, 1849, p. 229.

ibid., p. 229-30 en 285; Garnier, 1849, p. 284.

PFR dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, 1867, p. 9-20).

Rapport van minister Thiers aan de Koning, dd. 4 oktober 1833 (Moléon, 1835, p. 46-7).

De exposities van 1839, 1844 en 1849 werden op 'die große Platz für öffentliche Feste'

gehouden die was vrijgehouden in de bossages van de Champs-Élysées (*Allgemeine Bauzeitung*, 1844).

169. Ozouf, 1989, p. 16-7; TOR, 1989, p. 155.

170. *Ibid.* en TOR, p. 118-9.

171. Met name de 'culte civil' van de revolutionairen was letterlijk een poging de greep van de kerk op de samenleving te doorbreken door haar te vervangen door een Republikeinse cultus, waarvan de symboliek en liturgie paradoxaal genoeg niet alleen terug grepen op de religieuze feesten van de klassieken maar ook op de didactische methoden en praktijken van die zelfde katholieke kerk (Ozouf, 1989, p. 31-3; TOR, 1989, p. 133 en 142-56).

172. Wyatt, 1849, p. 30. Gedurende de Eerste Republiek maakten de exposities van 1798, 1801 en 1802 onderdeel uit van de feestelijkheden rond het Republikeinse oudejaar; onder de Restauratie werden de exposities van 1819 en 1824 op 25 augustus, de naamdag van Sint Louis waarnaar Koning Louis XVIII was vernoemd, geopend; de tentoonstellingen van 1834, 1839 en 1844 werden op 1 mei, de naamdag van Sint Philip waarnaar de Burgerkoning Louis Philippe vernoemd was, geopend (GN, 4 mei 1834, p. 1127-8). Slechts de exposities van 1806, 1827 en 1849 werden niet verknoopt aan dergelijke nationaal-symbolische data en feestelijkheden. Zie voor de beschrijving van de feestelijke opening door een plechtige stoet van hoogwaardigheidsbekleders van de eerste expositie van 1798: GN; voor die van 1801: GN, an X, p. 3; voor die van 1802: GN, an X, p. 1444; en voor die van 1834: GN, 1 mei 1834, p. 1085-6, 2 mei 1834, p. 1111 en 4 mei 1834, p. 1127-8.

173. Consul Napoleon bezocht in gezelschap van zijn vrouw, mede-consuls en enkele ministers de exposities van 1801 en 1802 en onderhield zich daarbij uitgebreid met de exposanten (GN, an X, no. 3, p. 4; *ibid.*, an XI, no. 1 en 2, p. 1; Clough, 1939, p. 63; Crosland, 1967, p. 36; Bouin, 1980, p. 27-8). Oorlogsprikelen verhinderden dat Keizer Napoleon ook de expositie van 1806 opende en bezocht (RJ, 1806, p. 13).

174. Zie voor de tentoonstellingsbezoeken van de Burgerkoning: GN, 1 mei, p. 1085, 4 mei 1834, p. 1128, 27 mei 1834, 31 mei 1834, p. 1370, 3 juni 1834, p. 1383, 7 juni 1834. Zie ook: Wyatt, 1849, p. 25; Bouin, 1980, p. 42-7.

175. PFR dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, 1867, p. 9-20); GN, an VII, no. 3, p. 1-2; Bouin, 1980, p. 22-5. Zie voor de 'montgolfière': HDPR, p. 677-8.

176. Bouin, 1980, p. 52.

177. Circulaire van minister Decazes aan de prefecten, dd. 26 januari 1819 (Moléon, 1820).

178. Ook dit gebruik werd door Consul Napoleon ingevoerd; na afloop van de prijsuitreikingsceremonie in 1801 dineerde hij met de winnaars van een gouden medaille (GN, an X, no. 3, p. 4). Dit herhaalde zich in 1802 (Bouin, 1980, p. 28). Of de Koningen onder de Restauratie ook met de winnaars dineerden is mij onbekend; zeker is dat de Burgerkoning Louis-Philippe het wel deed (JU, 1844, p. 361-7; Bouin, 1980, p. 50).

179. PFR dd. 26 augustus 1798 (Chevrier, 1867, p. 9-20); GN, an VII, no. 3, p. 1-2 en no. 5, p. 17; Bouin, 1980, p. 24-5.

180. IJU, 1844, p. 371-2.

181. Zie noot 175.

182. Zie voor de feestelijkheden van 1801: GN, an X, no. 3, p. 3; voor die van 1802: GN, an X, no. 354, p. 1444; de expositie van 1806 viel niet samen met enige feestelijkheden; de exposities tijdens de Restauratie maakten onderdeel uit van het 'fête national (...) de son Roi' (RJ, 1819, p. v), net als onder het regime van de Burgerkoning; zie voor die van 1834 (Moléon, 1835) en voor die van 1844 (JU, 1844, p. 151-2).

183. GN, an VII, no. 5, p. 17; Bouin, 1980, p. 25.

184. Zie voor een beschrijving van de tentoengestelde producten: Chevrier, 1867, p. 30-5.

185. RJ, 1819, p. xx-xxi; Moléon, 1820, p. 73-80; HDNF, p. 162.

186. Letterlijk in die zin dat zij nu net als de beide andere categorieën haar eigen paviljoen kreeg toebedeeld.

187. Bouin, 1980, p. 42-7.

188. Circulaire van minister Cunin-Gridaine aan de prefecten dd. 15 december 1843, afgedrukt in RGATP, 1844, col. 122-6; Bouin, 1980, p. 50.

189. *Allgemeine Bauzeitung*, 1839, p. 4. Ook in 1827 waren nog 1110 van de 1695 exposanten uit het departement Seine afkomstig (Colmont, 1855, p. 155).

190. Moléon, 1839, p. 7.

191. Naar verluidt zouden in 1819 alle departementen vertegenwoordigd zijn geweest (Moléon, 1839, p. 10) hetgeen onwaarschijnlijk lijkt wanneer men zich bedenkt dat nog in 1827 er tenminste 20 departementen niet gerepresenteerd waren; in 1834 waren dat er nog 11 en in 1839 ontbraken er nog steeds een zestal (CEAJ, 1839, p. 223).

192. Voor deze aantallen is gebruik gemaakt van: Jury-rapporten; GN; Moléon, 1835; Colmont, 1855; Luckhurst, 1951; Bouin, 1980.

193. IJU, 1844, p. 165-6: 'C'est la province tout entière qui envahit Paris (...) nous avons été surpris et éffrayés de cette avalanche de visiteurs qui vient avec fracas rouler dans les rues paisibles de Paris. Mais, avec ses machines qui fonctionnent maintenant à chaque extrémité de Paris, nous devons nous attendre à bien d'autres miracles; chaque coup de piston de cette machine amène, dix fois par jour, sans gêne, sans trouble et sans malheur, des milliers de curieux provinciaux (...) et il ne tiendra pas à elle que la France entière vienne jouir du magnifique spectacle qui lui offre en ce moment la capitale.'

194. Bouin, 1980, p. 38-41.

195. Zo stuurde de Kamer van koophandel van Lyon op haar kosten een studieredelegatie van twaalf voormannen en arbeiders naar de expositie (Garnier, 1849, p. 369).

196. Als de industrietentoonstellingen vanaf 1834 een nieuw elan kregen en een schaalexplosie doormaken lijken de juries niet meer bij machte de talloze exposanten voor het einde van de expositie te beoordelen. Sluiting van de expositie en de prijsuitreiking vielen dus niet langer samen. In 1834 sluit de expositie op 1 juli terwijl de jury pas op 12 juli de definitieve prijzenlijst vaststelde (GN, no. 194, 13 juli 1834, p. 1543). Ook in 1844 werden de prijzen pas op 25 juli vastgesteld terwijl de expositie al op 1 juli haar poorten had gesloten; de prijsuitreiking vond zelfs pas 29 juli plaats (Wyatt, 1849, p. 29; Bouin, 1980, p. 50). In 1849 vond de prijsuitreiking pas op 11 november plaats terwijl de expositie al op 31 juli haar deuren had gesloten (Bouin, 1980, p. 52).

197. GN, 1806, p. 1208; *ibid.*, p. 1265-6.

198. Al voorzien door minister Neufchateau in zijn plan voor een jaarlijkse industrie-expositie

- (GN, en VII, no. 35, p. 145-6). Overgenomen door minister Chaptal in zijn plan voor jaarlijkse exposities, voorgesteld in zijn rapport aan de consuls (GN, en IX, no. 166).
199. Ibid.
200. Colmont. 1855, p. 320.
201. Voorbeelden van dergelijke catalogi zijn: *Exposition des produits de l'industrie du Département de l'Escaut*, Gent, en XI: A. Paven. *Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l'industrie admis au concours de l'exposition publique de 1827*. Imprimerie de Crapélet, Paris, 1829.
202. RJ, 1819, p. 393; bij ministerieel besluit dd. 7 december 1819 verordonneerde Decazes de druk en verspreiding van het juryrapport, nu niet alleen zo als gebruikelijk onder de winnaars maar aan alle beleidsinstanties zodat ze met aanbevelingen en bevindingen hun industrie- en handelsbeleid konden bepalen.
203. Vanaf 1798 werden de namen van de winnaars departementsgewijs gepubliceerd in de staatscourant (GN). Vanaf 1801 verplichtte minister Chaptal de prefecten om de bevindingen van de departementale jury - de lijst van toegelaten exposanten uit der respectievelijke departementen en hun innovaties - en de centrale jury - compleet met gravures ter illustratie - te publiceren in de regionale kranten (GN, en IX, no. 166).
204. Moléon, J.G.V. de en LeNormand, L.S., *Annales de l'industrie nationale et étrangère, ou Mercure technologique: recueil de mémoires sur les arts et métiers, les manufactures (...)* renfermant la description des Musées des produits de l'industrie française, Paris, 1820-4.
205. Chardon was oprichter en eigenaar van een hele reeks populaire volksdidactische tijdschriften, waarvan de meest succesvolle het *Magasin Pittoresque* (1833), *L'illustration* (1843), en *Le Tour du Monde* (1860) waren. Reeds in de *Magasin Pittoresque* werd uitgebreid aandacht besteed aan de industrie exposities, terwijl in de *L'illustration* zelfs gravures werden opgenomen van de apparaten die men beschreef, van de tentoonstelling, en ook van de ceremoniën.
206. Een mooi voorbeeld is hoe de journalisten in de IUJ (1849, p. 323) de vooruitgang in de chemie trachten te populariseren: de chemie zou niet alleen tot reductie van de prijzen leiden maar ook tot hygiënischere levensomstandigheden voor het stedelijk industrieproletariaat.
207. Moléon (1820, p. 82-3), Bleekrode (1853, p. 13-4) en Paquet (1908, p. 131) bevestigen dat de buitenlandse exposities zonder uitzondering naar het Franse model waren georganiseerd in een expositie met wedstrijden en voorronden en ceremoniën. In de Nederlanden werden in Gent (1820 en 1824), Toumai (1824), Haarlem (1825), Nantes (1827), Brussel (1830) en na de scheiding van Nederland en België slechts nog in het veel verder geïndustrialiseerde België: Lille (1835), Brussel (1835, 1841 en 1847), of de Brisse eilanden in Dublin (1826), Birmingham (1849). In de Duitse staten in München (1818 en 1824), Berlijn (1822, 1824, 1827, 1834, 1841, 1844), Leipzig (1824) en Stuttgart (1824). In Zwitserland in Bern (1845). In Oostenrijk in Wenen (1808, 1835 en 1840). In Rusland in Moskou (1829, 1831 en 1835) en Sint Petersburg (1829 en 1848). Op het Iberisch schiereiland in Madrid (1827 en 1845) en Lisabon (1849). In de Scandinavische landen in Stockholm (1823). In de Verenigde Staten in New York (1828) en Washington (1846).
208. In 1801 waren er inzendingen uit 33 Franse en 5 veroverde departementen, waaronder twee Zwitserse en drie Belgische (Colmont, 1855, p. 11). Zo stonden er in 1801, 1802 en 1806 talrijke producten uit de Belgische industriegebieden op de Parijse expositie; zij werden bovendien hogelijk beloofd met prijzen vanwege hun kwaliteiten (Bleekrode, 1853, p. 13). In België werden in de Napoleontische tijd in Gent (1803), in Nederland in Utrecht (1808) en Amsterdam (1809) en in Duitsland in Düsseldorf (1811) en Stuttgart (1812) de eerste min of meer nationale industrie-exposities georganiseerd (Paquet, 1908, p. 131-2).
209. In 1839 stuurde de Belgische overheid als eerste een rapporteur naar de Franse exposities, vijf jaar later gevolgd door Pruisische collega's (Carpenter, 1972). In dat zelfde jaar beval overigens de Franse centrale jury haar regering aan om in het vervolg ook Franse rapporteurs naar soortgelijke buitenlandse exposities te zenden (Zitting centrale jury, 25 juli 1844 in Wyatt, 1849, p. 29). Van de in dat zelfde jaar en daarna gehouden buitenlandse industrie-exposities verschenen vervolgens inderdaad officiële verslagen van door de Franse regering afgevaardigde experts (Carpenter, 1972).
209. Zitting centrale jury, 25 juli 1844 in Wyatt, 1849, p. 29; Oechelhäuser, 1849, inleiding.
210. Weliswaar had de beroemde oudheidkundige Boucher de Perthes al in 1833 bij de departementale voorronde in Abbéville voor de Franse Nationale industrie-expositie van 1834 voorgesteld om van deze tentoonstelling een internationale expositie te maken, maar dit voorstel was in tegenstelling tot het plan van 1849 nooit serieus overwogen door de Parijse organisatoren - de verantwoordelijke minister en de centrale jury - (Chevalier in RJ, p. vi; Geddes, 1887, p. 3; Isay, 1937, p. 10; Greenhalgh, 1988, p. 10-1).
211. De econoom Frédéric Bastiat (1801-50) had in 1846 naar het voorbeeld van de Britse Anti-Corn-League van Richard Cobden (1804-65) een Franse vrijhandelsbeweging geïnitieerd, waarvan behalve de voorman van het industrialisme Charles Dunoyer ondermeer de juryleden A. Blanqui, Michel Chevalier, Arles Dufour, Dumas en Wovolski voorzitsaande leden waren (HDFSE, p. 100-3; Walch, 1975, p. 56-7). Chevalier zou veel later in 1860 met Cobden het eerste vrijhandelsverdrag, oit tussen twee landen gesloten, voor elkaar boksen en vervolgens soortgelijke verdragen tussen Frankrijk en andere Europese landen bewerkstelligen. Zie voor het voornemen een echte internationale expositie te organiseren de circulaire van minister Buffet aan de leden van de Kamers van koophandel, dd. 10 februari 1849 (Wyatt, 1849, p. 29).
212. Een voorstel, dat voor het eerst gelanceerd werd door vooraanstaande Franse industriëlen zoals de Graaf van Rochefoucauld-Liancourt en Ternaux bij de voorbereidingen van de expositie van 1819 en in 1833, wederom ter sprake kwam in de bijeenkomst van de 'conseils généraux des manufactures, du commerce et de l'agriculture' bij de voorbereidingen van de expositie van 1834 (Moléon, 1835, p. 16-7).
213. Circulaire van minister Buffet aan de leden van de kamers van koophandel, dd. 10 februari 1849 (Wyatt, 1849, p. 29).
214. Ibid.: Wyatt, 1849, p. 22.
215. In 1819 was de onderdirecteur van het 'Conservatoire des Arts et Métiers' - Molard junior - zelfs naar Engeland afgereisd, had daar specimina aangekocht van de superieure Britse industrie, en ze naar Frankrijk vervoerd. Echter toen publiekelijk bekend werd dat deze
- naast de Franse inzendingen geplaatst zouden worden, breekt er zo'n storm van protes dat de collectie achter slot en grendel ging in een speciale zaal van het conservatoire c arts et métiers. Slechts mensen met een speciale toestemming van de minister kregen in vervolg nog toegang tot deze 'staatsgevaarlijke' specimina (Moléon, 1835, p. 16-7).
216. Wyatt, 1849, p. 22; Blaise, 1 januari 1851, p. 27.
217. Garnier, 1849, p. 284 en Wyatt, 1849, p. 25-6.
218. Ibid.
219. IUJ, 1849, p. 285.
220. Ibid., p. 323.
221. Wyatt, 1849, p. 6-10.

3. De 'Great Exhibition' in Londen

- Zie voor de herhaalde pogingen die de RSA sinds 1845 ondernam om via haar voorzitter prins Albert de Britse regering te bewegen tot steun aan plannen voor een Nationale B. Industrietentoonstelling: RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 4 juni 18 SPPEIN, Londen, 1851; Cole, 1884, p. 118-21.
- Zie hiervoor beide geheime bijeenkomsten in Buckingham Palace en in Osborne in 1844 waar de regering via de voorzitter van de 'Board of Trade' aan de RSA laat weten dat bereid is tot medewerking. De notulen van de eerste vergadering worden in de archief van de RSA bewaard; bewerkte versies van de notulen zijn afgedrukt in Cole in ODIC, 6.
- Cole in ODIC, p. 9-11.
- Cole haalt in zijn dagboek een gesprek met prins Albert aan over deze competitieverdragen tussen Commissie en Uitvoerend Comité: Cole, Diaries, 3 januari 1850: "... to Windsor told the Prince of my antagonism with Northcote about the School of Design, read him a letter to N. discussed arrangements of working with Commission. They should find it of us. He must be up to give 'submissiveness' in this point. Russell paper not to be at present: Pr. thought he had given himself a very important share in the paper. Liked position of Exc. Com. to Fred. The Great asking his General Lutzen how He would fight battle. Let it arise & then he would show how."
- MPC, 2nd Meeting, 24 januari 1850. Zie voor de personele samenstelling van deze commissie: ASS. Mogelijk is Cole zelf de auteur van deze brochure: in ieder geval maakt z onderdeel uit van zijn persoonlijk archief (V&A; Cole, Miscellanies, vol. VIII, p. 166).
- Vergelijk de opsomming in Cole in ODIC, p.36-40 van de volledige lijst van comité's die uit noot 5.
- Zie voor taakstelling Uitvoerend Comité: Minutes of the Second Osborn Conference en in ODIC, p. 6. Zie voor de eigen taakopvatting van de Koninklijke Commissie: Ibid., p. 6.
- Zie voor de taakstelling Lokale comité's: MPC, 2nd Meeting 18 januari 1850, p.5: "...the whole Kingdom should be thoroughly educated to understand the several objects and scope of the Exhibition, and have their sympathies properly aroused to it; and that the Local Committees ought the machinery by which this object is to be accomplished. The systematic collection of subscriptions is important; the development of mind, and of progressive improvement in Works of Industry, is more important; whilst the participation of the masses of the people in the instruction to be derived from the Exhibition is perhaps the most important." Zie ook: noot 2 of D&R, art. 46-60.
- MPC, 1st Meeting, 11 januari, p.3 'The Commissioners wish it to be understood that they invested with unrestricted power over the application of the funds; that it is their intent to invite competition in respect of all branches of expenditure to which competition could advantageously be applied...' Zo werden behalve het ontwerp voor het tentoonstellingsbouw, ook de constructie ervan, het ontwerp van de medailles voor de wedstrijd, de stelling en uitgave van de officiële tentoonstellingscatalogi, en de restauratieve voorzorg voor het bezook, middels competitie vergeven aan private ondernemers.
- Er was dan ook, anders dan in Frankrijk, geen zelfstandig ministerie voor handel of industrie. Binnenlandse handel was ondergebracht bij 'Secretary of State' en buitenlandse handel bij 'Board of Trade' (zie onderdeel van het ministerie van buitenlandse zaken). V. de organisatie van landbouw bestond er zelfs niet zo'n 'lagere' beleidsinstantie.
- Zie voor Britse staatsgeschiedenis: Mitchell, 1988, p. 109-110 en 340-2; Clark, 1962, 125 en 160-192; D.N. Chester. *The English Administrative System, 1780-1870*.
- Bleekrode, 1853, p. 3: 'De Staten, welke geen werkzaam deel nemen in de algemeene Nijverheids-beweging, in het opsporen en in het verwerken van de Natuurproducten of het Toepassen van werktuig-, natuur-, en scheikundige wetenschappen - en bij welke verlen leven niet door alle klassen der Maatschappij gewaardeerd wordt, kunnen oververlyk verwachten, dat hun voorspoed in gelijke mate zal afnemen, waarin die van nabuurlanden volkeren toeneemt, en door de steeds hernieuwde kracht van vindingrijke kunsten en wetenschappen versterkt wordt. Zoodanig is het oordeel van een ervaren prijsraad, geëerd de gehele de beschafte wereld, die de Natuur en den menschen onder veelleyer omstandigheden gezien en onderzocht heeft. - van eenen Alexander von Humboldt.'
- Treffend voorbeeld hiervan is het in noot 9 aangehaalde besluit van de Koninklijke Commissie. Overigens maakte de ideologische ongewenstheid van een actieve Britse overheid het ook praktisch onmogelijk voor de regering om nu wel de expositie te organiseren. Anders dan in Frankrijk beschikte men domweg niet over een Ministerie van Handel. Industrie dat in Londen de organisatie van een dergelijk reusachtig evenement adequaat kunnen aanpakken, én beschikten zij bij gevolg ook over het noodzakelijke bestuurlijk werk dat er voor zorg had kunnen dragen dat in het hele land centraal vastgesteld beleid geëffectueerd werd.
- Zie noot 8.
- Haltm, 1971, p. 53-61: Zo waren de Royal Agricultural Society, de Geological Society, Institution of Civil Engineers, Royal Academy of Art, en uiteraard de Royal Society ruim advancement of Art, Industry and Commerce vertegenwoordigd. De laatste zeer ruim heeft een derde van de leden was ook actief binnen de R.S.A., wat niet zo verwonderlijk gezien het feit dat hier de initiatiefnemers vandaan kwamen die bovendien ook de eeroepzet voor de Commissie opgesteld hadden (zie: V&A; Cole miscellanies vol. VIII, p. 174; RSA: John Scott Russell Papers, Royal Commission, vol. II: Wyatt's omschrijving van de taken en bevoegdheden van de Koninklijke Commissie.)

eds voor de voorloper van de wereldtentoonstelling - de nationale kunstnijverheids-expositie bracht Cole dit onder woorden (V&A; Cole, Miscellanies, vol VII, p. 82): 'Petition to Parliament', opgesteld door Cole: 'That the Council of the Society feel that, for the efficient promotion of such enlarged quinquennial Exhibition of all Decorative Manufactures, it is expedient that the same should be recognized as a National Institution, and that some public building, sufficiently capacious to exhibit advantageously all classes of Decorative Manufacture, should be provided for the year 1851. The Council of the Society pray your honorable House to assist in promoting this object, which the Council feel is of the utmost importance to the growth of public education in Art, and the progress of British manufactures.' Anderen herhalen dit voor het wereldtentoonstellingsproject: Wyatt, 1849, p. 15: 'The duties absolutely demanded from the representative of sovereign power, (...) are slight, (...) if, however, he should really be possessed with the anxiety to do good to his country, no limit can be placed to the extent of his exertions, their importance, or the amount of benefit that may be conferred on Art, Science, Manufacture, Commerce, and Education, by his graciously interesting himself in so truly valuable a national institution.' Zie ook: RSA-Exhibition 1851; Earliest Proceedings, vol. I: Council Meeting, July 26 1849; Mr. Winkworth was of opinion that such an Exhibition should be visited by the Queen - and all the Government and if open to the public (...) everybody would visit it.' p. 98 voor de 'Schools of Design'.
 De zelf gebaseerde zijn voorstel voor de Koninklijke Commissie op die voor 'the Record' 1831, waarna overnogens nog een aantal anderen volgden zoals die voor schone kunsten (1831) i.v.m. de decoratie van het nieuwe parlementsgebouw. Allen dienden niet alleen vaststellingen te onderzoeken en adviezen op te stellen maar ook een plan van aanpak te formuleren. V&A; Cole, miscellanies, vol. VIII, p. 156: 'Queens Commission for the Exhibition of 1851 (...) Drafts submitted for consideration. The form is based upon that of the Record Commission of 1 Vic., 12th March, 1831, which was a commission both of inquiry and action.'
 Cole, 1884, p.149: 'On the 3rd January, 1850, The Commission was published in the Gazette as follows. It represented all classes of society, Peers, Privy Councillors, Science, Art, and Manufacture...: Minutes of the First Buckingham Palace Conference: 'It was settled that the best mode of carrying out the execution of these plans would be by means of a Royal Commission, of which his Royal Highness would be at the head. His Royal Highness proposed that inasmuch as the home trade of the country will be encouraged, as many questions regarding the introduction of foreign productions may arise, - in so far also as the own property may be affected, and Colonial products imported, - the Secretary of State, the Chief Commissioner of Woods, and the President of the Board of Trade, should be ex-officio members of this Commission; and for the execution of its details some of the parties present, who are members or officers of the Society of Arts, and who have been most active in originating and preparing for the execution of this plan, should be suggested as members. It is further stated that the various interests of the community also should be fully represented therein.'
 Cole, 1884, vol. 1, p. 155: 'After the issue of the Royal Commission, however, my relations with the Prince were of necessity altogether changed. Up to that time I had the privilege of being consulted by him on all occasions, for several months. The Prince relinquished his individual responsibilities, and placed himself more or less in the hands of the Government, being by advise especially of Earl Granville (vice-voorzitter van de 'Board of Trade').'
 Cole voor beschrijving voorgeschiedenis van de 'Great Exhibition': SPPEIN; Cole in ODIC, p. 11-35.
 Cole, Buckingham Palace, 30 juni 1849, p. 3: 'It was settled that a draft of the proposed commissions, grounded on the precedents of other Royal Commissions be prepared and that information regarding the most expeditious direct mode of doing this be procured, and privately submitted to Her Majesty's Government, in order that no time may be lost in preparation for the Collection when the authority of the Government shall have been obtained.'
 Cole, Cole consented to undertake the performances of these duties.' Zie ook: Cole Diaries, 1849, november-december.
 Cole, 3 januari 1850 wordt dit comité als de uitvoerende arm van de koninklijke Commissie genoemd: 'And for carrying into effect what you shall direct to be done in respect of the said exhibition. We hereby appoint the said Henry Cole, Charles Wentworth Dilke the younger, George Drew, Francis Fuller, and Robert Stephenson, to be the Executive Committee in the premises, and Matthew Digby Wyatt to be the Secretary of the said Executive Committee.'
 Cole, 1884, vol 2, p. 155-6; Cole, Diaries, 29 en 30 januari plus 7, 8, 9 en 18 februari 1850. Cole trachtte aanvankelijk deze uitsluiting terug te draaien door herhaaldelijk zijn ontslag te bieden: Cole in ODIC, p.12; MPC, 31 januari 1850; Cole Diaries 25 januari - 9 februari 1850.
 Cole, 1884, p.161: 'We were not summoned to attend the early meetings of the Commission, and this we felt much impeded our work. We, indeed, received direct from the Commission no orders for any work. We were objects of suspicion, as Lord Granville told me (...) on 12th July, 1850, and were certainly uncomfortable enough. (...) As the work began to manifest itself, in 1851 our positions became easier.' Luitenant Colonel William Reid werd op 12 februari tot voorzitter van het uitvoerend comité benoemd (MPC, Fifth Meeting, 7 februari 1850; Cole, Diaries, 7 februari 1850). Playfair en twee assistent 'special commissio-ns' werden op 18 april 1850 aan het uitvoerend comité toegevoegd en namen het opzetten van een nationaal netwerk van 'local committees' over van de oude leden (MPC, Ninth Meeting 18 april 1850). Ook de aanstelling van Playfair kwam voort uit het wantrouwen van de Commissie tegenover de oude leden van het uitvoerend comité (Reid, 1899, p.112).
 Cole voor het onderling gezover: Cole, Diaries, 20 januari 1850: 'Called on Mulready, told him present position: Public jealous of Soc. of Arts, Soc. of Council, Council of Executive Com., Executive Committee of one another. Advised patience & then instant action when solved upon.' Door het geruzie was ook het personeelsverloop binnen het uitvoerend comité van aanvang af groot geweest: RSA Preliminary/Earliest Proceedings, vol I: Council Meeting-Adelphi, 23 augustus, p.38: 'And it was proposed (...) & resolved that the following Gentlemen be appointed to act as a Committee under the title of the 'General Executive Committee' H. Cole, F. Fuller, J. Farey, J. Woods, and the contractor or his minister. (Drew); 18 september, p.38: Woods wordt vervangen door Harding.; 29 oktober, p.50: 'Mr. Harding resignation be accepted and that Mr. W. Dilke be appointed in his place

& stand.'; 7 november: 'A majority of the Members of the Executive Committee having represented that they felt that the Executive Committee at present constituted could not act with that unity of object design and feeling which was essential to the success of the Great Exhibition. It was proposed by Mr. Webster seconded by Mr. Foster and resolved that in lieu of the Committee already appointed the following be the Committee R. Stephenson, H. Cole, F. Fuller, C.W. Dilke and the nominee for the time being of the contractor' (Drew).
 27. Vermoedelijk vanwege de slechte ervaringen van de RSA met het financieren van hun eigen exposities middels publieke schenkingen, besloten Cole cs. om de expositie niet uit publieke schenkingen te financieren zoals met de regering en prins Albert bij de Buckingham Palace bijeenkomst over een gekomen was, maar door een ontwikkelingscontract aan te gaan met twee private speculanten: de gebroeders Munday. Deze zouden niet alleen de bouw van het paleis voorfinancieren, maar ook de salarissen van de organisatoren - Cole cs. - en het prijzengeld. Met de oprichting van de Koninklijke Commissie bevestigde de regering echter dat de expositie een nationale zaak was, waarmee de eventuele winsten uit deze publieke zaak dan natuurlijk ook niet meer in particuliere zakken konden verdwijnen. De eerste daad van de Koninklijke Commissie was dan ook het opzeggen van het contract met de gebroeders Munday. De Koninklijke Commissie wenste als ideologische grondslag voor haar beleid terug te keren naar de stelsregel van de geheime conferenties: de mate van maatschappelijke behoefte zal de steun voor het project bepalen en daarmee de grote van haar succes. (MPC, 1st Meeting, 11 januari, p.3)
 28. Cole Diaries, 28 januari 1850: 'Prince objected to attendance of the Executive Com.: on the grounds that it would make unnecessary the attendance of the Members of Commission.'
 29. Zie schreef Cole een verhandeling over het probleem van brandveiligheid en de bouwkosten; bovendien ontwikkelde hij een plan voor de distributie van het tentoonstellingsoppervlak. Wyatt werd uitbesteed aan het sub-comité voor het gebouw: FR, p. xxv.
 30. Cole, 1884, vol 2, p. 155-6 en 161. Zie ook Cole, Diaries, 14 november 1850: 'Commission met & for the first time sent for us to present ...' Toch zou het tot 3 maart 1851 duren voordat Cole cs., toen eenmaal duidelijk geworden was dat zij de expositie gerief hadden, weer helemaal in de gratie waren: Reid (...) said we ought to attend all Committees & Commissions. I said I was quite indifferent. "He could understand that for I had grown above it."
 31. Ook tijdgenoten zagen dit zo: AJ, 1851, p. 181.
 32. Zie voor de taakstelling van Playfair: MPC, 24th Meeting, 15 juli 1850, Appendix A, p. 2: 'It will be my duty to give a scheme for classification for Juries, in which the objects to be exhibited will be included under about thirty classes.'
 33. Zie verder: MPC, 34th Meeting, 8 februari 1851, Appendix D, p. 5-6; Cole in ODIC, p. 21-2; FR, p. xxxviii - xxxix; Reid, 1899, p. 116-7. Zie voor de taakverdeling tussen Playfair en Cole: Cole, 1884, vol. 1, p.170: 'On the 15th of July, 1850, I called at Buckingham Palace on Colonel Grey (...) I take the following notes from my diary: "(...) The Prince asked "What is being done about the catalogues?" and went on to say, "Playfair would see to the collection well, but who the arrangement?" He did not know where the man was who was to bring the thing together.' The Prince left, and I had some further talk with Colonel Grey, and I told him I had thought of resigning to make matters easier. Grey strongly dissuaded me from thinking about it, and I was led to saying that I would not shrink from work if officially charged with the arrangement, ...'
 33. Zie voor de geschiedenis van de RSA: SPPEIN, 1851; William Higgins, The Royal Society: or science in the state and in the schools, Methuen, Londen, 1906; D. Stinson, Scientists and amateurs: a history of the Royal Society, Sigma Books, Londen, 1949; Sir H.T. Wood, History of the Royal Society; Margery Purver, The Royal Society: concept and creation, Londen, 1967;
 34. Meeste historici beweren dat ze in 1754 was gesticht; zelf beweren zij in de publicatie over hun bijdrage aan de voorbereiding van de wereldtentoonstelling (SPPEIN, 1851, p. 2) dat ze in 1753 was opgericht.
 35. Een didactiek die men afgekeken had van de jaarlijkse salons en prijsuitreikingen van de Franse Academie's.
 36. Zie noot 33.
 37. Nog in 1852 was deze collectie opgeslagen in de kabinetten en modellenkamer van de RSA. (SR, p.30) Hoewel de RSA met haar jaarlijkse premiesysteem slechts een select gezelschap van specialisten bereikte, was het toch de eerste maal dat er in Engeland serieuze aandacht besteed werd aan praktische mechanische uitvindingen en bovendien leidde het succes van het premie-systeem ertoe dat vele vooraanstaande burgers en wetenschappers lid werden (Luckhurst, 1951, p. 63-69). Voor de in 1846 ingestelde jaarlijkse prijs voor de toepassing van kunst in de productie van nijverheidsgoederen gold nog steeds dat de mededingers naar de prijs zich zelf moesten aanmelden gedurende de volgende klacht: 'So little had taste and talent then taken this direction, that in 1846 hardly any competitor came forward, and it was with difficulty the judges could find subjects worthy of reward' (SPPEIN 1851, p.2).
 38. Zo was Chaptal's Société d'Encouragement de l'industrie nationale naar haar voorbeeld gemodelleerd. In die zin heeft ze zelfs indirect bijgedragen aan de organisatie van vele Franse juries van nationale industrie-exposities. In Nederland was in 1777 de 'Oeconomische Tak' van de 'Hollandse Maatschappij der Wetenschap' naar het voorbeeld van de 'Society for the Encouragement of the Arts' gesticht. Ook zij speelde later een centrale rol in de voorbereidingen van Nationale tentoonstellingen en de Nederlandse Inzendingen aan Wereldtentoonstellingen. (Lente, 1988, p.69, e.v.)
 39. Zie voor haar ontstaansgeschiedenis: ILN, 16 november 1850, p.390. Zie ook: Kusamitsu, 1980, p.72 en 74-5; Sir Eric Ashy, 'Education for an age of Technology', Singer, A History of Technology, Oxford, 5 vols., 1954-8; T. Kelly, George Birkbeck, Pioneer of Adult Education, University Press, Liverpool, 1957. Voor de betrokkenheid van filantropen, utilitaristen en andere hervormers: Greenhalgh, 1988, p.8: 'The flavour of all Meechnic Institutes exhibitions was philanthropic rather than economic, the aim being principally to stimulate working class consciousness and to generally advance industrial culture.' Zie ook: artikel in ILN, 16 november 1850, p.390; bij de oprichtingsvergadering waren ondermeer Dr. Birkbeck (de geestelijke vader), Jeremy Bentham (de vader van het Utilitarisme), David Wilkie, William Cobbett en dr. Lussington aanwezig. Om een indruk van de omvang en de geografische verspreiding van de Britse Nijverheidsbeweging te krijgen zie SR (1852, p.

- 56-9): appendix D 'List of Institutions in Union with the Society of Arts, november 3, 1852.'
40. Ik volg hierin Greenhalgh (1988, p. 8) die stelt dat de protagonisten van de eerste Mechanic Institutes het industriële onderwijs van de RSA wilden uitbreiden van de burgerlijke klassen naar de arbeidersklassen. Dit lijkt mij te veel eer: vermoedelijk waren zij eerder op hun beurt op het Franse voorbeeld van de cursussen die Monge, Chaptal, en andere hervormers voor arbeiders organiseerden, eerst aan het Parijse Conservatoire en later door heel Frankrijk heen in zogenaamde 'Societies for the diffusion of Useful Knowledge' (Artz, 1966, p. 147 ev.).
41. RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 28 mei 1845: '(...) That having regards to the objects promoted by the Society of Arts Manufactures and Commerce it would appear to be their peculiar province to attempt to carry out such an object in Great Britain, on a scale commensurate with the magnitude of the interests involved.' Zie verder: SPPEIN, 1851, p. 2 noot: 'While on this subject it may be remarked that the Annual Distribution of Premiums, and consequent Exhibition of the subjects of them, which have annually taken place in the Rooms of the Society, ever since its establishment in 1753, may be considered as the gradual precursors of the present comprehensive plan.'
42. Fuller, 1851, p.5-6: 'Soon after I was admitted a Member of the Society of Arts, in 1845, I discovered that exertions were wanting to place the Society in an improved financial position: among other means accomplishing this desirable object, I determined on carrying out the suggestion of our Secretary, Mr. Whishaw, for holding a National Exhibition of Works of Industry, in the rooms of the Society.' Iets dat bevestigd lijkt te worden door de volgende verklaring van Cole tegenover het 'Select Committee of the Schools of Design': 'Mr. Cole showed the progressive success of the annual exhibitions of the Society of Arts, and that they had now become a source of income to the Society, after paying their expenses.' (uit: Cole, 1884, vol.I, p.122.)
43. Francis Whishaw, de secretaris van de RSA, houdt in december 1844 op eigen kosten kleine proefontontstellingen in de zalen van de RSA (RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 6 december 1844). Veel meer dan enkele bevriende Londense fabrikanten zullen niet meegedaan hebben (SPPEIN, 1851, p.2 noot). Het eigenlijke initiatief vangt mei 1845 aan wanneer een zekere Cooke een petitie indient om als vereniging zo snel mogelijk een nationale tentoonstelling te organiseren (RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 21 mei 1845). In juni besluit de RSA voor het peilen en mobiliseren van de publieke steun een uitvoerend sub-comité aan haar reeds bestaande bestuurlijke comité's toe te voegen, bestaande uit o.a. Scott Russell, T. Webster, F. Fuller, Robert Stephenson en Wentworth Dilke. Deze bevriende Whishaw werkbezoeken te laten afleggen aan de belangrijkste industriesteden in Engeland en aan de meest voraanstaande industriëlen om hun steun te verwerven en te informeren naar hun behoeften met betrekking tot een nationale expositie (RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 4 juni; 16 juni; 30 juni 1845; SPPEIN, 1851, p.1). Cooke had in zijn petitie als eerste probleem de financiering van het project aan de orde gesteld en voorgesteld om de onkosten voorlopig te dekken met persoonlijke leningen van henzelf. (RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 21 mei 1845).
44. RSA, Committee of Miscellaneous Matters 1843-5, 28 mei 1845: 'Resumed consideration of the subject of the proposed periodical exhibition of the products of industry. - Resolved: That the experience of Foreign Countries has proved that great national advantage have been derived from the stimulus given to industrial skill by bringing the manufactures of different establishments into competition with each other (annotate: 'in one grand focus'), and by presenting Honorary rewards to those who have excelled in each department, cheapness of production and excellence of material, both in execution & durability being assumed as the criteria of superiority. - That by carrying out a similar principle in this Country founded on such experience of the past, but with more extensive views, still greater benefits may be reasonably anticipated.'
45. RSA, National Exhibition subcommittee (Committee of Miscellaneous Matters 1843-5), 16 juni; 30 juni 1845.
46. Zie voor de reserves van de prins en de regering: noot 1. Zie voor de reserves of zelfs vijandigheid bij de Britse publieke opinie: SPPEIN, 1851, p.1: 'This attempt failed. The Public were indifferent - Manufactures lukewarm - some of the most eminent even hostile to the proposition. (...) The English people were then very imperfectly acquainted with the value of such Exhibitions - their influence on the character as well as the commerce of the nation. They required to be educated for this object, and education had to be provided. Premiums for Works of Industrial Art, and Exhibitions on a comparatively scale, were accordingly instituted for this purpose.'
47. De smaakzin van de Franse industrie was legendarisch, en werd door zowel Franse als Britse commentatoren keer op keer aangehaald om respectievelijk de Franse fabrikanten aan te zetten om hun toonaangevende positie vast te houden, en om de Britse industriëlen te manen tot het bestuderen van stijl- en smaakprincipes en deze toe te passen op hun producten. Zie: SPPEIN 1851, p. 2: '... observing that the Manufactures of England, excelling in solidity and excellence, were outdone in beauty of design by those of other Countries.' Verder: Steegman, 1950, p. 140 citeert uit dagboek Haydon die hij voor de vader van de 'School of Design' houdt (p.142): 'High art does not end with itself. It presupposes great knowledge, which influences manufactures, as in France. Why is she superior in manufactures at Lyons? Because by State support she educates youth to design.'
48. Steegman, 1950, p. 138: 'The elevation of public taste was nearly an obsession during the 1840's. (...) Certainly a large body of influential opinion believed that principles of good taste in the applied arts could be taught through schools and institutions, and such teaching should be state-supported. Such advocates were careful not to urge taste for taste's sake, but stressed, very sensibly, the commercial advantages of the improvements in design which they hoped, would result. This theory of State-aid was quite new in England, though it had for long been the accepted practice in other countries, as, for examples, in the porcelain and tapestry factories of France and the German Principalities, (en niet te vergeten het technische- en ambachtsonderwijs). Bonython (1989, p. 658) beweert dat de Engelse industrie tot in de jaren 1860 de beste Franse ontwerpers aantrokken met hogere lonen.
49. Steegman, 1950, p.141.
50. Zie voor 'Schools of Design': Steegman, 1950, p.141-7; R. Leslie, 'The first national school of design', *Science and Art, new series*, vol. 1, 1890; Bell, 1963.
51. Steegman, 1950, p. 145. Zelfs de eerste directeur William Dyce was sceptisch over de didactische effectiviteit van de scholen, zoals blijkt uit zijn verslag van de studietoets in opdracht van het 'Board of Trade' langs soortgelijke scholen op het continent onder met als doel het beleid van zijn toekomstige 'School of Design' op te stellen: '... to exa what kind of influence is exerted by schools of art; or whether they, by themselves alone confer the great and palpable benefits to manufacturers which it has of late been so much fashion to ascribe to them. (...) It is evident, that we must cease to look upon the embellishment of schools of design as an infallible nostrum, and regard them as only one among many agents in promoting the cause of manufacture.'
52. SR, p. 32 beschrijft de School of Design als een tekenopleiding - in plaats van een op praktijk toegespitste ontwerpopleiding - en wijdt dat aan een gebrekkelijke vooropleiding, de studenten.
53. Zo werden er in 1840 soortgelijke scholen geopend in grote industrie-steden als Manchester, Birmingham, Glasgow en Leeds (Steegman, 1950, p. 147).
54. Zie noot 47 (...) 'On the 6th of december, 1845, the sum of £ 50, was placed at the disposal of the Council of the Society of Arts by Mr. Scott Russell, to be offered in in "Prizes" series of Models and Designs of useful objects calculated to improve general taste;" was further proposed, "that they should collect and exhibit Models of the most exquisite Works in Art for the improvement of the taste of Workers and Manufacturers in Meta this sum Mr. Fothergill Cooke adds £ 50.; and the Society, thus encouraged, offered £ more.' Ook de RSA leden zelf zagen deze exposities van 'Decorative Manufacture' als alternatieve strategie om uiteindelijk toch tot een Britse Nationale Industrie Tentoonstelling te geraken naar het model van de continent exposities (RSA, Council Meeting, 15 maart 1848).
55. In 1846 was de publieke belangstelling gering geweest, met als gevolg dat de fabrikant 1847 zich nog steeds niet massaal aanmeldde als deelnemer aan de prijsenslag annex expositie. Daarom besloten de organisatoren de competitie niet alleen open te stellen v alle vormen van kunstnijverheid in plaats van voor slechts één tak zoals het jaar daarvoor (toen smeedwerk), én bovendien zelf de expositie aan te vullen met specimen van producten uit de magazijnen van bevriende fabrikanten. Deze fraude werd door het publiek beloofd; maar liefst 20.000 bezoekers bezochten de expositie in de zalen van de verering. Het jaar daarop in 1848 verdrongen de fabrikanten elkaar vervolgens om te mogen deelnemen, en er moest vanwege de beperkte ruimte in het verenigingsgebouw voor eerst echt geselecteerd worden. Zie: SPPEIN, 1851, p.2.
56. Zie voor plan Cole: RSA, Exhibition 1851: Earliest Proceedings, vol. I, Council Meeting 24 februari en 15 maart 1848; V&A; Cole, *Miscellanies*, vol. VIII, p. 82.
57. Zie voor biografische literatuur over Henry Cole: Bonython, 1982. Zie voor zijn beroemde het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs en de 'arts and craft movement': A From Gothic Revival to Functional Form, 1957; G. Naylor, *The Arts and Crafts Movement 1971*. Zie voor een eigen weergave van zijn leven zijn autobiografie: Cole, 1884.
58. Zie voor de geschiedenis van het Utilitarisme: Halsley, 1928; Joseph Hamburger, 'Intellectuals in Politics: John Stuart Mill and the Philosophic Radicals, 1965; Samuel J. Finer, 'The transmission of Benthamite Ideas, 1820-50', in Gillian Sutherland (ed.), *St in the Growth of Nineteenth-Century Government*, 1972; Sierksma, 1990. Zie voor de geschiedenis van de Anti-Corn-Law-League: Norman McCord, *The Anti-Corn-Law-League, 1838-1846, 1958*. Getuige Cole's dagboeken (V&A; Cole, *Diaries*) raadpleegde de voormannen van beide bewegingen, vader James en zoon John Stuart Mill (10 august 1849, 29 oktober 1850, en 25 februari 1851) en Richard Cobden (14 januari en 5 februari 1850), herhaaldelijk in zake de plannen voor de expositie. Tenslotte raadpleegde Cole nog een exponent van een andere Britse hervormingsstrooming: E. Chadwick voorman de 'Royal Commission to inquire into the Health of Towns' (Cole, diaries, 1 juli en 16 december 1849).
59. Voor Cole's kritiek op de Schools of Design: Steegman, 1950, p. 146. Zie verder ook 4.
60. Felix Sumnerly was het pseudoniem waaronder Cole sinds 1843 geïllustreerde handb uitgeef, waarin belangrijk Britse monumenten als Hampton Court, Westminster Abbey, Temple Church op hun architectonische merites beoordeeld werden.
61. Vergelijk Cole's bemoetenis met de doelstellingen die hij blijkens een advertentie in de 'Exhibition Official Catalogue Advertiser' nastreefde met zijn tijdschrift: 'The Journal of Design and Manufactures, containing actual fabric patterns and engravings. (Cole es. reerde aanschouwelijk onderwijs als de ideale didactische methode voor praktisch onderwijs.) The Journal of Design and Manufactures is addressed to the Producers and Consumers of all Decorative Manufactures, as well as the Merchant, the Designer, the Workman, as the General Public. The Journal of Design and Manufactures advocates Recognition of Sound Principles of Design, and the Necessity for a Faith in them. The Application of these Principles to Manufactures and Purposes of Utility. The Progress of Design in accordance with the Wants and Sentiments of the Present Age rather than a Slavish Repetition of the Ancient or Mediaeval Art of Past Ages. The Improvement of Laws regulating Copyright of Design and the Extension of the Period of Copyright. The Diffusion of Art-Education through all Classes, and the Increased Efficiency of School Design.' Volgens Gibbs (1988, p. 75) bestaat het tijdschrift tot 1852, het jaar waarin C supervertanding van het nieuwe Departement of Art wordt, tot het establishment behoord hervormingspogingen dus met succes bekroond zag en geen behalve meer had een spreukbus voor hervormingen (het tijdschrift).
62. Briggs (1988, p. 75). Mathew Digby Wyatt, stamt uit een architectenfamilie, en was z actief als architect als ook als publicist. Samen met zijn broer Thomas Henry Wyatt (180) had hij een bijzonder succesvolle architectenpraktijk. Tot zijn bekendere individueel werken rekent men Aldingham Hall (1846-50), Paddington Station - samen met Brunel - Owen Jones (1850-55), de inrichting van het herbouwde Crystal Palace in Sydenham, eveneens met Owen Jones (1852-4), Aldenbroke's Hospital (1863-4), Temple Meads Sta (1865-8), India Office - met George Gilbert Scott (1868). Als schrijver publiceerde h over decoratie en stijl in architectuur en kunstnijverheid. Tot zijn belangrijkste publicat

et The Industrial Arts of the Nineteenth Century gerekend worden, waarin hij aan de end van qua schoonheid voorbeeldige specimina van de Great Exhibition de smaakzin van Britse fabrikantendom poogt te vergroten: de toepassing van principes uit de schonen kunsten binnen de industriële productie. Zie voor biografische informatie over Mathew gby Wyatt: Pevsner, 1950 en Placzek, p. 456-7. Owen Jones was één van de eerste archi-cten die het gebruik van ijzer als architectonisch materiaal propageerde, en genoot een e autoriteit op het gebied van de Moorse bouwkunst en kunstnijverheid - met name nkzij zijn studies van het Spaanse Alhambra; hij geldt als één van de theoretici van een lychrome-architectuuropvatting zoals die in het midden van de negentiende eeuw in est-Europa opgang deed, en wordt samen met Ruskin en Morris tot de geestelijk vaders n de Britse 'arts and craft movement' gerekend (Kruft, 1983, p. 379). Tot zijn belangrij- e publicatie worden gerekend: O. Jones en Goury, Plans, Elevations, Sections and Details f the Alhambra, Londen, 1836-45; O. Jones, On the True and False in the Decorative Arts, onden, 1852; Ibid., The Grammar of Ornament, Londen, 1856. Zie voor biografische rmatie, over Owen Jones; M. Darby, Owen Jones and the Oriental influence in neteenth Century Design, Reading University, dissertatie, 1970; M. Darby, D. van anten, 1974, p. 53-75; D. van Zanen, 'Architectural polychromy: life in architecture', in: D. Middleton, 1982, p. 196-215. Voor beide architecten betekende hun betrokkenheid bij e Great Exhibition een ommekeer en doorbraak in hun professionele carrière. Jones en yatt werken samen aan de inrichting van het opnieuw opgebouwde Crystal Palace in endham, waar zij verantwoordelijk waren voor de aankoop, inrichting en decoratie van etografische habitat-reconstructies, gewijd aan de Egyptische, Griekse en Moorse cul- (resp. court). Beiden zijn ook actief betrokken bij het opzetten van een meer praktische wetenschappelijke vorm van kunstnijverheidsonderwijs in het nieuwe Science and Arts partment onder leiding van Cole en Playfair. Echter, ook in hun hoedanigheid van archi-ct beïnvloedde het Crystal Palace hen sterk. Zo bouwde Wyatt samen met Jones en Brunel t nieuwe Paddington Station, en perfectioneerde Jones zijn polychrome architectuurtaal n ijzer en glas in een groot aantal ontwerpen voor winkels, een passage, een concertaal, usea en volkspalazzi - Palace of the People op Muswell Hill (1858) - waarvan slechts de rsten ook daadwerkelijk gebouwd werden: Osler's Glass shop (1859-62) Crystal Palace azar (1858), St. James Hall (1855-8).

lgens de RSA kwam zij niet zoals de meeste historici beweren voor het eerst met Henry p in aanraking als winnaar van één van de jaarlijkse prijzen - hij was die onder zijn eudonium Summery - maar als auteur op het gebied van de Kunstnijverheid, geraad-geerd door de juryering. SPPEIN, 1851, p.2.

PEIN, 1851, p.2: 'It was obvious, during the progress of these Exhibitions, that the publi- c was gradually becoming better informed on the nature and effects of great Public hibitions of Industrial Art...'

nk Cole trachtte eerst de medewerking van Prince Albert voor zijn plannen te krijgen, om rna met diens steun op zak achtertevolgens het bestuur van de RSA en daarna pas de gering ervoor te winnen. (Cole, 1884, vol. I, p.117-9) De RSA stuurde vervolgens een vaardiging naar het 'Board of Trade', (Cole, 1884, vol.I, p.121. (Het is niet ondenkbaar dat r. Lefevre speciaal door de RSA gevraagd was lid te worden met het oog op de voorgeno- en lobby bij het Board of Trade). Daarnaast diende RSA via het parlementslid Milner onsen, lid van het 'Schools of Design', het door Cole opgestelde plan in als een motie aan r Britse regering voor de medewerking van de 'Schools of Design', en het ter beschikking llen van een locatie daar de zalen van de vereniging niet langer toereikend zouden zijn r een nationale expositie. (V&A; Cole, Miscellanees, vol VII, p.82: 'Petition to rliament') Milner's comité adviseerde de regering medewerking te verlenen aan de natio- e kunstnijverheids-expositie van de RSA. (Cole, 1884, vol.I, p.122-3) Waarna de direc- ren van de Schools of Design ook hun medewerking toezegden. (RSA, 'Exhibition 1851; riest Proceedings', vol I; Council Meeting, 10 mei 1848.) Hierna zegde de president van 'Board of Trade' het terrein van de Londense School of Design ter beschikking als locatie r het tijdelijke gebouw voor de vijfjaarlijkse expositie. (RSA, Exhibition 1851: Earliest eedings', vol I. Council Meeting, 15 maart 1848; Cole, 1884, vol.I, p.121; SPPEIN, 51, p.3)

oor de reizende exposities van 1849 en 1850: RSA, Exhibition 1851: Earliest Proceedings, I. Council Meeting, 14 juni 1848; Ibid., Council Meeting, 5 juli 1848. De datum voor de rste nationale Kunstnijverheids-expositie - 1851 - was zo gekozen dat zij vijf jaar na het rste prijzengala van de RSA in 1846 gehouden zou worden!

et uitzondering van John Scott Russell bezoeken al diegene die aanwezig zijn bij de ickingham Palace Conference waar voor het eerst een echt programma geformuleerd rdt voor een Britse universele expositie in 1851 de Franse expositie van 1849: Cubitt, ller, Cole en Wyatt (en de met Cole bevriende porceleinfabrikant Herbert Minton). Ook heden bezocht haar en stak zijn licht op bij overheid over het plan voor een internationale positie (Voges, 1 januari 1851, p. 28), wat de indruk versterkt dat een dergelijke univer- e tentoonstelling door de voorstanders van de vrijhandel gezien werd als een interessant ppaganda-instrument voor hun ideeën. Zie verder: SPPEIN, 1851, p.3.

ole, 1884, vol.I, p.123.

yle bestudeerde middels jury-rapporten en catalogie niet alleen de Franse tentoonstellin- n maar ook het 'Conservatoire des Arts et Métiers' en sprak ook met tal van Franse orga- natoren, die verantwoordelijk waren voor de tot standkoming en het beheer van deze col- ties (Wyatt, 1849, p. 3-4).

yatt, 1849.

e voor 'Report of M. Salandrouze de Lamornaix to his Royal Highness Prince Albert': PC, 9th Meeting, 7 maart 1850, p.13, appendix k.

e circulaire d.d. 10 februari 1849 met dit voorstel van Minister Buffet is opgenomen in yatt, 1849, p.29. Zie verder: Wyatt, 1849, p. 22 en Cole, 1884, vol.I, p.123.

e geheime bijeenkomsten zijn de geschiedenis ingegaan als de 'Buckingham Palace onference' (30 juni 1849) en de 'Osborn Palace Conference' (14 juli 1849) (zie note 2 voor geredigeerde verslagen van beide bijeenkomsten). Zowel Cole, Fuller als Scott Russell inden later als eerste de prins het idee om de nationale kunstnijverheids-expositie op te kken tot de eerste internationale tentoonstelling van alle takken van nijverheid ingeluis- t te hebben. Volgens de officiële lezing stamde het idee conform de hofetiketten van de

prins zelf. Zie: Haltern, 1971, p. 42-5; Cole, 1884, vol.I, p.123; SPPEIN, 1851, p.3.

74. Zie voor biografien van prins Albert von Sachsen Coburg-Gotha: Daphne Bennett, King without a crown, Londen, 1977; Mitchell, 1988, p. 15-6. Zie voor zijn correspondentie: Prins Albert, Letters of the Prince Consort, 1831-61, 1938 (Kurt Jaglow (ed.)). Zie voor zijn toespraken: Prins Alben, The principal Speeches and Addresses, 1862.

75. Prins Albert ontving zijn intellectuele vorming in Brussel aan het hof van zijn oom Leopold Koning van België. De door het Saint-Simonisme beïnvloede professor Quetelet - grond- legger van de moderne statistische methoden en met name hun toepassing op sociale ver- schijnselen (Hayek, 1955, p. 153 en 185) - speelde hierin een hoofdrol (Haltern, 1971, p. 225 citeert E.Grossart, Adolphe Quetelet et le Prince Albert de Saxe-Cobourg, 1836-1861, 1919).

76. Haltern, 1971, p.37.

77. Mitchell, 1988, p. 312.

78. Zie de grote vertegenwoordiging van vrijhandelaren en van het Board of trade; de emige tegenstander - Pusey - kwam uit de agrarische sector, vanouds voorstander van het protec- tionisme; zie Haltern. In de ogen van de Fransen had Cobden een wezenlijk aandeel in de organisatie van de eerste wereldtentoonstelling: Blaise des Voges, 1851, p. 28: 'Notre illu- stre collaborateur, M. Richard Cobden, appelé en France en 1849, par la réunion à Paris du Congrès de la Paix, profita de son séjour dans la capitale pour étudier l'exposition des Champs-Élysées et prendre, tant auprès de l'Administration, qu'auprès des exposants les plus notables et des membres du jury, des notes sur les moyens d'organiser à Londres un concours universel entre les producteurs du monde entier.'

79. Haltern (1971, p. 211) haalt rondschrijven van Britse regeringsvertegenwoordiger in India aan die koloniale ondernemers tot deelname aan de expositie moet aansporen: 'The man of science, the merchant, the manufacturer, and the artist will be prompted to visit the Exhibition of 1851, not so much by curiosity as by interest and each and all of them will find their account in encouraging a demand for such of these productions as may prove to be valuable from their properties or likely to be brought into request by their ingenuity or the delicacy of their workmanship.' Bleekrood (1853, p. 14) schreef in deze zin naar aanlei- ding van de expositie van koloniale waren op de 'Great Exhibition' over de eerste expositie van dergelijke waren (de derde Nederlandse Nationale Industrie-tentoonstelling van 1830 in Brussel): 'Naar Nederland overgezonden, dienden deze om openbaar te leeren, welke de behoeften waren der rijke Overzeese bezittingen, en welke nieuwe nijverheidsbronnen daar geopend konden worden. Het nagelachtte huidige dus den Koning, die daardoor getoond heeft én de Nijverheid der Indische bezittingen te willen aanmoedigen, én haar met die van het moederland te verbinden.'

80. Op de Buckingham Palace conferentie werd besproken of er een internationale deelentoon- stelling - lees eerste keer over kunstnijverheid (de wens van Cole en de RSA) - of een univer- sele expositie van alle takken van nijverheid gehouden zou worden; besloten werd te het laatste (Minutes of the First Buckingham Palace Conference)!

81. Het Chartisme dankt haar naam aan de zes-punts petitie die zij aan het parlement richtte met het verzoek voor politieke hervormingen ter verbetering van de sociaal-economische omstandigheden van de lage klassen. Door zoveel mogelijk handtekeningen voor deze 'People's Charters' te vergaren trachtten arbeidersvoormannen ook het arbeidersproletariaat- een politieke stem te geven (binnen het Britse kiesstelsel had de arbeidersklasse geen stem- recht). De voornaamste eis hadden ook betrekking op de hervorming van het Britse kies- stelsel zodat ook de kleine man stemrecht zou krijgen, gekozen zouden kunnen worden in het parlement, enzovoorts. In 1839 werd het eerste 'People's Charter', ondertekend door ruim 1.2 miljoen Britten aan het parlement aangeboden. Dit weigerde de voorgestelde her- vormingen. In 1842 en 1848 werden achtereenvolgens dezelfde eisen, door steeds meer mensen ondertekend (resp. 3,3 en 5 miljoen) aan het parlement voorgelegd, die ze deson- danks bleef verwerpen. Bij gebrek aan succes, aan steun van hervormingsgezinde politici uit de hogere klassen (zoals de Utilitaristen en de Vrijhandelaren) en aan institutionalise- ring van de beweging verdween ze hierna van het toneel. Zie voor de geschiedenis van het Chartisme: Clark, 1962, p. 126-159; Mitchell, 1988, p. 131-3; Asa Briggs (ed.), Chartist Studies, 1959; James Epstein en Dorothy Thompson (eds.), The Chartist Experience. Studies in Working-Class Radicalism and Culture, 1830-60, 1982; G.S. Jones, 'Rethinking Chartist', in: Language of Class: Studies in English Working Class History, 1832-1982, 1983; Dorothy Thompson, The Chartists, Popular Politics in the Industrial Revolution, 1984.

82. Mitchell, 1988, p. 132: in 1848 hielden de Charsten in Londen hun grootste conventie tot dan toe; naar verluit ondertekende vijf miljoen Britten het charter. De Britse regering achtte de dreiging van een revolutie zo groot dat zij behalve troepen ook een soort burgerwacht van 200.000 loyale burgers mobiliseerde.

83. Behalve Cobden ondermeer ook de Franse kampioen van de vrijhandel, de econoom en saint-simonist Michel Chevalier.

84. Zie vorige hoofdstuk.

85. Kusamitsu, 1980, p.70-71 en vooral note 17.

86. Kusamitsu, 1980, p.77-81. Om de expositie verder te populariseren voegde men bovendien ook schonekunst-exposities toe (Kusamitsu, p.81-2). Verder dienden ook deze exposities op de eerste plaats om de kas van de respectievelijke Mechanics Institutes te spekken (Kusamitsu, 1980, p. note 17). Het is niet ondenkbaar dat de RSA aan dit precedent in 1845 het idee ontleende om met een expositie haar kas weer aan te vullen.

87. Kusamitsu, 1980, p.82-4.

88. Kusamitsu, 1980, p. 85, en ILN, 16 november 1850, p. 390. Een aantal organisatoren, waar- van de belangrijkste Playfair, van de Wereldtentoonstelling hadden in het verleden ook nauwe connecties gehad met de 'Mechanics Institutes'. Het is dan ook vanuit deze achter- grond dat Playfair intensief betrokken is bij de pogingen om vanuit de populariteit, bewezen nu en winst van het wereldtentoonstellingsproject een nationaal technisch en ontwerp onderwijs-systeem op te zetten.

89. Zie voor biografische informatie over Lyon Playfair: C. Knight, The English Cyclopaedia, 1856; Clark, 1962, p. 500. Een biografische studie naar Playfair is bij mij niet weten nog niet verricht; wel verscheen er een jaar na zijn dood een geredigeerde autobiografie: Reid, 1899.

90. Zie voor zijn vriend- en geestverwantschap met het Britse Utilitarisme en Franse Saint-

- Simonisme: Reid, 1899, p. 65: 'Edwin Chadwick, Rowland Hill of the penny postage, John Stuart Mill, dr. Neil Arnott, and a few congenial spirits, of whom I was one, formed a small society called "Friends in Council," who dined at each other houses to discuss questions of political economy during the progress of this Royal Commission (i.e. to inquire into the Health of Towns).'. *Ibid.*, p. 163: 'Among my intimate friends in Paris I should not forget Arles Dufour, the Cobden of France. (...) he gave me an interesting dinner at which Pere Enfantin and other Socialists of the Fourier School were present. The venerable l'Enfantin used afterwards to write me on subjects of public interest, especially about the Suez Canal. Arles Dufour was a man full of enthusiasm for public reforms, and had a great influence on the educational reform of his time.'
91. Taakstelling Playfair, Zie noot.32. En Playfair: 'Raw material had now become a decreasing factor in production, while intellect, trained in the application of science and art, became an ever increasing factor.' (Reid, 1899, p. 148)
92. Uit deze circulaire - de zogenaamde 'Printed Decisions' - ontstond gaandeweg een soort van tentoonstellings- cq. wedstrijdreglement, waarin ook de belangrijkste doelstellingen van het project vermeld werden. Deze kwamen veel explicieter aan de orde in de toespraken, waarbij de drie bijeenkomsten in het Londense gemeentehuis verreweg de belangrijkste waren. Hoogtepunt in deze reeks was de toespraak, die Prince Albert gaf tijdens de derde bijeenkomst op 21 maart 1850 voor een gehoor van ongeveer honderdentachtig burgemeesters in een poging hen te bewegen tot de stichting van een plaatselijk comité. Deze toespraak werd niet alleen door de pers over het hele Britse imperium bekend gemaakt, maar ook vertaald in het Frans, Duits, Italiaans, Turks en Arabisch en toegezonden aan de diverse nationale organisatie-comités. Mijn inziens moet ze dan ook beschouwd worden als het ideologisch manifest van de Organisatoren, complementair aan het reeds eerder gepubliceerde programma in de 'Buckingham Palace'-notulen. Zie ook Haltern, 1971, p. 165.
93. RSA; John Scott Russell Papers, Royal Commissions, vol II: 'Ist That (...) as tending to promote Arts, Agricultural, Manufactures and Trade'. In de 'Suggestions for Prizes' heet het dat: '... the object (...) is (...) the exhibition of works of all branches of industry which display superior excellencies; and to encourage new and practical developments of arts and science; discoveries of new and useful ...'. Dat meer op de achtergrond ook het stimuleren van de handelsmogelijkheden van 'slands beste industrieën een rol speelde blijkt wel uit opmerkingen van Baron de Rothschild en Cole zelf. Tijdens de tweede staatsbijeenkomst op 25 januari 1851 maakte Baron De Rothschild de volgende interessante observatie: '... he said he had heard it stated that some manufacturers asked what advantage they would derive from showing their products if they did not get the prizes? A very complete and practical answer might be given to that question. He was present at the great exhibition in Paris, and heard a variety of orders given for articles they exhibited, and he was convinced that the exhibition now contemplated would have the effect of insuring a great many orders to our manufacturers. (Hear, hear.)' (ILN, 2 februari 1850, p. 74). Ook Cole merkte op dat hij behalve toeristen en wetenschappers met name handelaars uit het buitenland verwachtte (The Times, 18 oktober 1849).
94. ILN, 16 november 1850, p.390.
95. Zie Playfair op noot 91; AIC, p.xxvii; AJ, 1851, p.122: 'We look to the benefit which will result from the attendance of the intelligent and earnest artisan, whose chief and engrossing aim is to advance his productive powers by close examination of the most successful efforts of his trade opponents - who indeed will view the Exhibition not as a Show', but as a 'School-...'. ILN, 23 maart 1850, p. 186. Cole stelt naar aanleiding van 1851 dat tentoonstellingen van musea door het gerodend tonen van leerstukken, gecombineerd met voordrachten, de geëigende vorm van instructie vormen voor volwassenen die niet meer naar school gaan, maar wel een enkele keer een museum kunnen bezoeken. Zie: Cole, 1853, p. 30: 'In der Tat präsentiert ein Museum wahrscheinlich die einzige effective Möglichkeit, einen Erwachsenen zu erziehen, von dem nicht erwartet werden kann, daß er wie ein Jugendliche zu Schule geht; doch die Notwendigkeit, ein Erwachsenen zur lehren, ist genauso wichtig wie die Erziehung ein Kindes. Durch geschickte Arrangements kann ein Museum in höchsten Maße instruktiv werden. Wenn es mit Vorlesungen verbunden wird. ...'
96. SC Hall, AJ, 1 december 1851, p.301-2: 'The effect of such an Exposition on the refinement and development of national taste, could not easily be calculated.'; AJ, 1 mei 1851, p.129-130: 'Shall we not learn from these how infinit are our resources, and amid the competition of the strong, elicit the laws for the further development of innate powers. Wealth will learn that without taste, patronage is barren (...) that education of the mind, the discipline of the intelligent hand, without which talent is useless, and genius becomes contemptible.'
97. ILN, 11 oktober 1851, p.457. Zie ook de openingstoespraak van prins Albert: 'Gentlemen I conceive it to be the duty of every educated person closely to watch and study the time in which he lives; and, as far as in him lies, to add his humble mit of individual exertion to further the accomplishment of what he believes Providence to have ordained. (...) Nobody, however, who has paid any attention to the particular features of our present era, will doubt for a moment that we are living at a period of most wonderful transition, which tends rapidly to the accomplishment of that great end to which, indeed, all history points - the realization of the unity of mankind. Not a unity which breaks down the limits, and levels the peculiar characteristics of the different nations of the earth, but rather a unity the result and product of those very national varieties and antagonistic qualities. The distances which separated the different nations and parts of the globe are gradually vanishing before the achievements of modern invention, and we can transverse them with incredible ease; the languages of all nations are known, and their acquirements placed within the reach of everybody; thought is communicated with the rapidity and even by the power of lightning. On the other hand, the great principle of division of labour, which may be called the moving power of civilization, is being extended to all branches of science, industry, and art. Whilst formerly the greatest mental energies strove at universal knowledge, and that knowledge was confined to the few, now they are directed to specialities, and in these again even to the minutest points; but the knowledge acquired becomes at once the property of the community at large. Whilst formerly discovery or invention was wrapt in secrecy, the publicity of the present day causes that no sooner a discovery or invention made, that it is already improved upon and surpassed by competing efforts; the products of all quarters of the globe are placed at our disposal, and we have only to choose which is the best and cheapest for our purpose and the powers of production are intrusted to the stimulus of competition and capital. ... man is approaching a more complete fulfilment of that great and sacred mission which he has to perform in this world. His reason being created after the image of God, he has used it to discover the laws by which the Almighty governs his creation, and, by making these laws his standard of action, to conquer Nature to his use - himself a divine instrument. Science discovers these laws of power, motion, and transformation; industry applies them to raw matter, which the earth yields us in abundance, but which becomes valuable only through knowledge; art teaches us the immutable laws of beauty and symmetry, and gives to our productions forms in accordance with them. Gentlemen. - The Exhibition of 1851 is to us a true test and living picture of the point of development at which the whole of man has arrived in this great task, and a new starting point from which all nations will be made to direct their further exertions. I confidently hope the first impression which the view of vast collection will produce upon the spectator will be that of deep thankfulness to the Almighty for the blessings which he has bestowed upon us already here below; and that second, the conviction that they can only be realised in proportion to the help which we are prepared to render to each other - therefore, only by peace, love, and ready assistance, not between individuals, but between the nations of the earth.' (Cole in ODIC, p.3-4).
98. *Ibid.*
99. MPC, 50th Meeting, 6 november 1851. Appendix B, p. 3-4: 'These objects Your Majesty Commissioners conceive to have been the furtherance of every branch of human industry by the comparison of the processes employed, and of the results obtained by all the nations of the earth, and the promotion of kindly international feelings, by the practical illustration of the advantages which may be derived by each country from what has been done by others.'; RSA; John Scott Russell Papers, Royal Commissions, vol II: '3rd That all Nations being invited to assist in the Exhibition will tend to the promotion of peace throughout the civilized world.' ILN, 2 februari 1850, p. 73: 'The first resolution moved and carried unanimously was: 'That the proposal of his Royal Highness Prince Albert to open an Exhibition of the Works of Industry of all Nations, in the year 1851, in this metropolis, is a measure in harmony with the public feeling, and entitled to the general support of the community, is eminently calculated to improve manufactures, and to aid in diffusing the principles universal peace.'
100. SC Hall, AJ, 1 december 1851, p.301-2: herdruk van zijn tentoonstellingsplan van 1848 (ergo de doelstellingen van Cole en Cole's leven breder én eerder): 'In a country where the division of labour is carried to such an extent as England, the producers of articles of any one material have rarely opportunities of examining the results of artistic production any other. Trade has even less opportunity of learning from trade, than profession has from profession. But each is rife with mutual instruction to the other: it is only by comparing that man can learn what forms are best adapted to different materials. In an Exposition manufacturers can offer useful suggestions to each other, while they afford instruction and amusement to the public.'
101. In het authentieke handschrift van de 'Minutes of the First Buckingham Palace Comité' worden de doelgroepen genoemd: 'by offering very large premiums in money, sufficient inducement would be held out to the various manufacturers to compete. That further encouragement should be given to the most talented and better classes of Artisans, Designers and ...men (onleesbaar) as well as Engineers, Artists and Architects.'. Zie ook Cole (?), ASS, 1850, p.6: 'The classes indeed likely to be most benefited by an exhibit of the best works of all countries are, firstly, the ingenious man of humble means, to whom it will thus afford an opportunity of making known his industry and inventions. Secondly, the scientific man, who will have an opportunity of examining new kinds of raw material of comparing a series of mechanical contrivances for the same object, and of testing his labours may be in advance or behind those of others (...). Thirdly and chiefly, the student of every class, but especially of the operative class, who will obtain opportunities, paratively at the most insignificant cost, of studying at one time and place the vastest, most comprehensive collection of all kinds of materials for the exercise of industry of his hands, or both, in every stage, from the raw material to the finished state, such as will afford this opportunity; he would never be able to see ...'. Zie verder noot 93.
102. De Nederlandse Bleekroede onderscheidt naast het belang van de producent ook dat van de consument: '... den praktischen, den materielen zin eener Tentoonstelling. Zij wordt door den uitoefenaar der Industrie; a. Om te ervaren, hoe en waar hij, het best, met de minste opoffering, in de behoefte kan voorzien, die zijn eigen persoon, zijn huisgezin, zijn maatschappelijke stand noodzakelijk vorderen. b. Om te leeren kennen, wat de nijverheid bijdraagt het leven aangenaam en gemakkelijk te maken, of het zij mij vergund het hier voor getuigen te zijn, dat de vertaling vatbare Engelsche woord comfortabel te gebruiken. c. Om te zien, wat zij draagt, om aan eene gepaste zucht tot weelde te voldoen.'
103. In haar studie van de ontstaansgeschiedenis van de moderne westerse consumptie spreekt Williams (1982, p. 12 v.v.) van een 'consumer-revolution' die tussen 1850 en 1915 het consumeren onder het bereik van steeds grotere groepen in de westerse maatschappijen bracht. Zij hield hiervoor een vijftal factoren (van economische, technische, infrastructurele, commerciële en sociale aard) verantwoordelijk.
104. Circulaire van de Koninklijk Commissie (ILN, 23 maart 1850, p.186): '4. Some misapprehension has arisen from the use of the words "countinghouses" in the building proposed by the Commissioners, they intend only to have such offices as will be required to take money at the doors, distributing tickets, selling catalogues, and conducting the business of the Exhibition, and not offices for the sale of articles exhibited. The object of the Exhibition is the display of the articles intended to exhibit, and not the transaction of commercial business; and the Commissioners can therefore give no facilities for the sale of articles, or for the transaction of business connected therewith.'
105. D&R, art. 14: 'Should any Exhibitor desire to employ a servant of his own to preserve

in order the articles he exhibits, or to explain them to visitors, he may do so after gaining permission from the Commissioners. Such persons, however, will in all cases be forbidden to invite visitors to purchase the goods of their employers, the Exhibition being opened for the purpose of display only, and not for those of sale; any violation of this or other rule must lead to their exclusion from the Building.

D&R, art. 152: "...the public visiting the Exhibition, whether for study an instruction, or for more general purpose of curiosity and amusement." Cole (Times, 18 oktober 1849) zegt zelfs van pleasure-seekers'.

The Times, 18 oktober 1849: 'In short, London will act the part of host to all the world at intellectual festival of peaceful industry, suggested by the Consort of our beloved Queen & seconded by yourselves - a festival, such as the world never before has seen.'

Blaise des Voges, 1851, p. 35: 'Mais il ne suffit pas de paraître avec éclat à l'Exposition de Londres, il ne suffit pas d'y conquérir des distinctions et, ce qui vaut mieux, des acheteurs, il faut encore se préparer à l'étude des enseignements qu'elle devra offrir. Nous avons que cette exposition aurait pur but principal, unique même, une vaste enquête technologique et commerciale de tous les procédés et de tous les produits humains. En payant nous nous nous à cette enquête, en y déposant nos titres industriels, nous devons y étudier ceux de nos concurrents, et y recueillir avec soin toutes les indications économiques, toutes les notions manufacturières de nature à éclairer notre marche et à nous éviter de mécomptes. Les producteurs seraient coupables s'ils s'en remettaient entièrement à l'administration du soin de leur étude. Ils doivent s'y livrer eux-mêmes et acquérir directement, par la comparaison tous les produits exposés, la critique ou l'éloge de leurs travaux, la confiance que la voie par eux est bonne, ou l'avertissement d'en changer.'

Blaise des Voges, 1851, p. 35: 'Si imparfaite ou si développée que soit l'industrie d'un peuple, l'ensemble de ses produits indique toujours ses aptitudes spéciales, la nature de ses besoins dominants, le genre et la forme générale des objets qui lui conviennent le mieux, et que l'on peut lui offrir en plus de chances de succès; les négociants, les commissionnaires, les armateurs n'ont qu'à saisir l'intérêt que les industriels à étudier avec soin la grande enquête. (...) Enfin, nous ouvriers eux-mêmes ont un grand intérêt à se faire représenter pas les plus habiles d'entre eux à l'exposition de l'année prochaine. (...) d'étudier, chacun en ce qui le concerne, les procédés et l'état d'avancement de ses émules et de ses rivaux.'

Blaise des Voges, 1851, p. 31-32: 'C'est une carte d'échantillons des produits du monde entier, non seulement des fabriques et de l'agriculture de l'Europe ou du nord de l'Amérique, mais du travail universel, aussi bien de celui des îles moins fréquentées que de celui des continents les plus connus. (...) Lacunes en overzicht werden aangevuld met collecties van reders, kooplieden, eigenaars...') Pour suppléer à l'indifférence de certains producteurs éloignés, elle a admis des marchands, les armateurs, les propriétaires de collections à les remplacer. Ses agents commerciaux, ses missionnaires, répandus sur tous les points du globe, réunissent pour l'exposition des spécimens des produits sans usage en Europe, qui servent d'objets d'échange ou entre les naturels des côtes et de l'intérieur de l'Afrique, de l'Asie, des Archipels, l'Océanie. Quiconque peut ajouter une pièce intéressante à cette vaste collection est bienvenu, quel que soit son titre, parce que l'Exposition de 1851 n'a pas d'autre but pour l'Angleterre que de réunir les éléments d'une vaste enquête technologique et commerciale tous les procédés et de tous les produits du travail humain.

Blaise des Voges, 1851, p. 35: 'Indépendamment des questions techniques dont l'examen sera facilité par l'exposition de Londres, il est question de profiter de cette circonstance et de la réunion en aussi grand nombre de fabricants et de négociants de tous les pays du monde pour s'enquérir sur plusieurs questions commerciales importantes, et notamment sur l'adoption d'un système uniforme de poids et mesures pour toutes les nations. [et] Beaucoup d'autres questions de même nature. (...)'. Zie ook Cole, On the International Results of the Exhibition of 1851, 1 december 1852.

Blaise des Voges, 1851, p. 74: 'What they had to do was to bring to one view those various productions of manufactures and science which might show how much skill and industry had been able to effect, and in what manner those productions might be carried to perfection. That was an object in which all nations had an interest; and the English people would benefit not themselves merely, but all the inhabitants of the globe, if they succeeded in effecting the object in view. (Hear, hear.) It frequently occurred that there were brought under his consideration inventions exhibiting great skill, and displaying often great science, which were for the purpose of increasing the means by which men might destroy one another. (...) Such were the inventions they continually heard of from different parts, and which every country, careful of its independence, was obliged to imitate and adopt; and those who made the inventions reaped rewards from the different governments they served. But, with respect to the contemplated exhibition, its object would be to prove how the arts and benefits of peace were to be improved; to show that, while the men were carrying to great perfection the arts of destruction, there were others who might show mankind might have better and cheaper articles of clothing, how every household might be better furnished, and how people might be able to communicate with one another in the most distant parts of the world, and reciprocate all those things which improve the mind, and elevate the character of man. (Cheers) (...) Those who succeeded in distinguishing themselves at the contemplated exhibition, by their skill, inventions, ingenuity, and by the perfection to which they brought the products they exhibited, would be men whose names would be justly repeated over the whole globe as men remarkable for effecting objects which must be useful for all mankind (hear, hear); and if such were their true character, he think their fame ought to be commensurate with that of other benefactors of mankind to whose memory the proudest memorials have been raised. (Applause)...'. Zie verder: Blaise des Voges, Het Nijverheidspaleis, 1851, p.1: 'Het zal geen strijd wezen van wapenen, geen spelen van kracht en welvaart, in het botsen van wederkeeringe vijandschap en vernedering, maar alles wat bewonderenswaardig en sierlijk, wat kostelijk is, opgelegen in de reusachtige glazen hoorn van overvloed, die, door het overvloed, te gelijker tijd bejwens geven van den rijjkdom, de nijverheid, het genie en den smaak der hedendaagsche schiedaafte wereld.'

Blaise des Voges, 1851, p.301-2: 'The localising effect of such an Exposition is not least of its moral recommendations. Every man who visited it would see in its treasures results of social order, and reverence for the majesty of law. (...) Industry is the child of

order; and a country will only prosper when the labourer is as strongly convinced of this fact as the employer.'; AJ, 1 mei 1851, p.129-130: 'Consider the results of this gathering of nations, in its social aspects. Observe its probable influence towards the promotion of the union of classes, the unity of mankind.'; ILN, 2 maart 1850, p. 137-8.

114. Zie noot 112. Zie verder de circulaire van Wyatt (vermoedelijk begin 1850), bedoeld om de oprichting van lokale comité's te stimuleren: '2nd That the exhibition will be of great advantage to all classes, whether as producers, distributors, or consumers, and is especially calculated to promote the welfare of the working classes by offering examples of excellencies and stimulating production.' (RSA: John Scott Russell Papers, Royal Commission, vol. II); Zie ook: G. Godwin, The Builder, 18 mei 1850, p.232-3: 'Now I believe that an Exhibition such as that proposed, which shall bring masters and men together, and provide a holiday for the whole world, where all may enjoy as well as learn, must do a vast deal of good, not only in the improvement of manufacture and art, but in beating down these false notions which induce the operative and the capitalist to consider their interest antagonistic, and not as they really are, coincident and mutual.' Zie verder AJ, 1 mei 1851, p. 129: 'This is that great agent of "National Education," which shows the wealthy how deserving of respect is the labour of the industrious poor; and to him whose wealth is the labour of his hands, that he, too, by its intelligent exercise, has the means to obtain wealth, if wealth alone be to his aim, and honour... if he determine to deserve it. (...) in relation to these (principles) both their moral and political utility will be tested.' Zie verder: The Builder, 25 mei 1850, p.241; Cole (?), ASS, 1850, p.6; Bleekrode, 1853, p. 6; ILN, 16 november, 1850, p. 390; Haltern, 1971, p. 91-4.
115. SC Hall, AJ, 1 december 1851, p.301-2: '... a great increase of national confidence; once thoroughly acquainted with the power and extent of our own resources we should learn not to be depressed by any temporary crisis. ...'

116. Een aanzet hiertoe was al gegeven door Cole en andere leden van het uitvoerende comité in de laatste maanden van 1849. Zij kregen dan ook in eerste instantie de verantwoordelijkheid door de Koninklijke Commissie toebedeeld kregen om dit verder uit te werken. Al snel echter werd het initiatief volledig overgenomen door zogenaamde 'Comités on Section'. RSA 'Earliest Proceedings', vol. 1: zeer onvolledige lijsten die het uitvoerend comité in overleg met specialisten opgesteld had: Cole, Diaries, 16 november 1849: 'discussing prize-list' en 23 november 1849: 'Suggestions for prizes to be awarded to exhibitors of the most meritorious works.' Een poging om middelen een survey onder industriëlen te komen tot een lijst, criteria, prijzen en presentatie-methoden, die voldeden aan de behoeften van de praktijk: MPC, 2nd Meeting, 18 januari 1850, p.2 krijgt het uitvoerend comité de opdracht; tijdens de 3e bijeenkomst op 24 januari presentiert zij een aantal lijsten die ze in overleg met specialisten heeft opgesteld. Hierop besluit de Koninklijke Commissie dat de lijsten herzien moeten worden door speciaal op te richten comité's van deskundigen. Aanvankelijk kreeg ieder lid van het uitvoerende comité de verantwoordelijkheid voor een van deze comité's; echter na 13 februari werden zij ook hieruit geweerd. MPC, 3rd Meeting, p. 2 en 8. Zie ook: Cole, Diaries, 24 januari en 13 februari.

117. Waarschijnlijk speelde hier naast het groeiende isolement van het uitvoerende comité ook de complexiteit van de problematiek een rol. Niet voor niets bestaan deze comité's stuk voor stuk uit gerespecteerde deskundigen, die in staat geacht moesten worden over voldoende kennis en ervaring te beschikken om een sluitende classificatie te kunnen maken voor de respectievelijke sectie. MPC, 3rd Meeting, 24 januari 1850, p.2: 'That the revision of these lists, with a view to their publication, should be confided to Committees of Gentlemen qualified by experience and by scientific or professional knowledge to undertake this duty.'; FR, p. xix; Cole, Diaries, 6 februari 1850: Cole constateert met enig leedvermaak dat Playfair een comité voor de landbouw vergeten was.

118. Niet alle comité's werden tegelijkertijd ingesteld. Uiteindelijk waren het er zeven (FR, appendix I, compleet met aantal keren dat men vergaderd). De eerste 6 comité's werden ingesteld tijdens de derde bijeenkomst van de Koninklijke Commissie op 24 januari 1850. De grondstoffen sectie werd opgedeeld in drie commissies: één voor de 'mineral kingdom', één voor de 'vegetable kingdom' en één voor de 'animal kingdom'. De machine-afdeling in twee commissies: één voor machines en mechanische uitvinding en één voor landbouw-werktuigen. Tenslotte een voor de cindproductie. De Commissie voor de vierde sectie werd pas tijdens de vijfde bijeenkomst op 7 februari 1850 ingesteld. Waarschijnlijk omdat men lang aarzelde over wat nu precies onder deze sectie verstaan zou moeten worden. MPC, 3rd Meeting, 24 januari 1850, p.7: 'But before they prepare a list for Sculpture, Models and Plastic Art, they think it might be desirable they should be informed to what extent this Department will embrace the Fine Arts.'

119. Reeds op 13 februari 1850 leverden de diverse comité's een classificatie voor hun sectie. Op 21 februari in een eerste versie gepubliceerd worden zij toegezonden aan alle binnen- en buitenlandse organisatie comité's (MPC, 7nd Meeting, 21 februari 1850). Na deze eerste versie volgden er nog een groot aantal aanvullingen en bijstellingen. (Cole beaamt deze totstandkoming in de inleiding op de D&R in FR, p. 7.)

120. FR, p. xlii.

121. Minutes of the First Buckingham Palace Conference: 'such Collection and Exhibition should consist of the following divisions: - Raw materials, Machinery and Mechanical Inventions, Manufactures, Sculpture and Plastic Art generally.'

122. Zo besloot het sub-comité van de sectie Grondstoffen dat deze altijd tentoongesteld moesten worden vergezeld van hun winningsmethoden. (MPC, Fifth Meeting, 7 februari 1850, p. 3-4.) Zie openingstoespraak prins Albert: 'Science discovers these laws of power, motion, and transformation: industry applies them to raw matter, which the earth yields us in abundance, but which becomes valuable only by knowledge: art teaches us the immutable laws of beauty and symmetry, and gives to our productions forms in accordance with them.' (Cole in ODIC, p. 4); Blaise des Voges, 1851, p. 35: 'Nous avons dit que cette exposition aurait par but principal, unique même, une vaste enquête technologique et commerciale de tous les procédés et de tous les produits humains.'

123. D&R, art. 145-7.

124. FR, p. xlii: 'paintings and drawings, for the separate exhibition of which there is abundance of opportunities, and which, if admitted into the Exhibition, would probably have been sent in such numbers as would have been inconsistent with its industrial character, were

- also refused, except when sent as illustrative of new processes, or new materials.' Zie ook: ODIC, p. 819: 'The Exhibitions having relations far more extensive with the industrial occupations and products of mankind than with the Fine Arts, the limits of the present Class have been defined with considerable strictness. Those departments of art which are, in a degree, connected with mechanical processes, which relate to working in metals, wood, or marble, and those mechanical processes which are applicable to the arts, but which, notwithstanding this, still preserve their mechanical character, as printing in colour, come properly within this Class. Painting, as works of art, are excluded; but, as exhibiting any improvements in colours, they become admissible.'
125. Inderdaad werd dit onderdeel georganiseerd door de Royal Agricultural Society. Zo werden de organisatoren van de 'Great Exhibition' niet alleen ontlast maar stond hun ook de ervaring met landbouwtoestellingen ten dienste. Zie FR, p. xxii: Oorspronkelijk wilde men ook de jaarlijkse veeshow - traditioneel integraal onderdeel van de jaarlijkse exposities van de RAS - in Hyde Park (de Koninklijke tuinen) houden. Na protest van de parkopzichter, die ongetwijfeld vreesde dat zijn park vertrappt en kaalgegeten zou worden, werd hier vanaf gezien (ILN, 15 februari 1851, p. 142; *Ibid.*, 22 februari 1851, p. 162). Ook de Fransen planden aanvankelijk een show van rijpaarden getuige hun verzoek aan de Britse Koninklijke Commissie om naast het Crystal Palace een paardrijhschool te mogen optrekken (MPC, 30th Meeting, 14 november 1850, p. 2).
126. FR, p. xlii: 'works of old date, though interesting in an antiquarian point of view, would have been out of place in a collection intended to represent the actual state of industry and science ...'
127. Een zekere James Thomson stelde de expositie van etnografische artefacten van de Amerikaanse en Midden-Amerikaanse indianen voor aan de Koninklijke Commissie in een brief dd. 19 maart 1850 (RSA; Royal Commission, vol I, p. 212-4).
128. Thomas Twining's voorstel werd door de Koninklijke Commissie wel zo serieus genomen dat men haar tijdens een van haar bijeenkomsten uitvoerig besprak. (MPC, Tenth Meeting, 14 maart 1850)
129. Zie p. 125 bij 'verving bezoekers' waar de Koninklijke Commissie om dezelfde reden afzag van het zelf aanwerven van arbeiders-bezoekers.
130. Zie het volgende hoofdstuk.
131. Weliswaar sprak men in Frankrijk ook vanoudsher over de exposities in termen van scholing en verheffing, maar het enthousiasme dat de eerste wereldtentoonstelling losmaakte, gaf deze didactische voorstellingswijze nieuwe betekenis en overtuigingskracht. In hyperbolische superlatieven onderstreepten initiatiefnemers, journalisten en critici de educatieve betekenis van het project.
132. Minutes of the First Buckingham Palace Conference: '... the formation of a Great Collection of Works of Industry and Art in London in 1851, for the purpose of exhibition, and of competition and encouragement.'
133. De didactische doctrine van de organisatoren: MPC, 50th Meeting, 6 november 1851, p. 3-4. Appendix B: 'These objects Your Majesty's Commissioners conceive to have been the furtherance of every branche of human industry, by the comparison of the processes employed, and of the results obtained by all the nations of the earth, and the promotion of kindly international feelings, by the practical illustration of the advantages which may be derived by each country from what has been done by others.' Zie ook: Cole in ODIC, p. 22.
134. MPC, 24th Meeting, 14 november 1850, Appendix B, p. 6; D&R, art. 60-a-m.
135. D&R, art. 103-107.
136. D&R, art. 17-20.
137. Officieel mocht de prijs niet op het label vermeld worden omdat de organisatoren daarmee ook verantwoordelijk zouden zijn voor de juistheid van de prijsvermelding, echter in feite ook om te vermijden dat de tentoonstelling meer een markt dan een museum zou lijken. Zie: MPC, 24th Meeting, Appendix B, p. 6; D&R, art. 14 en 16; OC, 1851, Rules for visitors, nr. 12; noot 105. Overigens was het in de franse expo's gebruikelijk om wel de prijzen te vermelden. Dit schiep echter meteen een ernstig dilemma omdat goedkoopste in relatie tot kwaliteit ook nu weer een belangrijk beoordelingscriterium voor de jury was: dit lostte men op door in dat geval de exposant te verplichten tot het bijzenden van een gesloten envelop met de prijsvermelding. Daarop besloten de commissarissen dat dit probleem van verificatie en verantwoordelijkheid eigenlijk voor alle gegevens gold die op het label verschenen en stelden zij vast dat slechts die kwaliteit waarop men meeding naar de prijzen mocht worden vermeld.
138. Blaise des Voges, 1851, p. 32: 'Ce ne sont pas des parties de marchandises qu'il faut exposer à Londres, mais seulement des échantillons. On pourra profiter de l'Exposition pour prendre des commandes, pour nouer de nouvelles relations; mais, sauf de rares exceptions, on ne vendra qu'avec une perte considérable les objets exposés.' Zie ook de officiële tentoonstellingscatalogus waarin consequent van 'illustration of specimen' gesproken werd.
139. Cole (?), ASS, 1850, p. 3: 'The exhibition will be one enormous unrivalled storehouse for the useful result of all human industry, collected with care and judgement, and it will be so far superior in its contents to any bazaar or number of shops by the selected character of the wares exhibited. Excellence, novelty, and economy, either singly or combined, will be the attribute or characteristic of every object admitted.'; ILN, 20 april 1850, p. 274: 'But if there were no prizes, the Exhibition would have the character of a vast showroom. To exhibit would be an advertisement.'
140. Wyatt, 1849, p. 7.
141. MPC, 5th + 7th Meeting: rapporten van de sub-comités.
142. LePlay, Exposition Universelle de 1855: Classification des produits; extrait de lettre de M. LePlay en date du 12 octobre 1853: '... beaucoup de critiques se sont élevées dans le pays étrangers touchant de la classification adoptée à l'Exposition de Londres: il est évident, en effet, que plusieurs subdivisions étaient choisies de manière à assurer la prééminence de l'industrie anglaise' (AN: F12 3182). Iets dat impliciet bevestigd wordt in de Britse pers (ILN, 15 februari 1851, p. 142): 'machinery (...) should be the strongest point of our national display.'
143. Wyatt, 1849, p. 8: 'Suggested Classification - Perhaps some of the elements of Mr. Fergusson's excellent analysis of the Anthropric Arts might be advantageously adopted, or some classification referring to modifications of material in the raw state, in the manu-
- red state, in the ornamented state - treating them as representatives of the science of p-tion, of manufacture, of decoration, might be found available in default of other better arrangements.' Zie ook Cole in ODIC, p. 22-3: 'The various systems which had been t the French Expositions proved that any system based upon an abstract philosophical t was unsuitable (...) It was also desirable that the system of classification should be m- conducive to the readiest mode of consulting the vast collection, both by the general v and by the juries who would have to consider the merits of the whole.'
144. Zie Minutes of the First Buckingham Palace Conference. Grappig voorbeeld van de etiquette is dat Cole het algemeen vaderschap van de classificatie toedichtte aan prins Albert. FR, p. xxxii: 'The general plan for the division of the Exhibition, originally ad- by the Society of Arts at the suggestion of His Royal Highness Prince Albert, distribute into four great sections: the first comprising the raw materials which nature supplies to industry of man; the second, the machinery by which man works upon those materials; third, the manufactured articles which he produces; and the fourth representing the art which he employs to impress them with the stamp of beauty.'
145. TOH, p.4-8; D&R, art. 123: 'Raw Materials and Produce, - illustrative of the natural ductions on which human industry is employed; 'Machinery for Agricultural, Manufacturing, Engineering, and other purposes, and Mechanical Inventions, - illustra- of the agents which human ingenuity brings to bear upon the products of nature'; 'Manufactures, - illustrative of the result produced by the operation of human industry natural produce'; 'Sculpture, Models and Plastic Art generally, - illustrative of the taste skill displayed in such applications of human industry.' Zie verder: ODIC, p. 119, 194 en 819.
146. Zie noot 124. Zie authentieke handschrift van de Minutes of the First Buckingham P- Conference, waarin als doelstelling nadrukkelijk het bevorderen via competitie en gelze- van ondermeer de esthetische kwaliteiten van het product geformuleerd werd; de o- werpers van de kunstnijverheidsindustrie werden nadrukkelijk als doelgroep genoemd verder: Haltern, 1971, p. 84-5; Cole in ODIC, p. 23; ODIC, p. 819: 'The material, the machine, the manufacture, and the ornament applied, have in succession been brought consideration.' De Fransman Potonié stelde dan ook voor de expositie in de volgende- secties op te delen: grondstoffen, machines, gebruikswaren voor algemeen gebruik, en waren (Potonié, 1850, p. 257).
147. MPC, Meeting 13 februari 1850.
148. Zie voor de invloed van de nadrukkelijk educatief bedoelde locale industrie- en tech- tentoonstellingen van de zogenaamde 'Mechanics Institutes' - die technisch avondond- voor volwassenen boden naar het voorbeeld van het Franse 'Conservatoire des Arts et Metiers': Kusamitsu (1980). Overigens is het ook goed mogelijk dat een aantal presen- wijzen toch direct van het 'Conservatoire des Arts et Metiers' stammen. Wyatt bestude- haar en consuldeerde de staf. In 1849 werd daar met een zaal geopend met 'machines in- bedrijf'.
149. Potonié, 1850, p. 258.
150. D&R, p. 23, art. 134-143; MPC, 5th + 7th Meeting rapporten vd sub-comités.
151. D&R, p. 7, art. 10.
152. D&R, p. 24, art. 147.
153. D&R, p. 8, art. 15a en b.
154. Vgl perspectieftekeningen van Jones van de inrichting van het gebouw: uniforme pl- tafel maar met daarop decoratieve uitstallingen.
155. Zie D&R art. 150 voor uitgebreide instructie van exposanten over het inzenden van achtergrondinformatie, en per sectie het soort van informatie dat zij zouden moeten ge- bij hun expo-aan. Zie verder: FR, p. xlii. Zie voor overzicht van de door de uitgevers, Crystal Palace verkochte publicaties: FR, appendix no. XXVII. Zie ook Cole in ODIC 26: 'It was decided that two Official Catalogues should be prepared and published by authority of the Commission; the one of a large size containing full notices of everyth that the exhibitor desired to state, and the other an abridgement containing the names exhibitors only, with a very general summary of the articles they exhibited. (...) The s Catalogue was to be sold at 1 s., ...'
156. Zie noot 105.
157. MPC, 3rd Meeting, 24 januari, 1850, p. 2.
158. De adellijke leden Sir Charles Lock Eastlake (1793-1865) en Sir Richard Westmacot (1775-1856) waren cultureel goed onderlegd en van hen mag dan ook enige kennis op- gebied van de bouwkunst verwacht worden. Als respectievelijk voorzitter en professor de Royal Academy of Art gelden zij in de jaren veertig en vijftig als toonaangevend c- gebied van respectievelijk de schilder- en beeldhouwkunst. Met name Eastlake gold b- dien als secretaris van de Fine arts Commission (1842) en als beheerder van de collec- tioned Art Gallery (1843-7) en directeur (1855-1865) als culturele autoriteit. Isobara Kingdon Brunel (1806-59), William Cubitt (1791-1863) en Robert Stephenson (1803- zijn dan reeds gevierde ingenieurs, beroemd geworden met gedurfde ijzeren (koker- hang-constructie)-systemen voor bruggen, stationsoverkappingen en de aanleg van sp- gen en waterwerken. Brunel bouwde ondermeer de Clifton Suspension Bridge bij Bri- (1829-31), stond sinds 1833 aan het hoofd van de aanleg van de Great Western Railway, Londen naar Bristol, trok in Bristol het Temple Meads Station en in Londen het Padding- Station op, en bouwde achtereenvolgens de eerste grote ijzeren stoomschroef schepen Great Western (1833-6), Great Britain (1843) en Great Eastern (1852-9) - die Bristol- Amerika dienden te verbinden. Cubitt was niet alleen in Engeland actief geweest - zo- hij in de jaren veertig Londen middels de South Eastern Railway met Folkstone en D- verbonden, maar had ook in Frankrijk meegewerkt bij de aanleg van de spoorlijn tussen- Boulogne en Amiens, en bij de bouw van de Berlijnse waterleidingwerken. Robert Stephenson, de zoon van de spoorweginventor George Stephenson, werd bekend met d- leg van de London & Birmingham Railway (1833-8). Hij was van doorslaggevend b- nis voor de rationalisatie van de spoorwegbouw d.m.v. arbeidsdeling en een planmatig- aanpak, en werd beroemd door de aanleg van de Britannia Tubular Bridge over de Me- Street (1846-50). Cubitt en Brunel waren bovendien toentertijd respectievelijk voorz- vice-voorzitter van de Institution of Civil Engineers. Ook Charles Barry (1795-1860), Charles Robert Cockerell (1788-1863) en Thomas Leverton Donaldson (1795-1888)

tertijd als de fine de fleur van wat Engeland op architectuurgebied te bieden had. Barry was de architect van de Travellers' Club (1829-31), de Reform Club (1837) en bovendien het nieuwe House of Parliament - het belangrijkste monumentale openbare gebouw dat voor 1850 in Engeland is gebouwd en de aanzet tot de 'Gothic Revival'. Donaldson was één van de grondleggers en latere voorzitters van het Institute of British Architects, sinds 1841 professor aan het University College in Londen, redacteur van het tijdschrift *The Builder*, betrokken bij de aanleg van de Londense afwateringswerken, en ten tijde van de tentoonstelling District Surveyor in South Kensington, het woongebied ten zuiden van Hyde Park. Cockerell was actief als archeoloog, succesvol als architect van de nieuwe Bank of England (1833) in Londen en filialen hiervan in Bristol, Liverpool en Manchester, van het Shmolean Museum en Taylor Institute (1839-45) in Oxford, en van de concertzaal van de George Hall (1851-6) in Liverpool; als professor aan de Royal Academy was hij één van de grondleggers van het eclecticisme (Kruif, 1985, p. 374). De architecten Cockerell, Donaldson en Barry waren bevriend en studiegenoten. Zie voor biografieën: (Brunel) Derrick Eckert, *Brunel's Britain*, 1980; Peter Hay, *Brunel: Engineering Giant*, 1985; John Pudney, *Brunel and his World*, Thames and Hudson, Londen, 1974; L.T.C. Rolt, *Isobard Kingdom Brunel*, 1957; (Stephenson) L.T.C. Rolt, *George and Robert Stephenson*, Penguin Books, Londen, 1960.; (Barry) Placzek, p. 144-7.

Zie noot 157.

Berlyn, 1851, p. 21: 'From an attentive examination of these designs, presenting the subject in such exceedingly varied forms, one of the peculiar difficulties becomes clear, namely, the total absence of any precedent to guide or afford suggestions to the designers. ... Inderdaad waren de exposities van de RSA tot nu toe in de zalen van hun eigen verenigingsgebouw gehouden. Het enige precedent was het gebouw voor de industrie-expositie in 1849 in Birmingham gehouden was. Cole (MPC, 11th meeting, 23 maart 1851) gebruikte dit precedent inderdaad om in een Memorandum on the probable cost of the exhibition de bouwkosten voor een tijdelijk expositie-gebouw te begroten. (Hiervoor was vanwege de verschillen in prijzen en bouwwijzen immers Wyatt's ervaring met Franse positiegebouwen waardevol.)

Zie over Wyatt's rol: AIC, p. xvi; Berlyn, 1851, p. 7: 'To Mr. Digby Wyatt, whose services are to a great extent withdrawn from the Executive Committee, in order that his professional knowledge of the subject might be placed at the disposal of the Building Committee, is entrusted with the arduous task of examining and classifying these incongruous materials, and of eliminating from them such general principles of arrangement as seemed most worthy of the attentive consideration of the Committee. The result of this gentleman's minute examination was embodied in a Report, upon the basis of the recommendations contained in which the subsequent utilitarian portions or the design of the Building Committee would appear to have been founded.' Zie voor de verdere rol van Wyatt, Jones en Wild: FR, p. iv; Cole in ODIC, p. 21-2; Berlyn, 1851, p. 21. Cubitt, de voorzitter van het bouwcomité, werd later toegevoegd aan dit bouwteam om namens de Koninklijke Commissie de voerting van de bouw te bewaken (MPC, 29th Meeting, 31 October 1850). Uit de werktekening (BM: 7957 f, vol VI, 'List of Lithographs') blijkt dat Jones voor dit plan volstaat met traditionele polychrome metselverbanden bij wijze van decoratie van het gebouw. Dit zou tekenen dat zijn revolutionaire vinding om het Crystal Palace architectonisch en representatiever te maken door haar te schilderen eigenlijk een noviteit was, die werd afgedwongen door Paxton's interventie. De toevallige confrontatie met een ontwerp, geheel uit ijzer glas waarin metselwerk ontbrak, dwong Jones dan tot een revolutionaire inventie die vendien de rest van zijn loopbaan zou bepalen.

Hiervoor rapporteerden zij reeds op 21 februari (MPC, 7th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix e, p.4).

MPC, 7th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix E, p.4-5.

Zie locatie stuitte niet op bezwaren van de Chief Commissioners of Her Majesty's Woods and Forests' (de verantwoordelijke instantie voor het park) en was met twintig acres per genoeg om de benodigde 16 acres tentoonstellingsoppervlak te herbergen.

De 'Great Western' verbond Paddington Station met Bristol van waar uit de belangrijkste omnibusmaatschappijen op de Amerika's voeren; met Manchester en Liverpool, de belangrijkste industriecentra in het westen van Engeland. De 'South-Eastern' en 'South-Western' verbond het Waterlooo Station met de dokken van de veerboten naar het Europees steland.

Zie voor een schatting van het benodigde tentoonstellingsoppervlak: TOH, p.3. In de riek van de Koninklijke Commissie beïnvloedde de classificatie ook meer direct de rievang van het gebouw; immers hoe meer vormen van nijverheid moesten toegelaten des te ter de tentoonstelling moest worden. Om representatief te blijven moesten immers per rieve toeh een minimaal aantal exponenten getoond worden (MPC, 2nd Meeting, 18 januari 50, p. 2; MPC, 3rd Meeting, 24 januari 1850, p. 8).

Zie Commissie besloot indachtig de liberale economische principes die zij aanhang alle rkrzaamheden voor de expositie via openbare aanbesteding te vervegen aan de laagste rchrijver (MPC, 7th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix E, p.5-6 en MPC, 8th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix E, p.6).

Zie noot 157.

Zie voor het voornemen twee opeenvolgende prijsvragen te organiseren: MPC, 7th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix E, p.6. Zie voor de omschrijving van de aanbesteding r daarin de befaamde clausule, via welke Paxton later als het 'paard van Troje' binnen- rbaald kon worden door de tegenstanders van het officiële plan: MPC, 17th Meeting, 16 i, 1850, Appendix C, p.6-8: 'Report of the Committee appointed to consider all matters rking to the Building - made to Her Majesty's Commissioners for the Great Exhibition of rks of Industry in 1851 - Thursday, May 9, 1850'. p.8: 'Adopting the approved design as r basis, we would proceed to immediately prepare such Working Drawings, and rifications as may be necessary, and to issue invitations for tenders to execute Works in r accordance with them, requesting from competitors in addition, such suggestions and mod- rifications, accompanied with estimates of cost, as might possibly become the means of rfecting a considerable reduction upon the general expense.'

Zie noot 167 en Amtlicher Bericht, 1851, p. 171.

MPC, 8th Meeting, 28 februari, 1850, Appendix E, p.7.

172. Wyatt, 1849, p. 7: 'Not only in laying out the scheme of building, but in the arrangements preliminary even to that point, it becomes necessary where objects of such various descriptions are to be assembled to adopt some general system of natural or artificial classification, in order that facilities for the proper grouping of analogous arts may be uniformly and consistently provided both in the Exhibition, the Catalogue, and the Report of those appointed to examine into the merits of the workmanship or design. (...) If one of the objects of these exhibitions be, as it most assuredly should, to instruct the public, the clearness of their memories and impressions mainly depends upon the simplicity and perfection of the system of succession, subordination, and classification of all the elements composing the great display. If it be otherwise, they gain only a confused sense of weariness, instead of a series of important, mutually dependant, practical conclusions. (...) This arrangement [het 'more material classification'-principe dat de Franse organisatoren in 1849 toepassen] led rather to confusion, and unfortunately, as may be seen by reference to the plan of the building of the present Exposition, in which this system (if any) has been followed, it is sufficiently complicated to render it extremely difficult to refer to any particular object, from its proximity to others having any analogy with it.' Cole onderschrijft later in de inleiding op de catalogus het belang van de ruimtelijke realisatie van de classificatie (Cole in ODIC, p.22). Ook Payfair beschrijft het belang ervan, nu echter om de werkzaamheden van de Jury mogelijk te maken (MPC, 34 th Meeting, 7 februari 1851, Appendix D, p.5-6). Ergo, de belangrijkste protagonisten en vormgevers van de tentoonstelling onderschrijven dit belang. In de beschrijving van het gerealiseerde Britse deel van de tentoonstelling in de officiële catalogus werd dan ook nog steeds de tentoonstelling beschreven alsof de classificatie inderdaad ook ruimtelijk gerealiseerd was (ODIC, p. 113 ev.). Het belang van een ruimtelijke ordening van de exponenten overeenkomstig de classificatie voor de vergelijkende studie werd ook door tijdgenoten onderschreven (ILN, 16 november, 1850, p. 390; Amtlicher Bericht, 1851, p. 171).

173. Zie voor tekst prijsvraagprogramma ondermeer *The Builder*, 9 maart 1850, p. 117.

174. Het comité stelde het prijsvraag programma op 28 februari 1850 definitief vast. (MPC, 8th Meeting, 28 februari, 1850, p.2: 'A recommendation was read from the Building C. - That the Executive Committee be requested to make the necessary arrangements for dispatching to all the British Ministers abroad a sufficient number of the notices, instructions and engravings, and to procure the extensive insertion of advertisement and notices of the same in all Foreign Journals.')

175. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.9: 'The Designs and Specifications transmitted to the Committee amount to the surprising number of 245. ...': Cole in ODIC, p. 20-1; in FR (1852, p. xxiv) spreekt van 233 ontwerpen, waarvan 38 uit het buitenland, 128 van ontwerpers uit Londen en omstreken en de rest van de Britse eilanden. Verder werden er nog 12 ontvangen na 18 april 1850.

176. Op de twaalfde vergadering, 18 april, presenteert het bouwcomité lijsten met de namen van de 233 inzenders. Nog dezelfde vergadering werd besloten te zien toon te stellen (MPC, 12th Meeting, 11 april, 1850; MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.9; FR, p. xxiv).

177. Uit deze inzendingen selecteerde het bouwcomité 69 plannen die in hun ogen in aanmerking kwamen voor een eervolle vermelding; 18 plannen uit dezelfde lijst onderscheiden zich naar hun mening toch nog extra, en tenslotte blonken 2 plannen werkelijk uit (MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.10-12).

178. *Ibid.* Wyatt roemde Horeau's identieke plan voor het tentoonstellingsgebouw van 1849 al in zijn verslag van de Franse industrie-tentoonstellingen (1849, p. 10). Ook het plan van vader en zoon Turner werd al eerder door hen in de populaire pers gelanceerd als mogelijk attractief wereldtentoonstellingsgebouw (ILN, 5 januari 1850, p. 10 en *Ibid.*, 26 januari 1850, p. 45).

179. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.6. Met name in kringen van architecten en ingenieurs was de verantwoordigheid omtrent de prijsvraag groot. Men meende dat er in het verslag ervan wel erg vrijelijk met de vermelding van de auteurs was omgegaan: niemand werd echt genoemd. Zie *The Builder*, 25 mei 1850, p. 241; *Ibid.*, 8 juni 1850, p. 265-6; *Ibid.*, 15 juni 1850, p. 277-8.

180. Zie voor beschrijving en illustratie van het plan van het Bouwcomité: ILN 21 juni 1850, p. 446. Zie ook: AIC, p. xvii; *The Builder*, 25 mei 1850, p. 241; CEAJ, vol. xiii, no.154, 17 juni 1850, p. 209.

181. In meters mat het gebouw 669,9 bij 133,98 meter, waren de langshallen 12,18 meter hoog (met uitzondering van de middelste die 18,27 meter hoog was); de koepel was 60,9 meter in diameter en 45,675 meter hoog gemeten vanaf de 'sprong' van de koepel, het geheel was gemaakt voerd op een moduul van 7,308 maal 7,308 meter.

182. Wyatt in ODIC 1851, p. 67: 'the presence of the trees dictated their (PvW: restauraties) location.'

183. Cole in ODIC, p.24: 'on the ground floor, each area of 24 feet, by 24, feet containing 576 feet superficial, was accounted as yielding exhibiting area of 384 feet, it being considered that 192 feet would be a sufficient allowance for passages. The width of these was determined by experiments in the building and by experience of those in the British Museum, in the Soho Bazar, &c.; Chadwick, 1961, p. 110: 'Moreover, Paxton's plan did not meet another of the conditions originally set by the Building Committee after an extensive study of the arrangement of many previous expositions; that of the desirable spacing of exhibitor's stalls. The Committee had assumed a fixed dimension of 24 feet, for the spacing of stalls parallel to the main avenues for visitors' access, and had suggested that supports for roofing the building should be at intersections of the 24 ft. grid, or multiples of this dimension. Paxton's design had been based on a grid of 20 ft., and Brunel had suggested to him the desirability of altering the spacing to 24 ft., to meet the letter of the Committee's wishes.' Waarschijnlijk omtrent Chadwick dit aan toespraken van Paxton en Fox (ILN, 5 augustus 1851, p. 205; en 29 juni 1851, p. 21-22 of AIC, p. xxi).

184. D&R, art. 74 en art. 149.

185. FR, p. xxiv: 'It was originally contemplated to have arranged the whole of the articles exhibited, both Foreign and British, according to a philosophical classification, without reference to the country of production...': Zie verder Cole in ODIC, p.23: 'It had been originally contemplated by the Commissioners, that the arrangement of the whole Exhibition

- should be, not merely on the basis of the four sections, but that each similar article should be placed in juxtaposition without reference to its nationality, or local origin.'
186. FR, p. xxiii en xxx
187. Zie D&R, art. 153c en OC, 1851, Rules for Visitors, art.4.
188. Zie analyse-tekeningen 46.
189. Zie noot 187.
190. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.6-8. De Nederlandse architect T. van Elven had in zijn plan met dit zelfde doel het gebouw van dubbele buitenwanden voorzien met daarin corinthen waarvandaan politie ongezien het publiek in de gaten kon houden én in geval van ongeregeldeheden ongestoord versterkingen kon aanvoeren (Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 7).
191. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.8; Bleekrode, 1853, p. 112.
192. Cole en Dilke bevelen deze combinatie aan in hun 'Memorandum of the probable cost of the Exhibition' aan de Koninklijke Commissie (MPC, 11th Meeting, 28 maart 1850).
193. The Builder, 8 juni 1850, p. 265.
194. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.8; The Builder, 8 juni 1850, p. 265.
195. Ibid.; ILN, 8 juni 1850, p. 403.
196. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.6-8.
197. The Builder, 25 mei 1850, p. 241.
198. Wyatt, 1849, p.6: '...the money is paid only for the hire of the materials for about three months, the whole remaining the property of the contractor at the termination of the Exhibition.'
199. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.6. Mogelijk naar een idee dat vader en zoon Turner al in januari 1850 publiceerden.
200. Wyatt, 1849, p. 7 en p. 10: zowel de classificatie als onderlegger van de plattegrond als de wijsheid van de hallen als een open centrale ruimte met groen en fontein worden door hem aan bevolen. De gelijkenis tussen het officiële plan en de Franse expositieplannen ontging oog tijdgenoten niet: ILN, 16 november 1850, p. 390: 'Its great simplicity recommended it; and some of the designs sent in from France for adoption by the Building Committee of the Great Exhibition of next year, bear a strong affinity to it as regards general arrangement and proportion.'
201. Zie noot 172.
202. TOH, p. 3.
203. Zie voor een historische studie van de geheugenkunst: Yates, 1966, 1988.
204. Volgens sommige bronnen zouden de exponenten inderdaad net zoals in een theater op een licht hellend vlak gezet worden, zodat men vanuit het centrale hof een goed overzicht over zou kunnen krijgen (CEAJ, november 1850, p. 354: '... terwijl van noord naar zuid (...) de vloer precies vlak zal zijn, zal het van west naar oost licht hellen, zoals het podium in het theater, hoewel natuurlijk niet zo sterk.')
205. MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.6: 'For the arrangements of the Plan we rely for effect on honesty of construction, vastness of dimensions, and fitness of each part to its end.'
206. Wyatt, 1849, p.6: 'False an unnecessary ornament: Both externally and internally there is a good deal of tasteless and unprofitable ornament; all the pilasters are papered and painted in a species or graining to imitate light oak, and even the ceiling is covered over with the same work. Large carton pierre trusses apparently support the timbers, and a painted bronze bas-relief fills the tympanum of the pediment, at the principal entrance. The architecture of the whole is mesquin, although the gigantic scale of the building necessarily elevates the general effect to into something of impressiveness; not, however, to nearly the extent which the same outlay might have produced.' Ibid., p. 11: 'One peculiarity, which architecturally was most distressing, was, that a system of sham seemed to preside over all the ornaments and construction. Great carton pierre trusses which supported nothing - painted bas-reliefs to imitate bronze - fir covered all over with paper to make it look like oak, - were all unnecessary and wasteful professional forgeries. If each simple material had been allowed to tell its own tale, and the lines of construction so arranged as to conduce to a sentiment of grandeur, the qualities of "power" and "truth," which its enormous extent must have necessarily ensured, could have scarcely failed to excite admiration, and that at a very considerable saving of expense.'
207. Hier komt het ontwerp het dichtst bij de constructieve hoogstandjes van Turner en Horeau: alleen is de kas-typologie vervuld voor die van de spoorweg overkappingen.
208. Cole, 1884, p. 164. Zie ook Paxton's toespraak, afgedrukt in de ILN, 19 October 1850, p. 322-3.
209. Steiner, 1978, p. 40-1.
210. Het gebouw werd op 16 mei aan de Koninklijke Commissie getoond (MPC, 17th Meeting, 16 mei, 1850, Appendix C, p.8); ILN, 22 juni, 1850, p. 446: 'The Building to be erected for the Great Exhibition of all Nations, to be held in Hyde-park, in 1851, has at length been decided on by the Building Committee, and confirmed by the Commissioners.'
211. Vanaf 24 juni kon men gelithografeerde werktekeningen en de bijbehorende specificaties bij het kantoor van het Uitvoerend Comité afhalen (Berlyn, 1851, p.21-3); volgens het bij-schrift bij de werktekeningen kon men de zogenaamde 'contract drawings' voor de metsel-verbanden echter pas vanaf 1 juli inzien bij het secretariaat van het comité. (British Museum: 7957 f, vol VI, 'List of Lithographs') De aanbestedingen moesten reeds op 10 juni in het bezit van de organisatoren zijn. (AIC, p. xvii: '... and assisted by Mr. Digby Wyatt ... Jones, had completed extensive working drawings which they had caused to be lithographed.')
212. Het plan werd op 15 juni voor het eerst gepubliceerd in de vakpers (The Builder, 15 juni 1850, p. 282-3), en op 22 juni in de populaire pers (ILN, 22 juni 1850, p.445).
213. Cole, 1884, vol. 1, p. 161: 'Great moral volcanoes were smoking at this time, not only in the commission and its committees, and the local committees, but were beginning to appear in the public press.' Ibid., p. 163: '... But the whole nearly wrecked the Exhibition. ... Zie verder: MPC, 21st Meeting, 1 juli 1850; The Builder, 29 juni 1850, p. 308; Haltern, 1971, 86-9.
214. Cole in ODIC, p.17: 'Those who have had experience only the continental systems of exhibitions, which are managed and paid for by their Governments, find it difficult to under-
- stand the self-supporting and self-acting principle of the present Exhibition, which has herto depended wholly upon voluntary subscriptions of the British people: the heavy liabilities which still hang over the undertaking rest wholly upon individuals in their private city, and not upon the Government. The British people, as well poor and working men as the richer classes, have had the individual responsibility, not only of conducting the experiment of an Exhibition of their own works on a national scale, but of collecting 1 to pay all the expenses of an Exhibition of the Works of all Nations.' Zie verder: Cole ODIC, p.12-13 'It now rests with the public to determine, by the amount of their contributions, the character and of the proposed Exhibition, and the extent of benefit to industry all its branches which will result from it.' Zie ook: MPC, 1st Meeting, 11 januari, p.3.
215. ILN, 18 oktober 1851, p. 504.
216. De exponenten zouden gratis mogen tentoonstellen (FR, p. xlii en AJ, 1851, p. 181); beslissing die mede in gegeven is omdat buitenlandse exponenten dat gewend waren o tentoonstellingen! De exponenten moesten wel het vervoer en de inrichting van de ex-ten betalen (TOH, p. 3; D&R art. 61a; Cole in ODIC, p.18-9). Overigens sloten de org-toren ook voor het vervoer van de exponenten een contract af met de spoorwegmaatsch-die brachten de kosten van het vervoeren met de helft terug (Cole in ODIC, p.27).
217. De Britse premier Lord John Russell was een tegenstander van betaling van het proj-Door de belastingbetalers; overheidsfinanciering zou betekenen dat binnen het bestaan-census-stelsel slechts een minderheid een publieke zaak zou financieren. ILN, 2 febru-1850, p. 74: 'If such, then, were the object, and if he had succeeded in showing that it no partial, incomplete, or narrow object - he thought they would agree with him in sup-ting the conclusion of the resolution, viz. that the funds requisite for such a purpose o-to be provided by the voluntary contributions of individuals rather than form the publi-revenue.'
218. Zie noot 16.
219. ILN, 11 oktober 1851, p. 458.
220. Met de overname door de Koninklijke Commissie van de organisatorische en financi-verantwoordelijkheid van de RSA nam zij ook haar plan voor een 'reserve Fund for Fr-Exhibitions' over (MPC, Meeting 18 januari 1850, Appendix, p. 3-4).
221. Het verzorgen, uitgeven en verkopen van de officiële catalogi werd verkocht aan de: ma's Spicer Brothers en Messrs. Clowes and sons voor £3200; het beheer van de resta-ties en de verkoop van snacks en versnaperingen werd aan de Firma Schweppe gegun-£5500 (FR, p. xli-x).
222. ILN, oktober 1851, p. 223, 225 en 458. Zie ook Haltern, 1971, p. 86 cv.
223. Maatschappijcritici uit het links kamp hoopten hier zelfs op, omdat ze zou de exp-d de klassestegenstellingen verduidelijken, daarmee de arbeidersklasse tot daden aanzette-zo een nieuwe egalitaire samenleving voort brengen. Karl Marx en Friedrich Engels, 'Revue', Mai bis Oktober 1850, in Neue Rheinische Zeitung, Organ der demokratische, D-Berlijn 1964, p. 431: 'Diese Ausstellung ist ein schlagender Beweis von der konzentrie Gewalt, womit die moderne grobe Industrie überall die nationalen Schranken niedersch-und die lokalen Besonderheiten in der Produktion, den gesellschaftlichen Verhältnisse dem Charakter jedes einzelnen Volks mehr und mehr verwischt. In dem sie die Gesamtmasse der Produktivkräfte der modernen Industrie auf einen kleinen Raum zus-mengedrängt zu Schau stellt, gerade zu einer Zeit, wo die modernen bürgerlichen Verhältnisse schon von allen Seiten untergraben sind, bringt sie zugleich das Material Anschauung, das sich inmitten dieser unwürdigen Zustände für Aufbau einer neuen Gesellschaft erzeugt hat und noch täglich erzeugt. Die Bourgeoisie der Welt errichtet diese Ausstellung im modernen Rom ihr Pantheon, worin ihre Götter, die sie sich self-gemacht hat, mit stolzer Selbstzufriedenheit ausstellt. (...) Die Bourgeoisie feiert dies-großes Fest in einem Augenblick, wo der Zusammenbruch ihren ganzen Herrlichkeit bevorsteht, ein Zusammenbruch der ihr schlagender als je nachweisen wird, wie die v-erschaffen Mächte ihrer Zucht entwachsen sind.'
224. AJ, 1 april 1851, p. 122.
225. AJ, 1 november 1851, p. 293.
226. Ibid.
227. De parlementaire oppositie tegen de wereldtentoonstelling werd in het hogerhuis gek-Door Lord Henry Peter Brougham, en door Colonel de Laet Waldo Silbrot in het Lagerhuis. De voorstanders werden aangevoerd door Robert Peel, die echter door een-lukkige val van zijn paard op 3 juli 1850 - de dag voor de parlementaire stemming - o-led, en door Lord Granville in het Hogerhuis; verder door Labouchere, Gladstone, R-Stephen en de voorman van de radikale filosoof Joseph Hume (George H. Zeitzin 'Die Utilitaristen und die House of Parliament', in Warnke, 1984, p. 354). Zie ook: H-1971, p.87-9.
228. ILN, 22 juni 1850, p. 446; CEAJ, juli 1850, p.209; The Builder, 29 juni 1850, p. 308. Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 13-6.
229. The Builder, 29 juni 1850, p. 308.
230. Cole, 1884, vol. 1, p. 164: 'The "striking feature" was to have been a dome, 200 feet l-and ninteen millions of bricks were to have been used in Hyde Park. It was manifest impracticable, and was condemned by the public.' Zie ook: Anoniem, Het Nijverheids-1851, p. 13-6. In deze laatste publicatie (p. 48) wordt ook op de nadelige gevolgen va-bouwwocht voor de exponenten gewezen.
231. Deze verdenking werd geuit in The Builder van 15 juni (p. 277), 29 juni (p. 308), 6-313) en 20 juli 1850 (p. 337) en in de anonieme publicatie Het Nijverheidspaleis, 185-13-6. Dit zou ook wel eens de bedoeling van de organisatoren kunnen zijn geweest ge-prins Alberts' aanvankelijke voorkeur voor een permanent tentoonstellingsgebouw, he-voornemen om iedere vijf jaar een dergelijke tentoonstelling te houden en het eerste he-Building Committee om de koepel na afloop te gebruiken als beeldenzaal voor de National Art Gallery (MPC, 17 th Meeting, 16 mei 1850, p. 6-8). Iets dat John Scott S-uitvoerde bij de Weense wereldexpositie van 1873, waarvoor hij een koepel ontwierp/afloop bewaard bleef als ruimte voor tijdelijke exposities en publieke gelegenheden (Pensel, 1989, p. 88).
232. The Builder, 29 juni 1850, p. 308
233. Haltern, 1971, p. 87: het parlement nam het tentoonstellingsproject op 19 maart 1850

mandeling. Tot aan de definitieve stemming op 4 juli, wijdde het Hogerhuis er vijf zittingen aan en het Lagerhuis vier. Zie voor bezorgheid over het park: The Builder, 29 juni 1850, p. 308; ILN, 20 juli 1850, p. 54.

Halterm, 1971, p. 81-3.

ie voor dreigement: MPC, 20th Meeting, 29 juni 1850. Zie ook Halterm (1971, p. 87), die in een brief van prins Albert aan zijn vriend Baron Stockmar citeert: 'Die Ausstellung wird zu wüthend von der Times angegriffen und das House of Commons will uns aus den Parks jagen, es ist die größte Aufregung darüber (...) Sind wir aus den Parks getrieben, so ist das Werk dahin!! Der Unsinn hat seinesgleichen nicht!' Behalve Stephenson (die actief betrokken was bij het binnensmokkelen van Paxton) moest volgens Cole ook de architect vry niets van het eigen plan hebben (Cole, 1884, vol. 1, p. 164). Cole oordeelde later: 'his Committee (bouwcomité) was too numerous and to strong to be workable. It again illustrated the old proverb of "to many cooks." Art (architecten)and Science (ingenieurs) did not work together, and throughout were opposed to the very end. Any one of the six could have done the work well, acting on his sole responsibility. But the whole nearly wrecked the Exhibition by dispute and delay, and after five months produced an impracticable plan, which was superseded by the glasshouse of a gardener, a man of genius, but no architect or engineer.' Zie ook Halterm (1971, p. 67), die een brief (dd. 27 juli 1850) van Lord Granville en Col. Phipps (secretaris van prins Albert) citeert: 'The Building Committee are at daggers drawn, the engineers complain bitterly of the Architects, and the Architects of the engineers. Paxton says he is sacrificed in their anxiety to destroy each other.'

De beste bibliografie over Joseph Paxton is nog steeds die van George F. Chadwick (1961).

ie voor een beschrijving van Paxton's eerdere glazen bouwwerken: Chadwick, 1961, p. 1-103.

Behalve Paxton zelf (ILN, 6 juli 1850, p. 13) zagen ook diverse commentatoren een permanent Crystal Palace niet als een bezwaar maar als een verrijking van Hyde park (Fuller, 1951, p. 163-4: 'This (the design of Mr. Paxton) in my opinion, is a Building which even King Bull will be pleased to see remain, and to have it converted into a grand Conservatory Wintergarden, in which all ranks of Her Majesty's subjects may be admitted, free of stairs, to join in intellectual recreation and exercise.' Dat het Crystal Palace van aanvang af tot de verbeelding sprak blijkt bijv. uit de correspondentie van de Hertog van Wellington, die op 23 juli 1850 over Paxton's voorstel opmerkt: 'I have seen Paxton, who is the person to be employed in the construction of the great building in Hyde Park for the Exhibition of 1851. (...) It will be more curious than anything that can be seen in it. It will be constructed of iron and glass' (geciteerd uit: Bird, 1976, Appendix 3).

to beoordeelde de Ecclesiologist in 1851 het Crystal Palace als: '... this is not architecture. It is a piece of engineering of the highest value and at the highest level, but it is not architecture. The work is completely lacking in form, devoid of the very idea of stability and solidity.' John Ruskin stelde, met het Crystal Palace in het achterhoofd, in zijn Seven Principles of Architecture (1851-3): 'The moment that iron in the least degree takes the place of stone, the building ceases (...) to be true architecture.' Ook Paxton zelf beschouwde zijn ontwerp niet als architectuur; daarom stelde hij ook voor er stenen portico's voor te plaatsen; deze moesten de reusachtige kas de benodigde architectonische representativiteit geven en in overeenstemming was met het nationale belang van het evenement (Hartung, 1982).

ILN, 19 oktober 1851, p. 322-3; Cole, 1884, vol.1, p.164; Luckhurst, 1951, p. 22; Chadwick, 1961, p. 104 ev..

vermoedelijk speelde de Midland Railway Company een sleutelrol in het contact tussen Cole en Paxton, en tot op zekere hoogte zelfs in het ontstaan van diens ontwerp. Volgens de officiële weergave van de gebeurtenissen ontstond Paxton's bemoeienis door tussenkomst van John Ellis toen zij beiden op 7 juni 1850 aanwezig waren bij het testen van de akoestiek in het nieuwe Lagerhuis van Barry. Paxton was een van de directeurs van de MRC (nomen. Het Nijverheidsplets. 1851, p. 18) en Ellis was er voorzitter van (Halterm, 1971, p. 70). Het is echter ook mogelijk dat Cole of Stephenson zelf Paxton benaderden bij het verlenen van de derde koker van Stephenson's Britannia Bridge, medio juni, waarbij Ellis en Paxton aanwezig waren. Hoe het ook zij Paxton's beroemde schets werd vervolgens op 11 juli tijdens een vergadering van de MRC gemaakt; daarbij waren Ellis en Stephenson, sinds 21 juni ingenieur aan de MRC verbonden (Rolt, 1960, p. 207), vermoedelijk ook aanwezig. Het is dan ook allesbehalve ondenkbaar dat deze zich er actief mee bemoeiden. In slotte hielp W.H. Barlow, ook als ingenieur in dienst bij MRC, vanaf 15 juni Paxton bij te tekenen en doorrekenen van zijn ontwerp.

Volgens Playfair was dit Cole's favoriete werkwijze en was deze hierdoor de motor achter de gehele tentoonstelling. Zie: Playfair (Reid, 1899, p.170). The mainspring of the exhibition from first to last was Sir Henry Cole. (...) He has often been accused of working too selfish motives. Never was an accusation more unfounded. The public good was always the uppermost - I might almost say the only - motive in his mind. He was constantly judged, because his mode of work were not always on the surface. If he came to an obstacle, it was his delight to tunnel under it in secret, and unexpectedly come out at the other side. Zie voor een reconstructie van Cole's geheime hulp aan Paxton: Chadwick, 1950, p. 5-8.

ie voor de publicatie van Paxton's plan: ILN, 6 juli 1850, p. 13.

Stephenson had eerder met Fox gewerkt bij de aanleg van spoorwegen. Volgens Halterm (1971, p.71) was het dan ook Stephenson, die Paxton en Fox met elkaar in contact bracht. Paxton zelf introduceerde de glasfabrikant Chance die ook al voor zijn eerdere bouwwerken had geleverd.

MPC, 23rd Meeting, 11 juli 1850, Appendix D, p.5: Paxton's ontwerp was 10 procent duurder, wanneer tenminste in het plan van het Bouwcomité de koepel werd weggelaten! MPC, 24th Meeting, 15 juli 1850, p.2. Ibid., Appendix B, p.3-4.

ie noot 238.

De meerkosten van Paxton's gebouw werden gedrukt door het korter te maken en meer op galerijen tentoon te stellen (MPC, 27th Meeting, 26 juli 1850, p.1!)

ie gravure in ILN, 6 juli 1850, p. 13.

id.

et de introductie van het dwarschip of transept werd feitelijk het representatieve assen-

kruis uit het ontwerp van het 'Building Committee' overgenomen (Wyatt in ODIC, p. 63 vergelijkt deze ook met de St Pauls; auteur van het dwarstransept schijnt Henderson geweest te zijn uit constructieve overwegingen (toespraak Paxton afgedrukt in ILN, 5 augustus 1851, p. 205). Het Bouwcomité schijnt te hebben aangehouden op incorporering van de bomen in dit transept waarop Paxton de halfronde kap - in feite een opgetilde kas - verzoon. De halfronde kap over de naaf bedacht Barry - niet gerealiseerd vanwege kosten- en technische overwegingen (MPC, 27th Meeting, 26 juli 1850, p.1) - Jones tracht haar later nog te redden door bogen aan binnenzijde aan te brengen. De architect Barry schijnt ook de proporties van de gevel-indeling (Wyatt in ODIC, p.67), de detaillering van de kolommen (Wyatt in ODIC, p.53) en het toetsen van het gebouw met de vlaggen van alle deelnemende landen bedacht te hebben.

251. Cole, 1884, vol.I, p.163.

252. Zie de beroemde Paxton-schets (afbeelding 34).

253. The Builder, 20 juli 1850, p.337: 'The "Specifications of contract for the works" contained intimation, in three lines at the close, that "Tenders for methods of construction other than those shown upon the Drawings, and described in the Specifications, would be entertained, but on condition only of their being accompanied by working drawings and specifications, and fully-priced bills of quantities." This mixing together of a competition of design and a competition for prizes ...'

254. Cole in ODIC, p.11: 'So far as the public manifested its opinion it appeared to be its wish that the undertaking should be carried out as a national work.' In juli 1850, toen men met de bouw van het expositiegebouw moest beginnen, was er slechts £ 35.000 binnen, terwijl Cole in een voorlopige raming, gebaseerd op een vergelijking met de kosten van de tentoonstelling in Birmingham van het jaar daarvoor, de onkosten al in maart 1850 schatte op £ 150 à 160.000. Hiervan zou volgens dezelfde schatting alleen de constructie van het gebouw al £80.000 opspouren (zie noot 192).

255. Cole in ODIC, p.14: Uiteindelijk wordt £ 75.000 verzameld, waarvan na aftrek van de onkosten van de Local Committees slechts £ 64.000 besteed kon worden.

256. Halterm, 1971, p.87-9. Overigen zal deze overwinning aanzienlijk vergemakkelijkt zijn doordat veel M.P.'s als leden van de Koninklijke Commissie al bij voorbaat geïnteresseerd waren aan het project.

257. Cole in ODIC, p.17-8. FR, p. xxi; D&R, art.36: 'Her Majesty's Commissioners are desirous that there should be complete local organization, and that the Local Committees, wherever formed, should themselves collect the Subscriptions within their own districts.' Zie ook noot 8. Zie over de trage opbouw: FR, p. xxi en Halterm, 1971, p. 89-91. Overigens bestond er toen de Koninklijke Commissie in 1850 werd opgericht al 65 door Cole ex. in hun hoedanigheid van RSA-comité gestichte 'Local Committees of Assistance' (MPC, 1st Meeting, 11 januari 1850, appendix).

258. Reeds het koninklijk besluit van 3 januari voorziet in de benoeming van zogenaamde 'local commissioners' door de leden van de Koninklijke Commissie. Een nationaal netwerk van 'local commissioners', waarmee de Koninklijke Commissie via haar uitvoerend comité kon communiceren en delegeren, (FR, p. xxii) vormde het derde lid van het tri-partide organisatie-schema, dat daarin voorzien was. (Cole in ODIC, p.10) Hierin verenigde men de belangrijkste lokale bedrijfstakken door deskundige personen, vertrouwd met de bijzonderheden van de plaatselijke industrie, er in op te nemen. Zie voor een overzicht van deze door de Koninklijke Commissie benoemde Lokale comité's compleet met hun specialiteit: MPC, 3rd Meeting, 24 januari 1850, p.9; MPC, 8th Meeting, 28 februari 1850, p. 9.

259. MPC, 2nd Meeting 18 januari 1850, p.5: '...the whole Kingdom should be thoroughly educated to understand the several objects and scope of the Exhibition, and have their sympathies properly aroused to it; and that the Local Committees ought the machinery by which this object is to be accomplished.' Zie verder: FR, p. xxi. Cole in ODIC, p.18-20; MPC, 1st & 2nd Meeting, 18 januari 1850, p.5-6.

260. Cole in ODIC, p.17 -18. Dit is natuurlijk ideologische opschepperij; niet alleen trachtte de initiatiefnemers vanaf het begin de medewerking te krijgen van de Britse staat, maar uit de authentieke notulen van de Buckingham Palace Conference blijkt duidelijk dat men hoopte de Britse gemeenten bij de organisatie te betrekken door hun de economische voordelen van participatie aan de expositie voor te spiegelen (zie noot 262).

261. De Koninklijke Commissie zegt dat tijdens haar eerste vergadering ook met zoveel woorden: MPC, 1st & 2nd Meeting, p.5 en FR, p. xxi.

262. In de kladversie van de notulen van de geheime Buckingham Palace was dan ook een lemma opgenomen, waarin de organisatoren met name de stad Londen maar ook de overige gemeenten tot medewerking trachten te bewegen door hen voor te spiegelen dat de tentoonstelling een stimulerend van de lokale nijverheid en investeringszucht betekenen. Zie ook FR, p. xxi: in de eerste circulaire aan de burgemeesters werd deze gevraagd om aan de plaatselijke elite het economische nut voor de lokale nijverheid uit een te zetten, met als doel hen over te halen een lokaal comité te stichten.

263. ILN, 7 juni 1851, p. 509.

264. Cole Diaries, 14 januari 1850: '... Board of Trade: had no list of Chambers of Commerce it pleased Cobden. Home office had no list of Corporations.'

265. Het Executive Committee stelde nog voor om voor de verspreiding van de circulaire gebruik te maken van de communicatie-kanalen van de rechtelijke macht daar haar juridische noodzakelijkerwijs wel het gehele nationale grondgebied omvatte (Cole, Diaries, 18 januari 1850: via 'magistrates & Lord Lieutenants'). Om onduidelijke redenen wordt dit niet uitgevoerd. Zie voor een opsomming van de ingeschakelde verenigingen noot 39.

266. MPC, Second Meeting, p.2-3 en FR, p. xxi.

267. De zogenaamde 'Meetings at the Mansion House'. Zo presenteerde Cole bij de eerste bijeenkomst op 17 October 1849 de eerste publieke bekendmaking van het tot dan toe geheime project. De tweede op 25 januari 1850 markeert vervolgens het begin van de wervingscampagne van de nieuwe Koninklijke Commissie door de Britse premier Lord John Russell. Deze trachtte de nationale nijverheids- en financiële elite voor het project te winnen. (AIC, p.xv: This meeting was attended by nearly four hundred of the most influential merchants, bankers, and traders, of London ... ILN, 2 februari 1850, p. 73: The first resolution moved and carried unanimously was: 'That the proposal of his Royal Highness Prince Albert to open an Exhibition of the Works of Industry of all Nations, in the year 1851, in this metro-

- polis, is a measure in harmony with the public feeling, and entitled to the general support of the community; and is eminently calculated to improve manufactures, and to aid in diffusing the principles of universal peace.' Ibid., p. 74: He (Lord John Russell) thought that the meeting would concur in the conclusion that such ought to be the case (hear); and he could feel no doubt that the subscriptions would fall in - first from the metropolis, and then from every district in the country - would show that the people were determined to prove, by providing the means for carrying out the exhibition on the largest scale, that they were not unworthy of the grand enterprise thus undertaken.) Hoogtepunt in deze reeks was zonder twijfel de toespraak van Prince Albert tijdens de derde bijeenkomst op 21 maart 1850 voor ongeveer honderdachtig burgemeesters, een poging om hen te bewegen tot de stichting van een plaatselijk comité. Daar deze toespraak niet alleen door de pers over het hele Britse imperium verspreid werd maar door de Commissie ook vertaald werd in het Frans, Duits, Italiaans, Turks en Arabisch, moet ze beschouwd worden als hét ideologisch manifest van de organisatoren en als complementair aan het reeds eerder gepubliceerde programma (Haltern, 1971, p.165).
268. MPC, 1st&2nd Meeting, 18 januari 1850, p.6; 3rd Meeting 24 Jan, 1850, p.8; FR, p.xxii.
269. Het door de 'Committees on section' opgestelde classificatie-systeem werd te wetenschappelijk bevonden. Anders gezegd het sloot niet goed aan bij de industriële praktijk, waardoor industriëlen niet goed wisten in welke klasse zij terecht zouden komen en of zij dan wel met de juiste concurrenten vergeleken zouden worden. Het zou ook de selectie-werkzaamheden van de lokale comité's bemoeilijken, de inrichtingswerkzaamheden van de producten in het gebouw, én de vergelijkende studie van bezoekers en de internationale jury. Uit organisatorische overwegingen werd het aantal classes on maximaal 30 vastgesteld; bij een groter aantal werd de coördinatie van de werkzaamheden van de internationale juries te complex. Zie voor Playfair's taakstelling naast noot 32. Playfair over zijn bijdrage aan de classificatie (Reid, 1899, p.115): 'The classification of the intended Exhibition when I joined it was the following: 1. The Raw Materials of Industry; 2. The Manufacture made of them; 3. The Art employed to adorn them; 4. The philosophical mind of the Prince Consort held tenaciously to this classification. I, however, strongly urged that, though it was philosophical, it was not practical, and that its theoretical character was, perhaps, the chief cause of the want of sympathy between the promoters and the manufacturers. All the classes of objects ran into each other in every manufacture. (...) I prepared with great labour, a new classification by dividing manufactures into twenty-nine classes, each of which were subdivided into subsections representing the distinct industries. This classification was submitted to leading manufacturers in all the classes, and was revised according to their criticisms. (...) This classification, the first attempted of industrial work, met with great success, and had the good fortune to be highly commended by Whewell and Babbage, both masters in classification. Ultimately, it was thoroughly adopted by the Prince Consort and the Royal Commission. (...) The new classification was sent to all the leading manufacturers in the United Kingdom, and produced a marked change in favour of the Exhibition. They now knew the nature and the objects of the undertaking, and began to prepare for taking part in it.' Cole over Playfair's bijdrage aan de classificatie: Cole in ODIC, p. 22-3: 'In order to settle the positive arrangement of articles in the building, it became necessary to prepare a more precise system of classification than that furnished by the classified list of admissible objects which the Commissioners had first issued. The various systems which had been tried in the French expositions proved that any system based upon an abstract philosophical theory was unsuitable, and particularly to the present Exhibition. It was also desirable that the system of classification should be made conducive to the readiest mode of consulting the vast collection, both by the general visitor, and by the juries who would have to consider the merits of the whole. Dr. Playfair, to whom the Commissioners had confided the superintendence of the juries, suggested that whilst preserving the original quadripartite divisions of the Exhibition into Raw Produce and Materials, Machinery, Manufactures, and Fine Arts, those subdivisions which had been determined by commercial experience, should be adopted, as far as practicable, as the basis of Classification. Eminent men of science, and manufactures in all branches, were invited to assist in determining each one of the boundaries of his own special class of productions; and it was resolved, for the purposes of the jury, to adopt thirty broad divisions, and to induce as far as practicable the application of this classification to all articles - both British and Foreign; always, however, bearing in mind the fundamental rule, that the productions of an exhibitor would not be separated, except in very extreme cases.'
270. Nog tenminste tot aan 6 januari 1851 werd er gewerkt aan dit netwerk (MPC, 32nd Meeting), dat uiteindelijk 297 comité's telde (FR, p. xxii).
271. De spelregels vormden tesamen de Decisions of Her Majesty's Commissioners, and Regulations of the Executive Committee; de doelstellingen werden verwoord in de notulen van de geheime bijeenkomst op Buckingham Palace en de toespraak van Prince Albert tijdens de derde 'Mansion House Meeting', die beiden in exeso door de Britse pers verspreid werden.
272. MPC, 13th Meeting, 18 april, 1850, Appendix B, p. 3.
273. Zie voor procedure: D&R, art. 60 a-m en Cole in ODIC, p. 19. Zie voor lokale exposities: Bleekrode, 1853, p. 63: De Britse industriegebieden 'Northumberland, Durham, New Castle and others'.
274. MPC, 7th Meeting, 21 februari, 1850, Appendix D, p.4 en TOH, p.3.
275. D&R, art. 60 b-c en Cole in ODIC, p. 19-20. Zoals te verwachten viel schatte men het benodigde tentoonstellingsoppervlak aanvaankelijk veel te gering in. Cole in ODIC, p. 20: onspronkelijk berekend op 14 acres overdekt tentoonstellingsoppervlak; begin 1850 rekent men echter al met 16 (MPC, 7th Meeting, 21 februari 1850, Appendix E) of zelfs 16 à 18 acres (TOH). Zie verder FR, p. xxiii: 'There not being any time to be lost in commencing the Building, it was impossible to make any extensive inquiries as to the amount of articles likely to be tendered for Exhibition, and it was therefore necessary to lay down some arbitrary rule upon the subject.'
276. Al vroeg voorzag de Koninklijke Commissie dat waarschijnlijk een of andere vorm van centrale coördinatie nodig zou zijn om een consistente uitvoering van de procedures en zodoende een goede en waarheidsgetrouwe nationale representatie te garanderen. Vandaar dat ze zich zelf al in de eerste circulaires de bevoegdheid toebedeelt om de uiteindelijk samenstelling van de diverse locale inzendingen vast te stellen (TOH). Op 21 februari legde ze deze taak naar Frans voorbeeld nog in handen van centrale selectie-comités. (MPC, 8th Meeting, 28 februari, 1850, p.9) Om later, op 18 april, te besluiten dat deze bevoegdheid beter zo veel mogelijk in handen kon blijven liggen van de locale comité dat voor de landelijke harmonisatie van hun oordelen een drietal 'Special Commissions' volstonden (Cole in ODIC, p. 18; FR, p. xxii-xxiii; D&R, art. 48).
277. Via Playfair legde Cole - zelf werd hij nog altijd van de vergaderingen geweerd - op juli 1850 dit voorstel aan de Koninklijke Commissie voor (Cole, 1884, p.170-1).
278. D&R, art. 60 e-f. Dit principe werd vervolgens afgezwakt om de representativiteit van bepaalde klassen te garanderen - niet in iedere klasse was er een overschot aan aanvragen om het verschil in ruimtebehoefte naar gelang de grootte van het exposant in die klassen kunnen verdisconteren, en om ruimte te reserveren die naar goedvinden van de Koninklijke Commissie zelf kon worden toegewezen (MPC, 24 th Meeting, 15 juli, 1850, Appendix p. 2-3).
279. D&R, art. 60 j-h.
280. Zie noot 381.
281. Op 10 december 1850 bij de sluiting van de tweede ronde waren er 6.924 deelnemers afgevaardigd naar de tentoonstelling, waarvan er 1200 het uiteindelijk lieten afweten. Daarentegen werden er 600 nog later toegelaten, zij het op verzoek van de plaatselijke comité's, zij het door de Koninklijke Commissie zelf (D&R, p. 13; RJ, p. ii). Voor de riant-exposanten die het niet eens waren met de beslissing van het plaatselijke comité of hun producten in tweede instantie niet in de lokale inzending op te nemen, bestond er mogelijkheid tot beroep: de exposant moest zich dan via het respectieve lokale comité tot Koninklijke Commissie wenden. Het comité moest deze klacht dan vergezeld doen gaan van hun redenen voor afwijzing. Volgens Cole werd er bijzonder weinig gebruik gemaakt van deze beroepsprocedure (D&R, art. 60 l).
282. FR, p. xx.
283. D&R, art. 70.
284. Haltern, 1971, p. 109-110; TOH, p. 4.
285. MPC, 14th Meeting, 25 april 1850, p.9-11: Zo bestond de Nederlandse organisatie uit 'Directeur de la Société pour la Encouragement de l'Industrie à Haarlem', de 'Directeur Academie Royale à Delft', de 'Vice-Président de l'Academie Royale des Beaux Arts à Amsterdam', dit alles onder het patronage van prins Hendrik.
286. Ibid. Zo was in America de 'American Institute' uit New York, in Hannover de 'Art Union', in Nassau 'The Chamber of Commerce of Nassau', in Beieren 'The Poltechnic Society of Munich' met de organisatie belast.
287. Zie voor een uitgebreid verslag van de organisatie van de Franse inzending: Haltern, p. 122-34.
288. Bleekrode, 1853, p. 63: De Britse kolonie Canada, de stad Dresden en het koninkrijk Toskanie (in ILN, 23 november 1850, p. 399-400 wordt de Canadese nationale exposities beschreven).
289. 'Royal Commission, Exhibition of Industry of All Nations, to be held in London in 1851. Information for the use of foreign exhibitors, July 1850' (Haltern, 1971, p.165). Gezien diplomatieke gevoelheden speelde echter ook mondeling overleg met ambassadeurs speciale vertegenwoordigers van de deelnemende lande een belangrijke rol (ODIC, p. 43; Haltern, 1971, p.122-134)
290. FR, p. xxi.
291. D&R, art. 85-91; Exhibition of Industry of All Nations, 21 februari 1850, p. 3.
292. Zo betaalde de Nederlandse overheid de transportkosten van de exposanten naar Londen. Inrichting van de expositie en de salarissen van de attendants die het publiek van de afgedeelte achtergrondinformatie bij de exposanten voorzagen (Eliëns in Berlijn, 1991, p. 15). Hierdoor waren in de buitenlandse afdelingen veel meer attendants aanwezig; die legde omstandig de kwaliteiten van de uitgestalde producten aan het publiek uit zodat de buitenlandse exposanten in de ogen van de critici zeer in het voordeel waren ten opzichte van Britse concurrenten (ILN, 18 oktober 1851, p. 491). Zie voor een overzicht van de buitenlandse attendants: SR, p. 45.
293. Uit de toespraak van de Britse Juryvoorzitter Viscount Canning blijkt dat er in totaal 17.000 exposanten deelnamen met in totaal ongeveer een miljoen specimina (RJ, p. i).
294. Haltern, 1971, p. 205.
295. FR, p. xxx: 'Of the 800, 000 feet provided it was estimated that about 400, 000 square would be required as the net area for the display of the goods. Of this space it was reasonable to allot one-half to the productions of England and her colonies, and the other half to foreign countries. Having laid down, therefore, as a principle, that about 200, 000 square feet should be reserved for foreign Exhibitors, the Commissioners further proceeded to divide that amount of space between the different countries from which contributions were expected, and to frame a table assigning to each state such an amount of space as nature of its productions, the extent of its industry, and the facilities of access to this country, appeared to render fair. Thus, to France were allotted 50, 000 net square feet, to Belgium 15, 000, to the United States 40, 000, to Austria 22, 000, and so forth.' Zie v. Cole in ODIC, p. 16 en FR, Appendix No. XII. Volgens Haltern (1971, p. 109-10) groe de onderhandelingen tussen de nationale commissies en het uitvoerend comité over de ruimteverdeling begin maart 1851 - aan de vooravond van de opening - uit tot een volledig conflict. De Fransen dreigden zich zelfs terug te trekken. Daarop belege de Koninklijke Commissie jijings op 17 maart 1851 een conferentie met vertegenwoordigers van Frankrijk, Oostenrijk, Saksen, Rusland en de USA en werd er een compromis bereikt. Zie ook Cole, diaries, 25 februari, 3 en 5 maart 1851.
296. Zie noot 8.
297. Zie bijvoorbeeld het verslag van een bijeenkomst in de gemeente Westminster in ILN, maart 1850, p.137-8.
298. Zie hiervoor de ILN van najaar 1850 tot aan 1 mei 1851.
299. De vormgeving van de jaarlijkse intocht van de burgemeester maakt duidelijk dat de deur en de iconografische overtuigingskracht van de koningsfeesten hier een belangrijk spelen. Overigens waren ook de 'Mansion House Meetings' op een vergelijkbare manier allegorisch gedecoreerd (Haltern, 1971, p.100-1; ILN, 21 maart 1850; ILN, 9 november

50, p. 364-6; Times, 11 november, 1850).

Haltern, 1971, p.91-4.

N, 30 november 1850, p. 414: 'The Working-Men's Visiting Associations are spreading widely. At Bath, Bristol, Chelmsford, Portsmouth, Liverpool, Poole, Plymouth, Winchester & various other smaller towns, efforts has been successfully made to establish subscription clubs, some of which include the family of the contributor.' Zie ook: ILN, 11 januari 1851, 27 en 18 januari 1851, p. 43.

N, 11 januari 1851, p. 27 en 7 juni 1851, p. 509.

N, 18 januari 1851, p. 43.

olgens Cole was niet alleen hijzelf maar waren ook vader en zoon Mill en Jeremy ntham - de aanvoerders van het Utilitarisme - lid van dit comité (Cole, 1884, 1884, 89). Ook de *Charisten* waren er met William Lovett, Henry Vincent en Francis Place in tegenwoordig. Daarnaast de sociaal geëngageerde schrijvers Charles Dickens en Akepace Thackeray, enkele parlementariërs en de bisschop van Oxford (Haltern, 1971, 44-8). Vreedm genog verwees de Commissie tijdens de vergadering op 2 mei nog een eef door naar dit comité (wat officieel pas op 6 mei ogericht werd). Dit wijst er in tegen- raak met de officiële lezing op dat het comité aanvankelijk gesteund werd door de MPC! MPC, 15th Meeting, 2 mei 1850, p.1; MPC, 16th Meeting 9 mei 1850; MPC, 18th eeting, 21 juni 1850).

ole, 1884, p.189.

ole, 1884, p.192: 'At last it was settled that all questions about the visits of the working asses should be referred to Mr. Alexander Redgrave, who was appointed by the Home fice to see to them.

N, 21 december 1850, p.477: a register was opened at the offices of the Executive, for sons disposed to provide accommodations for artisans from the country who may visit the hibition ...'. Ibid.: 'Railways have given an impetus to pleasure clubs by their excursion ins; (...) Local clubs, it is to be remembered, are to be conveyed at a single fair for the rney up and down, when 250 passengers for the journey have been secured. This is fixed agreement with the Executive Committee.' Zie ook: Cole in ODIC, p.27: 'The principal vays agreed to afford some increased public accommodation during the Exhibition. ch Railway Company, both in the carriages of goods and passengers, and in the convey- e and delivery of articles intended for the Exhibition, allowed a deduction of one-half of e railway charge to exhibitors, subject to certain conditions. In order to encourage the y formation of "Subscription Clubs" in the country, to enable the labouring classes to vel to London and back during the Exhibition, the Railway Companies undertook to con- all persons to subscribing to local clubs at a single railway fare for both journeys up d down...'

leekrode, 1853, p.61: 'Maar Frankrijk wilde bij de uitmuntende plaats, welke aan zijne verheid werd toegekend, niet stilstaan. In Frankrijk begreep men, dat er ook nog wat te renen zal zijn, en daarom heeft zijn bestuur zorg gedragen, dat de arbeidslieden, dat zij, or wier handen de nijverheid geschapen wordt, voor zijne rekening de tentoonstelling eude bezoeken.'; p. 62: '...de Regering van Beijeren (...) veertien bazen en werklieden (...) noemd en gezonden heeft, om gedurende veertien dagen voor hare rekening de ondsche tentoonstelling te bestuderen. (...) Men vindt daaronder gezellen van blikslars, timmerlieden, heffers, horlogiemakers, kunstdraaijers, instrumentmakers, enz. (...) stad Neurenberg heeft voor hare rekening afzonderlijk acht Gewerbestemmers afgevaar- ik zoude meer dergelijke voorbeelden kunnen bijbrengen ...'; p.64: '... de Koning van rdnie (plaatste zich) aan het hoofd van hen, die eene intekening openstelden voor gelde- e bijdragen, om aan arbeidslieden de gelegenheid ener reis naar Londen te verschaffen.'; p.66: 'Eenige Nederlanders, die de tentoonstelling te Londen bezocht hebben, waren door- en van de nuttige lessen, welke de vaderlandsche nijverheid daaruit kon trekken. Zij gden zich dan ook in juni te Londen verenigd, om de eerste stappen bij de Hoge egering te doen, opdat deze Nederlandsche werklieden voor hare rekening naar Londen eude zenden.' Uiteindelijk reizen er 34 personen, bij nijverheid en landbouw werkzaam op sten van het 'Nederlandsche Gouvernement' naar Londen af onder leiding van 'G. Rijke oolgeraar in de natuurkunde te Leiden) en Dr. W.C.H. Staring (landbouwkundige)'. Maar liefst 165.000 bezoekers, 3 op 3 % van het totaal, bezochten de expositie met een cursie van Thomas Cook (Allwood, 1977, p. 22; Plum, 1979, p. 375).

chenkingen zouden ook gebruikt worden om toegangsprijs te verlagen en zo de toegank- eheid van de expositie voor de laagste klassen te vergroten'. (D&R, art.34). MPC, 34 th Meeting, 8 februari 1851, p.5.

ie voor de jureringsstijden: D&R, art. 119d. Zie voor de openingstijden voor het publiek: D&R, art. 153 en OC, Rules for visitors, nr. 1. De expositie was iedere dag van 10 uur chends tot zonsopgang geopend. Om chaotische en gevaarlijke situaties te voorkomen rd de sluitingsstijf iedere dag ruim van te voren aangekondigd m.b.v. gongen die overal het gebouw waren opgesteld.

anvankelijk was men van plan de toegang tot het gebouw nog extremer naar klasse te eiden; vanuit het park zouden de hoge klasse aan de noordzijde het transept betreden, wijl de middle- en lower-middle class en arbeiders de toegang aan de zuidzijde direct aan nsington Road dienden te gebruiken (authentieke notulen Buckingham Palace). Later stond men met de middelste deuren te reserveren voor de houders van een seizoenskaart r rijkeren) en de buitenste voor diegene die nog een dagkaartje moesten kopen (de kleine ars). De seizoenskaarthouders zouden zo de rijen voor de loketten niet ophouden (ILN, 1 maart 1851, p. 22); echter gezien het relatief kleine aandeel van deze categorie bezoeks ka dit niet de hoofdreden gevormd hebben. Ook zouden er net zoals in de stations een ste-, tweede-, en derdeklas restauratie worden ingericht (zie tekeningen). In de 'Official talogue', werd er onder de kop 'Rules for visitors' uiteindelijk nog een onderscheid maakt tussen de eersteklas restauratie in het transept en de twee tweedeklas restauraties ers in het gebouw.

ODIC, 'Rules for visitors' (afgedrukt aan de binnenzijde van de kaft).

R, p. xxxvi.

ole in ODIC, 27.

et Britse gedeelte was verdeeld in 10 en het buitenlandse in 2 districten (FR, p.xxxvii). e voor taakomschrijving van de superintendants: RSA: Royal Commission, vol. III, p.

490-1.

318. De sterkte van het politie-apparaat liep op de eerste 'shilling'-dagen op tot maximaal 609 agenten, 38 sergeanten en 8 inspecteurs (ibid.).

319. Totaal waren er uit het buitenlandse 36 agenten voorhanden, en uit de Britse provincie 24 (ibid.). Zie voor de tolken: FR, p.xiv.

320. Cole, 1884, p. 187.

321. MPC, 33th Meeting, 21 januari 1851 en ILN, 8 maart 1851, supplement.

322. Cole, 1884, p. 187.

323. De Koninklijke Commissie spoorde nog halverwege november 1850 in een briefwisseling de Locale comité's aan om bij hun inrichtingsvoorstellen vooral de ruimtelijke ordening in de vier hoofdsecties te respecteren (MPC, 30th Meeting, 14 november 1850). Uit Cole's dagboeken blijkt dat hij dan echter reeds, op de hem zo kenmerkende wijze, in het geheim bezig is via individuele leden van de Koninklijke Commissie te winnen voor zijn inrichtingsplan dat uitging van de geografische herkomst van de producten: Diaries, 10, 15 en 26 november, 1 en 3 ('With Reid to show Lord Granville geographical arrangement which he wholly agreed on. Said the Prince would suspect him of conspiring against him.' (Albert was voor een ordening naar productieproces)); 7, 8 ('preparing Geographical & Sectional arrangement.'). 9 ('M.Dodd & O. Jones came about arrangement. Agreed to a Geographical arrangement.'). 12, 16 ('Prince asked us to sit down. Began to question the details of the Geographical arrangement. Suddenly stopped & proposed to put all England & all Foreigners together, arranged to position;'). 17, 19, 27 en 29 december.

324. Zie ILN, 3 mei 1851, p. 360; Cole in ODIC, p. 23-5; Amtlicher Bericht, 1851, p. 172.

325. Zie noot 384-90.

326. Zie Cole in ODIC, p. 23-4 en SR, p. 24-5.

327. Zie plattegronden in FR, p. xxxiv-xxxv.

328. Zie Cole, diaries, 5 maart 1851; met betrekking tot het Franse verzoek om al hun inzendin- gen bij elkaar te plaatsen wordt opgemerkt dat dit onmogelijk is omdat dit de indeling naar secties zou verstoren ('... they could not have their space in gross, as they were to be divided into sections.'). Dit doet vermoeden dat Cole c.s. tot op het laatst geprobeerd hebben om de exponenten niet alleen naar land maar, haaks daarop, ook naar de vier fasen van het productieproces te ordenen.

329. Bij de ruimtelijke indeling van de producten speelden wellicht ook overwegingen van temperatuur- en lichtgevoeligheid een rol. Dit zou verklaren waarom de machines in bedrijf aan de noordzijde stonden, alle grondstoffen aan de zuidzijde, en de delicatesse eindproducten en kunstnijverheidsproducten min of meer door elkaar in het midden, waar het dankzij de dubbelhoogte koeler was en het licht ook meer indirect toetrad.

330. Ik vond een specimen van de kaart die Potonié voor de expositie van 1849 had laten vervaardigen in de RSA-archieven (RSA; Papers, c. 1849, 7 november 1849). Zie voor een beschrijving van de kaart ook Garnier, 1849, p. 285-6.

331. Zie voor een omschrijving van de beoogde werking van het coördinatensysteem: ODIC, Rules for Visitors; D&R, art. 74; ILN, 22 maart 1851, p. 244 en 3 mei 1851, p. 364; Hunt, 1851, p. 457; FR, p. xxxiv-xxxv.

332. Zie noot 239.

333. The Builder, 25 mei 1850, p.241: 'Mr. Jones is an able man in his department, and deser- ved, what he has received, the applause of the public for his very fine work on the Alhambra, ...' Zie ook Wyatt in ODIC, p. 66-7.

334. Dit komt duidelijk naar voren in een lezing van Jones uit 1835 onder de titel: On the influ- ence of religion upon art.

335. Niet voor niets ontmoette Jones' kleurenschema eerst ook felle weerstand bij de publieke opinie en vanuit de architectuur- en kunstwereld. Zie hiervoor ondermeer: The Builder, 23 november 1850, p.553: 'Against our will we are forced, (...) to object to the mode of paint- ing proposed by Mr. Owen Jones, to whom it seems this portion of the undertaking has been confined. Anything more vulgar than the specimen put up we have not seen for some time.'; AJ, 1851, p. 33: 'The Internal Decoration of the building for the Exhibition of 1851 has been greatly changed; and our objection to its bad taste seems to have been generally felt. The "Times" speaks of "the strongly unfavourable impression which the experiment on a portion of the building produced on nearly all who saw it.'" Om de kritiek op Jones' kleu- renschema zosnel mogelijk de kop in te drukken richtte de Koninklijke Commissie ijlings een apart sub-comité op bestaande uit Prince Albert en Sir Richard Westmacott en Sir Charles Eastlake, adellijke kunstmaecnessen die Jones' kleurtheorieën en het resultaat ervan op waarde konden schatten (MPC, 31st Meeting, 5 december 1850, p.1-2).

336. Oorspronkelijk zou het hele gebouw wit geschilderd worden (ILN, 16 november 1850, p. 382).

337. Zie voor een uitgebreide beschrijving van het kleuplan: Jones, 16 december 1850; van Zanten in Middleton, 1982, p. 211-3; Darby en van Zanten, 1974, p. 53-75.

338. Zie Darby en van Zanten, 1974, p. 54. Uiteindelijk werd het gebouw aan de buitenzijde wit en blauw geschilderd.

339. Zie noot 337; ILN, 21 december 1850, p. 477; Wyatt in ODIC, p.66-7.

340. Volgens sommigen zou de mix zelfs een 'wetenschappelijk' wit licht laten vallen op de exponenten, zodat de esthetische kwaliteiten hiervan optimaal zouden uitkomen (Van Zanten, 1974, p. 60).

341. Jones, 1835, p. 3 ev.

342. Jones, 1850, p. 9-11.

343. Met name Jones' nadruk op de rol van religie in de cultuurgeschiedenis én zijn poging de toename van maatschappelijke invloed van industrie en wetenschap in een nieuw religieus getint wereldbeeld te vangen, doen vermoeden dat hij beïnvloed is door de Saint-Simonisten. Het is niet ondenkbaar dat hij door hen bekeerd is tijdens zijn studiereis door het Midden Oosten en Egypte met de Fransman Goutry; daar waren ongeveer tegelijkertijd Saint-Simonisten onder aanvoering van Prosper Enfantin bezig het land in de vaart der vol- keren op te stoten. Ook zijn voorkeur om ijzer als een nieuw industrieel en 'wetenschappelij- k' materiaal te gebruiken om een nieuwe architectuur te creëren die de nieuwe zeden en gewoonten van de nieuwe industriële cultuur op gepaste wijze uitdrukkelijk geïnspireerd door de ideeën van de Saint-Simonistische voormannen Enfantin en Michel Chevalier. Zij bepleitten het gebruik van ijzer dus niet om praktische redenen maar uit symbolische over-

- wegingen, die geënt waren op een romantische cultuur- en architectuuropvatting. Owen Jones, 1835, p. 22-4: 'But, if the Reformation have destroyed religious architecture, and the chain that held society linked together, there has arisen upon its ruins a religion more powerful, whose works equal, nay, surpass all that the Egyptians, Greeks or Romans had ever conceived. Mammon is the god; Industry and Commerce are the high-priests. Void of poesy, of feeling, or of faith, they have abandoned Art for her bolder sister Science. (...) The Protestant religion, no longer requiring in its temples the assistance of architecture, its study would avail us little toward a new style. But, as we have appended to show that the great works of the age are the result of science only, I think we should endeavour to connect ourselves more closely with it to receive knowledge and afford art. Thus, to make my meaning more clear: the use of cast-iron in building is constantly applied with science, but never with art. (...) As in the columns throughout, as it is with cast-iron, so it is with every other method of scientific construction, unknown to former ages. Had the ancients been acquainted with the use of cast-iron and the principles of modern construction, how different would have been their architecture. Why, then, should we, possessing these advantages, throw aside a powerful arm, to leave ourself defenceless?'
344. Jones, 1835, p. 20.
345. Zie tekening Mignot, 1983, p. 183 en van Zanten, 1974, p. 55.
346. I.L.N. 3 mei 1851, p. 364: '... we must content ourselves with a selection, and, in spite of the temptation of the various striking objects on the eastern, or foreign side, of which a glimpse is obtained when standing at the point were the nave and transept intersect each other, we turn west, to view the leading trophies of the skill of our own countrymen ... (trofeeën trekken publiek net zoals in een rariteitenkabinet) ... It was a very happy idea, this arrangement in the central avenue of certain leading objects, either individually or in groups, as trophies of the marvels assembled; thus giving in one continuous line an epitome of the whole classification; and certainly the result is all that could have been expected from such an arrangement, since in this continuous line of the third of a mile, we have an exhibition in itself, a marvel and a wonder - which few years, or even months ago, no mortal, however sanguine or imaginative, could have anticipated.'
347. Grote Winkler Prins: Trofee; zetgeteken; in oorsprong bij de oude Grieken een overwinningsteken, bestaande uit op de vijand buitgemaakte wapens, opgehangen aan een houten geraamte dat een menselijke gedaante suggereerde. De Romeinen namen het gebruik over, maar pasten de term ook toe op ronde bouwwerken, ter ere van een Keizerlijke overwinning (... in het huidige spraakgebruik wordt met trofee aangeduid ieder voorwerp (soms van decoratieve aard en met symbolische betekenissen) dat als teken van overwinning of behaald succes (...) wordt verworven'. Zie ook More, 1516, p. 110: 'What they are really proud of is outwitting the enemy. They celebrate any success of this by a triumphal procession, and by putting up a trophy, as for some feat of heroism.' Een historische associatie die anno 1851 nog leedde getuige Thackeray's 'May Day Ode': 'Look yonder the engines toil: These England's arms of conquest are, the trophies of bloodless war: Brave weapons these.'
348. D&R, art. 149 s: 'Exhibitors are requested to use red cloth to cover their counters and wall spaces ...'
349. Zie voor angstsen over de vermeende ongeschiktheid van het Crystal Palace als tentoonstellingsgebouw: I.L.N. 18 januari 1851, p. 42; *Ibid.*, 25 januari 1851, p. 58 en 175; *Ibid.*, 8 februari 1851, p. 98; *Ibid.*, 22 februari 1851, p. 162; *Ibid.*, 26 april 1851, p. 319; AJ, 1 april 1851, p. 122; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 29, 33, 41-2 en 48.
350. De constructie werd niet alleen in de praktijk beproefd maar ook theoretisch onderbouwd door Professor Cowper, die met behulp van een schaalmodel en rietsjes bewees dat de ijzeren modulaire kolomconstructie qua draagvermogen en stijfheid voldeed (Wyatt in ODIC, p. 54). Desalniettemin werden de praktijkproeven met een zekere spanning tegemoet gezien getuige de aanwezigheid van ondermeer de koninklijke familie, Brunel, Locke, Field, Maudslay, Fox en Cole (Cole, Diaries, 18 februari 1851). Zie verder: I.L.N. 22 februari 1851, p. 162; *Ibid.*, 26 april 1851, p. 320; Wyatt in ODIC, p. 56; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 29, 33, 41 en 48.
351. Cole, diaries, 15 maart 1851: 'at building: very wet, much leakage.' *Ibid.*, 16 maart 1851: 'Told Fox that if the roof was not proved to be watertight before the end of the week: we should publish it to be a failure.' *Ibid.*, 23 maart 1851: 'Called on Reid to see the building after the storm of last night. Very much leakage at the southside: the roof lifted in the same place as before.' Zie ook: MPC, 20th Meeting, 14 november 1851, p. 4-5; Report on the extension of building and extra galleries; I.L.N. 8 februari 1851, p. 98; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 48.
352. Zie tekening FR.
353. I.L.N. 26 april 1851, p. 319 en Mensing, 1851, p. 127.
354. Volgens Fox werden de waterleidingen doorgetrokken tot op de galerijen, zodat eventuele branden ook van boven zouden kunnen worden bestreden. Bovendien was er in iedere uitgangskamer een kijkvenster aangebracht zodat men - nu de rest van de gevel dichtgezet was met houten panelen - van buitenaf zou kunnen zien waar de brand woedde zonder dat de deur geopend hoefde te worden en een brand van nieuwe zuurstof voorzien werd (I.L.N. 15 januari 1851). Een tekening van het waterleidingen-stelsel is opgenomen in FR.
355. Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 42 en Wyatt in ODIC, p. 60-1.
356. Wyatt in ODIC, p. 60-1.
357. MPC, 32nd meeting, 6 januari 1851; Wyatt in ODIC, p. 66; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 41. Het belang van een goede ventilatie voor de studie van de bezoekers blijkt duidelijk uit het volgende citaat: 'Considering the vast extent one traverses, the fatigue is much less than was to be anticipated; I was amazed to find myself so little exhausted by what had appeared to me an impossible exertion. Is this not to be attributed to the size, the ventilation, the comparatively pure air? Most places of resort, such as theatres, picture-galleries, &c., are pestiferous, and lower the vital powers so that one is prostrate with fatigue, after a title of the exertion demanded by the Great Exhibition.' (S.A., "Wanderings in the Crystal Palace." in AJ, 1851, p. 180).
358. I.L.N. 11 januari 1851, p. 26; *Ibid.*, 3 mei 1851, p. 364; Wyatt in ODIC, p. 62; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 42.
359. Zie voor de betonnen fundering van het Crystal Palace: Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 29; voor de vloeren uit de kassenbouw: Wyatt in ODIC, p. 62; en voor de stoom-
- veegmachine: Paxton in I.L.N. 16 november 1850, p. 385-6; Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 43-4. Deze is nooit gebruikt omdat volgens Paxton na de opening bleek dat de duizenden vrouwenrokken het stof door de kieren schuierden.
360. MPC, 20th Meeting, 14 november 1850, p. 4-5. De organisatoren waren er aanvankelijk van uitgegaan dat de exposanten hun exposaten vooral horizontaal op vloeren en tafels zouden willen uitstellen en slechts enkele fabrikanten van stoffen en dergelijke verticaal. Daarom voorzag men in eerste instantie ook niet in meer dan enkele lijnen, waarover voorbeeld de stoffen gehangen konden worden en geen houten schotten en dergelijke (John Scott Russell Papers, Royal Commission, vol II: circulaire gewijdt aan inrichting getiteld: 'Counters, Vertical Space').
361. CEAJ, november 1850, p. 354.
362. *Ibid.*, en I.L.N. 19 oktober 1850, p. 323.
363. Zie voor Paxton's flexibiliteit: I.L.N. 6 juli 1850. Naar verluidt werd er nog even over een op een apart gebouw voor de landbouwsectie naar te zetten; vanwege beheers technische overwegingen werd hier vanaf gezien (MPC, 20th Meeting, 14 november 1851, p. 4-5. Deze gelegenheid werd naast de uitbreiding met de galerijen ook een verkleining van de zogenaamde 'Refreshment Courts' voorzien (Cole in ODIC, p. 22; D&R, art. 6).
364. Zie voor het toevalgerwijs ontstaan van de musculaire lichtevoeren: Cole in ODIC, p. 25. 'The erection of the second gallery brought the whole building into a system of courts, in the form of courts were allotted to Foreign countries, home districts and classes of objects, and everyone was encouraged to preserve them as much as possible.' Zie ook: 3 mei 1851, p. 364; AIC, p. xxv; Bleekrode, 1853, p. 107.
365. Amtlicher Bericht, 1851, p. 179: 'Es erwies sich den Zwecken der Ausstellung entsprechend, daß das Arrangement der fremden Gebiete den betreffenden Regierungskommissionen und Ausstellern, welche sich dabei meistens der Techniker, Tapezierer und Handwerker Landesbedienten, überlassen war; jede Nation hatte nun ihr Gefühl, ihren Schönheits nicht bloß in den Erzeugnissen selbst, sondern auch in der Gruppierung und Ausschmückung dargelegt, und wurde dadurch die Anschauung und Erkenntnis der gesellschaftlichen und kunstbildenden derselben weils vollständiger. Erst so stellte sich das Ganze ein vollständige Bild der gewerblichen und kunststrebigen der Menschheit in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen dar.' Zie ook Mensing, 1851, p. 14: 'Het mag als een geluk beschouwd worden, dat de commissie aan de inzenders en vreemde commissarissen hiet toegestaan de aan hun toegezonden ruimtes met zoveel vrijheid te gebruiken, want vele zaden behooren onder de grootste sieraden der tentoonstelling. Het uitnemendste in zijf soort is daarin vereenigd en zoodanig gerangschikt, dat alles zich op het voordeeligst toont en de gezamenlijke inhoud een geheel vormt, waarvan de luister door den achtergrond van wanden en draperien nog wordt verhoogd.'
366. Zie voor beschrijving Pugin's 'Maedieval Court': I.L.N. 12 april 1851, p. 300; Bleekrode, 1853, p. 107. Zie voor Semper's bijdragen: I.L.N. 10 mei 1851, p. 391; Hermann, 1978, 43-59. Zie voor het antwoord op de vraag hoe een buitenlandse architect als Semper betrokken raakte Hermann (1978, p. 43). Deze toont aan hoe Semper als eerste politieke vluchteling in een voor hem vreemde stad wanhopig op zoek naar een levensderhoud, via bemiddeling van zijn vriend Edwin Chadwick eerst als eenvoudig tekenaar voor Paxton zou gaan werken, om uiteindelijk via dezelfde Chadwick pas begin maart door Cole bij de buitenlandse commissies aanbevolen te worden als architect om hun (ingenieurs) te beuten (er reeste hem dus nog slechts twee maanden tot de opening voorwerp en realisatie!). Wellicht speelde hierbij ook mee dat Owen Jones, verantwoordelijk voor de inrichting en decoratie van de expositie, en Gottfried Semper elkaar via hun zijds vriend Goutry kenden (Mrázek, 1966, p. 11), en elkaar kort tevoren weer ontmoet hadden tijdens een internationale conferentie in het Royal Institute of British Architects over polychromie in de architectuur van de oude Grieken (van Zanten in Middleton, U, p. 211). Behalve Semper, Jones en de Britse architecten Cockerell en Donaldson waren ook de Franse architecten Hector Horeau en Hittorf aanwezig, als ook de Britse architect Penrose en de chemicus Michael Faraday, met recht kan gesteld worden dat de belangstelling voor een romantische architectuuropvatting - waarin polychromie een telroef vervulde - hier van gedachten wisselden.
367. MPC, 27th Meeting, 26 juli 1850, p. 1.
368. Cole in ODIC, p. 22. The formal deed of contract was not signed until the 31st October although the first iron column was fixed early as the 26th September, 1850, the contract having thereby incurred, in their preparations, a liability of £ 50,000 without any positive contract; in fact great reciprocal confidence was manifested by the contracting parties.
369. FR, p.xxvi-xxvii: aannemers betrokken op 30 juli 1850 de bouwlocatie. Zie ook Wyatt in ODIC, p. 68.
370. Wyatt in ODIC, p. 49-50: 'Whoever had been enabled to trace every stage the progress of the Exhibition Building, from the first order given by the contractor to the issue of the directions of its opening, would have had an opportunity of realising the perfection to the practice of connecting commercial co-operation in supply and mutual reliance in the trade time bargains, with the methodical organization of labour, has been carried at the sent. It is by means of the experience acquired in the conduct of the vast engineering works which have of late years occupied the attention and commanded the labours of of her most intelligent citizens, that this country has been enabled to reduce to a perfect time this power of subordinating the supply of materials, and of eliciting, in similar way that precise description of labour from every individual for which his natural character or education may have specially qualified him. The firm through whose exertions the thing has been erected, in itself presents an excellent model of the commercial constitution necessary to produce such great works with rapidity.'
371. Bleekrode, 1853, p. 82: 'Het gebouw leert de ontwikkeling van Engelsland kunstlijf, binnen enige weken over zoo vele bouwmaterialen te kunnen beschikken, maar boven te zijn kunnen verwerken. De volmaaktheid der machinerie, om, in den kortst-mogelijke tijd, veel te verwerken bij eene aanzienlijke besparing van grondstoffen, tijd en arbeid loonen heeft de oprigting van het Nijverheidspaleis mogelijk gemaakt. Nergens meer binnen het geraamte dan dit paleis is bewezen, welken invloed de organisatie van den arbeid - of duidelijker, de verdediging van den arbeid, heeft.'
372. Zie noot 377.

ILN, 16 november 1850, p. 391: hierin wordt terecht benadrukt dat de maat-modul niet alleen in horizontale vlak maar ook in verticale vlak de maten van alle onderdelen vastlegd: volgens hen bedroeg de maatmodul 8 voet. Vermoedelijk zijn de aannemers, geïnspireerd door hun ervaring in de spoorwegbouw en bruggenbouw waarin dit al gebruikelijk was, verantwoordelijk voor het doorsystematiseren van de horizontale maatmodul van 24 voet - voortkomend uit de vereisten van de tentoonstellingsinrichting - in een driedimensionale maatmodul van 8 voet om middels standaardisatie het bouwproces verder te kunnen verellen en economiseren.

FR, p. xvii: 'Great ingenuity was bestowed upon the adaptation of mechanical contrivances diminish and expedite labour...' Zie ook Wyatt (in ODIC, p.69-81) die in detail alle voor productie en assemblage van de bouwelementen ontwikkelde machines beschrijft.

ILN, 7 december 1850, p. 432; Wyatt in ODIC, p.69-81.

MPC, 33th Meeting, 21 januari 1851 en CEAJ, november 1850, p. 354.

Anonien 'Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 48-50: 'Gelijk alles bij dien reusachtige stoom- wijk ook de wijze waarop de werklieden worden betaald uiterst belangwekkend. Vooral dit zoo, als men haar vergelijkt met de manier waarop dit gewoonlijk plaats heeft en daarbij, door het achtereenvolgens oproepen der namen, het afpassen van het geld en soms, door het redevakelen over den minderen of meerderen verzumden tijd, vele ooggen- tikken verloren gaan. Dit alles was hier vermeden en de geheele betaling der twee duizend aan binnen een paar uur afgelopen.' Iedere werknemer die werd aangenomen kreeg een een- rietal penningen van verschillende vorm met daarop zijn nummer en die van de firma waar hij werkte. De eerste penning leverde hij in bij de portier als hij op het werk kwam, de tweede wanneer hij terug kwam en de derde wanneer hij terug kwam van de nach. s'Avonds maakte de portier staten hiervan. s'Zaterdag werden de staten opgeemaakt s' betaalde men uit in rotten van 200 arbeiders. Deze kwamen een voor een langs het loket, en de portier zijn nummer noemde - de namen leken tezelf op elkaar - kreeg daar een- keer met daarin een nota en zijn loon: het emmerje werd weer leeg gedeponneerd in een- wand, onder het toezicht van een politie-agent.' Zie ook ILN, 23 november 1851, p. 201.

CEAJ, november 1850, p. 354 en ILN, 16 november 1850, p. 382. Zelfs de sluiting van het gebouw in verband met de inrichting van de expositie remde het enthousiaste publiek niet af. Zo passeerden op een zondag in februari zo'n 15.000 nieuwsgierigen per uur langs het- anseep om een blik naar binnen te kunnen werpen (ILN, 22 februari 1851, p. 161).

Gerekend vanaf 30 juli wanneer de aannemers de locatie betrekken of vanaf 26 september s'zond de eerste kolom optrekken tot 31 januari wanneer het gebouw door de aannemers- bordt opgeleverd (Haltern, 1971, p.72).

Zie FR, appendix xiii en xiv, p. 75-7 met statistieken van het arriveren van de exponaten. Officieel dienden de comités' voor 10 december 1850 de koninklijke Commissie een definitie- ve lijst van hun inzendingen toe te zenden. Deze lijst zou de uitvoerkozen exposanten het- licht verschaffen om hun producten ook in het gebouw ten toot te stellen. Officieel hadden- ze dan vanaf 1 januari tot 1 mei aangeboden kunnen worden bij het gebouw. Echter, feitel- ijk duurde het nog tot 10 januari 1851 voordat de meeste lijsten ingeleverd waren (D&R, p. 60 k).

Cole, diaries, vanaf 6 december 1850.

Vermoedelijk een circulaire met instructies aan de deskundigen. RSA; John Scott Russell- papers, Royal Commission, vol II, 20 februari 1851: 'Sir, As it is very important that the- articles to be exhibited should be arranged as to give facilities for Study, and afford a ready- means of reference to those who are examining productions of the same Class, it has been- deemed expedient to divide the Classes into groups representing articles of the same charac- ter. This classification is founded on the principle that objects of the same kind should be- exhibited together. The Executive Committee do not propose to enforce this detailed- classification on intending Exhibitors; but it is obvious that they would add to the Interest- of the Exhibition, and materially contribute to it as a means of improvement and study, if- they consented to arrange the Articles according to a uniform System as proposed by the- classification.' Zie ook: FR, p.xxxx. Medio januari 1851 waren de voorbeeldplannen al aan- de comités' toegestuurd (RSA; John Scott Russell Papers, Royal Commission, vol II). Zie de circularies: 'Examples in which counters may be arranged on the ground floor': The- boundaries of each class are fixed, and counters &c., of one class must not extend into the- limits of the classes adjacent' (RSA; John Scott Russell Papers, Royal Commission, vol II). FR, p. xvliii en AJ, 1 april 1851, p. 122.

Zie voor de verzekeringskwesitie: ILN, 5 april 1851, p. 275. Zie voor de perscampagne van- Cole: ILN, 18 oktober 1851, p. 504: '... one little month of newspaper spoon-feeding chan- ged the whole aspect of affairs.' Zie ook dagboeken Cole, o.a. gesprek met hoofdredacteur- van de Times'.

Zie voor verbod 'D&R', af. 153 d.

George Godwin in The Builder, 18 mei 1850, p. 233.

Salandrrouze de Lamornaix wees hier in zijn rapport al op ('Report of M. Salandrrouze de- lamornaix to his Royal Highness Prince Albert': MPC, 9th Meeting, 7 maart 1850, p.13, appendix k). Zie ook Bleekrode, 1853, p. 70-1.

Cole bemoeit zich dan ook actief met deze kwesitie: zie zijn diaries 14 september en 6, 11- 12, 19, 29 oktober, 1, 7, 15, 19 en 29 november en 1, 12, 13, 15 december 1850. Zie verder FR- appendix XXII 'Statement of the operation of the "Design Act 1850" and "Protection of- Invention Act 1851," as far as they concerned the exhibition' en XXIII 'Report of Mr. Peter- de Neve Foster upon the working of the "Protection of Invention Act 1851"', p. 108-110. De afloop van de expositie pleitte Cole ook voor de internationale regeling hiervan in zijn- zing On the International Results of the Exhibition of 1851, gehouden op 1 december- 1852. Ook de RSA was met een 'reform-of-patent-law-committee' actief betrokken bij de- hervormingen van het patentrecht (ILN, 11 januari 1851, p. 27).

AJ, 1851, p. 181 en 295.

ILN, 22 februari 1851, p. 162.

Cole, diaries, 10 februari 1851: de 'sappers' werden voor het eerst in het paleis aan het- werk gezet. Zie verder: ILN, 15 februari 1851, p. 142; Ibid., 22 februari 1851, p. 161-2.- Verigens werden deze soldaten net zoals de Londense politie die men inzette voor de- bewaking van de tentoonstelling niet uit de staatskas betaald maar voor de duur van hun

diensten door de Koninklijke Commissie (ILN, 8 februari 1851, p. 98).

393. Amtlicher Bericht, 1851, p. 174: 'Die Bergbauereignisse, Kohlen, Eisen, Kupfer, Zink, Zinn, Arsenik, Kobalt, Graphit, Blei, und so weiter, mit den zugehörigen Hüttenprozessen, Steine und andere Mineralien waren systematisch unter Leitung fachkundiger Gelehrten aufgestellt.' Onder andere Professor Ansted, mr. Hunt, dr. Royle, mr. Hensman (MPC, 30th- meeting, 14 november 1850, p. 2-3; Ibid., 45th meeting, p. 6-7, appendix c) en Professor- Solly (ILN, 15 maart 1851, p. 221) waren betrokken bij een deskundige of wetenschappelijk- verantwoordelijke inrichting van de grondstoffen, van de machines en van de Brise- Koloniën, terwijl de beeldhouwer J. Bell belast was met de uitstalling van de beeldhouw- werken in de Transept en de Naaf (Cole, diaries, 9 december 1850: ILN, 26 april 1851, p. 328).

394. ILN, 15 maart 1851, p. 220; Ibid., 22 maart 1851, p. 244; Ibid., 5 april 1851, p. 272; Ibid., 12 april 1851, p. 300; Ibid., 19 april 1851, p. 312; Amtlicher Bericht, 1851, p. 172.

395. Uit de tabellen van de organisatoren (FR, p. 75, appendix no. XIII, 'Reception of British- Goods' en Ibid., p. 76-77, appendix no. XIV, 'Reception of Foreign and Colonial Goods lia- ble to custom duty') blijkt, dat in het Britse gedeelte tussen 28 april en 2 mei nog 1017 pak- ketten het gebouw ingebracht werden die allen pas na de opening uitpakket en opgesteld- werden, terwijl er ook nadien nog zo'n tweehonderd pakketten (met een veelvoud aan expo- naten) in het Britse deel binnenkwamen. Ook voor de Brise koloniën geldt dat aan de voor- avond van de opening pas driekwart van de pakketten gearriveerd was (914 van de 1208). Het zou tot eind juni duren voordat het aantal pakketten dat nog nakwam significant daalde (met korte oplevingen in de derde week van augustus en de eerste week van september). Min of meer hetzelfde patroon tekende zich af bij de inzendingen van de deelnemende lan- den. Op de 28e april was vijfviervde van de pakketten gearriveerd (8712 van de 10436) - wat niet wil zeggen ook uitgestald - terwijl pas eind juni de toestroom van pakketten belangrijk- terugliep (met een korte opleving in de eerste week van september). Gevolg was dat de Amerikaanse, Franse, Italiaanse en Russische afdelingen pas medio juni klaar konden zijn, terwijl de gehele Portugese inzending pas tussen 23 en 28 juni arriveerde en bijgevolg pas enkele weken later bewonderd kon worden. Zie verder ook: ILN, 5 april 1851, p. 275; Ibid., 26 april 1851, p. 328; AJ, 1 april 1851, p. 122-3.

396. ILN, 15 februari 1851, p. 142.

397. Zie noot 395.

398. Bekend is dat Prince Albert en de Koninklijke Commissie omtreestreeks de parlementaire- debatten openlijk twijfelde aan de levensvatbaarheid van de onderneming. Maar een aante- kenning uit het dagboek van Cole verraad, dat Lord Granville, de belangrijkste vertegen- woorder van de Brise regering, nog op 21 april 1851 aan Cole toevertrouwd: 'Easter- Monday: With Lord Granville over the Pottery & other parts. He asked me if I had ever- expected it to be as grand a thing. He despaired last autumn when Subscriptions were low- & when nobody liked his fellow' (Cole Diaries, 21 april, 1851).

399. De 24 jarige F.G. Camp pleegde op 27 april 1851 zelfmoord omdat de Nederlandse afdel- ning niet op tijd gereed zou zijn voor de opening en, door de geringe budgetten die hem ter- beschikking waren gesteld door de Nederlandse Koninklijke Commissie, bovendien een nog- al armoedige indruk maakte (van Voorst tot Voorst, 1980, p. 476).

400. Zie voor een beschrijving van de plannen voor de openingsplechtigheid: Cole in ODIC, p. 29-30; The Times, 17 april 1851; ILN, 26 april 1851, p. 328; Haltern, 1971, p. 160. Voor- een beschrijving van de feitelijke openingsceremonie: FR, p.xxxx - xxxvi; Ibid., Appendix No. XV 'Ceremonial observed at the State Opening of the Exhibition, on Thursday, the 1st of May, 1851', p. 78-84; The Times, 2 mei, 1851; ILN, 2 mei, 1851; Mensing, 1851, p. 11-13.

401. Zie noot 16.

402. Haltern, 1971, p. 160 citeert brief van Cobden aan Joseph Sturge van 18 april 1851: 'The- Queen was badly advised to think of shutting herself up for three hours to see the place- before others were admitted. The government ought to have known better - but they really- know nothing about the opinions or wishes of the public.' Zie verder: ILN, 19 april 1851, p. 311-2; Ibid., 26 april 1851, p. 332; Ibid., 18 oktober 1851, p. 504.

403. Zie voor verzet ondermeer de Times en ILN, 26 april 1851. Cole, Prince Albert, en Lord- Granville stelden het programma voor de openingsplechtigheid op, en stenden ook de- respectievelijke verslagen van de werkzaamheden van de Koninklijke Commissie die prins- Albert in zijn toespraak, en Cole in de inleiding op de officiële catalogus gaven, op elkaar- af. (zie: Cole Diaries, 16 t/m 22 april 1851) Een en ander is tekenend voor de herstelde ver- trouwenspositie die Cole inmiddels bij regering en Koningshuis weer genoot.

404. De enige arbeiders die op de openingsdag tot in het gebouw aanwezig waren, waren de- door de organisatoren geaccrediteerde 'attendants'; deze dienden echter onmiddellijk hun- plaats bij het exponaat van hun werkgever in te nemen (FR, appendix xv, p. 78).

405. Tot grote woede van veel exposanten werden zij niet allemaal - als de eigenlijke creators- van de expositie - tot de openingsceremonie toegelaten. Dit zou officieel onmogelijk zijn- vanwege hun aantal (zo'n 17.000); in werkelijkheid hoopte men langs deze weg alleen de- rijkeren - en dus meer beschafden onder hen, die zich naar verwachting zouden weten te- gedragen - in de nabijheid van de Koningin en de andere notabelen te hoeven toelaten.

406. ILN, 3 mei 1851, p. 348: 'The carriages were driven at a rather smart trot along the route, and thus curiosity was not so perfectly satisfied as at other times, when Royalty in state pre- sents itself in public.' Zie voor het 'vrouwen-dranghek': 'The immense mass of spectators- were settled down into their places, the ladies having seats in front, the gentlemen standing- behind them, along the principal avenues and in the galleries.' (ILN, 3 mei 1851, p.349) vol- gens hetzelfde ooggetuigenverslag werd dit ingegeven door de spreekwoordelijke Britse- hoffelijkheid van de Brise man tegenover het 'zwakke' geslacht, en gebeurde dit ook in het- park; p.348: '... all appear animated with the one desire to signalize this truly popular cere- monial with generous and kindly feeling, and a respect for the rights and duties of one ano- ther. One fact alone will serve to exemplify and justify this statement, which we make with- unfeigned satisfaction, namely, that at the time when the procession was awaiting, amidst the- usual excitement attendant upon such events, the weaker sex were allowed to remain in- front of "the line," the men, who behaved like men, generally conceding to them the best- places.' Het lijkt mij niet ondenkbaar dat dit eerder gebeurde op aandringen van de alom- aanwezige politie.

407. De poorten van het park gingen al om 6 uur s'ochtends open: de 'attendants' werden tussen 8 en 9 uur in het gebouw verwacht; het publiek mocht om 9 uur het paleis in; de notabelen arriveerden vanaf 10 uur; om 11.30 sloot men de poorten; waarna de Koningin slijpt om 12 uur kon arriveren zonder dat ander publiek het gebouw in of uit kon; en vice versa (ILN, 3 mei 1851, p. 349; FR, appendix xv, p. 78-84).
408. FR, p. xxxv - xxxvi en tabellen met bezoekersaantallen: appendix xvi 'Return showing the amount of receipts, the number of visitors, and the largest number in the building at any one time, on each day that the exhibition was open to the public' (p. 85-8) en appendix xvii 'Return showing the number of visitors and receipts on the same day of each successive week' (p. 89-91).
409. FR, p. xxxvi: *The perfect order and harmony that prevailed this occasion - probably the first on which so large a number of persons had been gathered together under one roof in the presence of the Sovereign - could not but be felt as a happy augury of the behaviour of the multitudes of every class and rank in life who thronged the Building from that day to the final close of the Exhibition.*
410. Openingsdatum 1 mei was voor het eerst publiekelijk vastgelegd in publicatie van het tentoonstellingsprogramma van 21 februari 1850. Uit Ciucci, 1973, p. 130: 'Minor (Robert Minor, 'The Story of May Day', in Liberator 5, mei 1924, p.8) demonstrates that according to tradition, principally Anglo-Saxon, May 1 was a festival day of a particular significance: *the death and rebirth of nature were celebrated metaphorically as the killing of the King and the institution of a new social order.*' Pas in 1886 werd de Eerste mei door de Amerikaanse arbeidersbeweging tot 'dag van de arbeid' verklaard in reactie op het 'Haymarket incident' in Chicago, waarbij vier arbeiders om het leven waren gekomen die staakten voor een achturige werkdag. De Tweede Internationale, bijeen in de context van de wereldtentoonstelling in Parijs in 1889, nam deze vervolgens over, en zo werd vanaf 1890 een mei wereldwijd als 'dag van de arbeid' gevierd.
411. ILN, 3 mei 1851, p.349: 'No event - not even the coronation of our Monarch - had ever more strongly called forth public expectation; and none, we will at the same time affirm, has ever more completely fulfilled it. The ceremonial was one, it may be said, without precedent or rival. The homage paid by the Sovereign of the widest empire in the world to the industry and genius of both hemispheres, will not fill a page in history as a mean and unsubstantial pageant. While the race of man exists, this solemn and magnificent occasion will not readily fade away from his memory like the base of a vision; "it commences an era in which the sons of toil shall receive honour and reward; and, in accordance with the spirit of the day, it stimulates energies of man to conquer "fresh domains," and discovers new faculties of nature and her products, for the well-being and use of his fellow-creatures.'
412. ILN, 3 mei 1851, p. 349: Ook kerken in Londen kondigden de 'geboorte' van het nationale evenement met klokgekluis en vlag om 8 uur s'ochtends aan.
413. ILN, 3 mei 1851, p.348: 'The only houses from which a sight could be got of the procession were those in Grosvenor-place and at Hyde Park Corner; and these were crowded with well-dressed persons, chiefly ladies, even to the very roofs. The roof of Apsley House was fully tenanted after this fashion, so was that of the park-keeper's lodge.'
414. ILN, 3 mei 1851, p.348: '... by six o'clock, the hour fixed for opening of the park-gates, streams of carriages, all filled with gaily-attired company, came pouring in from all parts of the metropolis and the surrounding districts, while whole masses of pedestrians marches in mighty phalanx towards the scene of action. (...) All St. James Park, all the way up Constitution Hill, all the way along Knightsbridge and Rotten-row, was one sea of heads, whose owners were all intent upon one object - to catch a glimpse of her Majesty and splendid suite on her way to the Palace of Industry.'
415. ILN, 26 april 1851, p. 332: 'If any one circumstance more than another created a feeling of disappointment with regard to this great industrial gathering of all nations, it was when the vague language of the official announcement relative to the inauguration led to the impression that the *ceremonial would be private, and that her Majesty on solemnly opening the Exhibition, would not be surrounded by that best body-guard of a British Sovereign, her faithful subjects.* The misconception, however was speedily cleared up; and the satisfaction even of those millions who cannot by any possibility be present at the scene is not less than that of the more fortunate few who will be privileged to behold it. (...) but to know that such a scene took place, and that the dignity of labour, and the beauty and holiness of peace and brotherhood, were considered worthy of the highest honour and respect from the highest and most illustrious persons in our nation, will be a subject of pride to every one, whether present or not, and to the humblest Englishman who earns his bread by the sweat of his brow. The anthems which will ring through the Crystal Palace on the memorable day of the opening, will, indeed, in their intent and meaning, be songs of "peace on earth and good-will towards men;" and will do more to realise to the popular comprehension the great idea of fraternity than has ever been done at any time within the period of recorded history.' Zie verder Mrs. S.C.Hall, AJ, 1851, p. 179-80: 'All pageants in the "good old times" were made by royalty, for royalty - by nobles, for nobles. (...) the artisan (...) was little better than a bondsman; not as free, nor held in as much esteem as a bowman, or a merry forester; he received broad pieces in exchange for his craft, but he received no distinction as a man; he was no place-holder in society. Now upon this, contrasted with the present state of things, rests the grand event of our epoch. The Royalty of England calls a meeting of all Nations in the capital of her island; (...) She does not invite kings and princes to this banquet of industry; they may come if they please; they will be received as befits the majesty of our country; but the pageant and the palace are not for them. (...) Her court is a model in its purity for all royal courts; and if proof were needed of her sympathy with the working classes, is it not enshrined beneath the covering of the Crystal Palace? (...) but she desires to see the fruits of Peace collected within a palace such as never before heard of in the history of kingdoms - a palace to receive the treasures of the mine, of the loom, of the anvil, and of the sea, as well of the most polished arts - a palace commanded by the Queen for the People - a peace-palace (...) The Queen of commercial England identifies herself, boldly and bravely, with the working classes of the universe, by her recognition of a power, apart of rank, and wealth and birth - the POWER OF HARD-HANDED INDUSTRY - to which rank, and wealth, and birth, here render homage. (...) When all was prepared, and the Queen met her people and the people of foreign lands within that temple - when the cannons boomed and the trumpets sounded, and the voices of the well-trained choir sent forth the music of our National Hymn, it seemed as if the joyful excitement would never moderate. (...) It was a proud day for England, a day of greater importance in her commercial and social history than any she has ever known. (...) We say it fearlessly, that nothing the assembled foreigners can teach us, equals in value the great lesson we teach them - in that of governing ourselves. We keep our Altar and Throne untouched, unsullied, - hedged round by Liberty such as no other land enjoys !
416. ILN, 3 mei 1851, p. 348.
417. Zie noot 400.
418. FR, p. xxxviii; FR, p. xxxvi: '... this occasion - probably the first on which so large a number of persons had been gathered together under one roof in the presence of the Sovereign.'
419. Zie noot 400.
420. Cole in ODIC, p. 1: 'It may be said without presumption, that an event like this Exhibition could not have taken place at any earlier period, and perhaps not among any other people than ourselves. The friendly confidence reposed by other nations in our institutions; the fact security for property; the commercial freedom, and the facility of transport, which England pre-eminently possesses, may all be brought forward as causes which have operated in establishing the Exhibition in London. Deze mening werd breed gedeelt geëigend commentaar van S.C. Hall in noot 415 of: '... in England alone at the present day such exhibition was possible ...' (ILN, 10 mei 1851, p. 392). Het eerste deel van de catalogi wat bij deze gelegenheid werd overhandigd was die nacht nog gedrukt, ingebonden in en van vergulde teksten en allegorische voorstellingen voorzien (Mitchell, 1950, p.1 en Cole in ODIC, p. 30).
421. FR, p. xxxv - xxxvi: Ibid., Appendix No. XV, p. 78-84.
422. Ibid., voor de exacte beschrijving van de samenstelling en volgorde van de stoet.
423. Zo was prins Hendrik namens Nederland aanwezig, prins Friedrich Wilhelm van Pruisen en prins Eduard van Saksen-Weimar (Ibid.).
424. ILN, 10 mei 1851, p. 392; AJ, 1851, p.180.
425. Zie noot 421.
426. Ibid.
427. Mensing, 1851, p. 11-13. Deze beweert overigens dat deze Chinese Mandarijn al net zo fake was als de Chinese inzending; om dit te illustreren beweert hij bovendien dat de Chinees vanaf het moment dat hij met de Chinese specimina in Engeland arriveerde tot de openingsplechtigheid als een heuse kermisattractie tegen betaling te zien was geweest.
428. Zie vorige plechtigheid.
429. Paddington Station ligt op ruim één kilometer van de locatie: Victoria Station op ruim één kilometer. Uitgaand van de ruim 6 miljoen bezoekers, vermindert met de 1,5 miljoen treinpassagiers die in Londen arriveerden ten opzichte van 1850, werd de expositie over de grond door Londenaren bezocht: zo'n 4,5 miljoen.
430. Zie ondermeer spotprenten in ILN, 19 juni 1851, p. 100-1 en één van George Cruikshank van volgeladen omnibussen met daarachter drommen protesterende aspirant-passagiers, ook mee gewild hadden. Volgens het opschrift vertrokken de omnibussen iedere 10 minuten.
431. Adburgham, 1964, p. 149: 'The Great Exhibition of 1851 had produced an omnibus boom and many more vehicles were put into service.'
432. De expositie lag heel strategisch - in verband met de veiligheid van de expositie - ten zuiden van de wijken voor de rijkere burgerij (Westend en Belgravia), met de Londense arbeiderswijken (Eastend en Cheapside) op zo'n 5 kilometer afstand.
433. Zie ondermeer spotprenten in ILN, 19 juni 1851, p. 100-1: een enorme mensenmenigte ordeloos liet in rijen, voor de toegangen tot de expositie.
434. Een zekere Mr. Grove van de RSA was verantwoordelijk voor de verkoop van de seizoenskaarten (ILN, 15 maart 1851, p. 221).
435. Getuige de tekening in de officiële rapport bevonden zich er hoegenaamd geen extra entree's.
436. Ibid. en OC, Rules for Visitors, nr. 5 en 7.
437. Het transept was 104 voet hoog, 72 voet breed, en 408 voet diep (Wyatt in ODIC, p. 348).
438. Vrijwel alle bezoekersverslagen zijn doortrokken van deze sensatie van verwilderde zingevoelings, waaraan men zich ten prooi voelde vallen wanneer men het Crystal Palace voor het eerst betrad. Zie ondermeer het citaat uit Koningin Victoria's dagboek waarmee hoofdstuk opent; zie verder: Mensing, 1851, p. 13 ev.; AIC, p. xxv; ILN, 3 mei 1851, p. 349 en 364; AJ, 1 november 1851, p. 293.
439. Anoniem, Het Nijverheidspalcis, 1851, p. 95: 'Ontegenzeggelijk heeft echter het ontzettend vele uitmuntende zijden: zoo strijkt het oog, dat gewoon is aan de zware evenredigheid van steen en kalk, langs die uitgestrekte en doorschijnende beuken met hunne geterraste omtrekken, en vertrouwt zich zelven niet bij het bepalen van hetgeen de blikken in werkelijkheid aanschouwen. Het geheel toch ziet eruit als een prachtige hersenschim, die onthut van de middagzon zal smelten, of welke een windvlaag aan diggelen stooten of de Londensche mist geheel zal doen verdwijnen.' Zie ook: Illustrated Catalogue, AIC, p. x en 440. De naaf was 64 voet hoog, 72 voet breed, en 1848 voet lang. (Wyatt in ODIC, p. 51)
441. ILN, 3 mei 1851, p. 349.
442. Mensing, 1851, p. 14.
443. ILN, 3 mei 1851, p. 349.
444. ILN, 28 maart 1851, p. 257; Ibid., 3 mei 1851, p. 394.
445. AJ, 1851, p. 180; ILN, 11 januari 1850, p. 26.
446. Mensing, 1851, p. 14.
447. Ibid., p. 17. Zie ook de titel van een roman die naar aanleiding van de Great Exhibition geschreven werd: E. Hailstone, Tom Treddlehoyle's trip to Lunnon to see Paxton's Great Glass Lantern, Londen.
448. Zie noot 504.
449. RJ, p. ii.
450. AJ, 1 november, 1851, p. 293: 'An authentic record of 'what the people admired' would be a curious and interesting part of the statistics of this wonderful assemblage of men and things. (...) Generally, it seemed to me it was something strange. They seemed to be more attracted by some incidental peculiarity of an object, than either by its beauty or utility,

redundance of the appetite for what excites wonder, is always, (need I say it?) strongest in the women, but is common to all masses. (...) Has anybody explained, or can anybody explain, the strange and universal attraction exercised by Precious stones? an attraction confined to no nation or class, rich or poor, educated or uneducated, wise or foolish.'

Zie noot 408.
Zie noot 409; ILN, 19 juli 1851, p. 100-1; AJ, 1 november 1851, p. 293; FR, p. xxv.

Zie beschrijving van de openingsceremonie.
Zie Mensing, 1851, p. 13 en Chardon, 1 februari 1896, p. 635 die van 'Expositionnoma-tie' spreekt.

Een onuitputtelijke lijst van verslagen zou hier kunnen worden genoemd. Iets dat onge-wijfd in de hand werd gewerkt doordat de expositie ook helemaal niet leek op wat de ranten de aanstaande bezoekers hadden voorgespiegeld (Mensing, 1851, p.14).

Mensing, 1851, p.13: 'De eerste indruk, dien ment ontwaart (want ik bevond naderhand, in mijne gewaarwording met die van bijna alle bezoekers overeenstemde), is werkelijk eke soc. t van verrukking, eene opgetogenheid, die den beschouwer als het ware zichelen doet vergeten, eene volkome voldaanheid over het grootsche schouwspel, dat hem in alle zijden omringt, dat nabij hem, vlak onder zijn bereik is, en zich tegelijk in een diep erschiet voor hem uitbreidt; dat voor het oogeblijk zijne zinnen streelt door eene pracht lijk hij nog nimmer heeft aanschouwt, en hem tevens door het uitzigt op nog meer en nog hooner, als het ware verzekert dat voor ditmaal de lust zijner oogten volkomen bevredigd worden, en hetzelfde genot, hoe lang ook voortdurende, hem niet zal velen of vermoen; want de afwisseling is zoo rijk, dat het slechts eene geringe overdriving zou zijn haar te noemen. En die indruk is niet kortstondig - neen, dezelfde opgetogenheid blijft en lang voortduren, wordt telkens opnieuw gewekt en gevoeld, naar mate men verder door gangen, zalen en galerijen van het ontzaglijke gebouw rondwaalt, doet vermoedjenis, nger en dorst vergeten, en verflaunt niet voordat men, na eene inspanning van lichaamsachten, veel groter dan waartoe men zich ooit in staat geacht zou hebben, geheel uitgeput felt, en hoewel nog niet naar rust verlangende, de rust toch noodzakelijk moet oordelen. In ernstige nadeelge gevolgen van zulk eene ongewone vermoedjenis en overspanning te rmdjen.'

Potonié, 1850, p. 262.

Zo wordt er in de contemporaire persverslagen en officiële catalogi en rapporten bij rdoring over de tentoongestelde producten gesproken als 'specimen', 'monster' of 'illus-tie'.

DDIC, p. 111, 764, 774 en 832.

Mensing, 1851, p. 19.

bid. Zie ook: ODIC, p. 209, 308, 333, 830 en 850; Amtlicher Bericht, 1851, p. 177-9; N, 23 november 1850, p. 399 en Ibid., 14 december 1850, p. 454; CEAJ, september 1850, 271.

DDIC, p. 119, 194, 200, 333 en 404; AIC, p. v-vii; ILN, 17 mei 1851, p. 249; Tallis, 52-4, p. 136-7. Tallis omschreef treffend het educatieve belang van schaalmodellen: 'models are still more instructive than drawings, or even than the machines themselves. The hibition afforded some striking examples of such means of illustration. (...) No one, even ongst those who have themselves practically explored coalmines, can fail to be struck th the clearness of perception which is obtained of such works from this model. ...'

Mensing, 1851, p. 19; Bleekrode, 1853, p. 386.

DDIC, p. 119, 209, 260 en 479. Over de educatieve waarde van het tonen van reeksen spe-nima ter illustratie van het productieproces merken de organisatoren het volgende op: 'The ost instructive parts of this collection, to those who have no technical interest in it, are ose who contain arranged specimens in illustration of the stages of manufacture.' (ODIC, 479).

DDIC, p. 119; AIC, p. v-vii; ILN, 20 september 1851, p. 366.

DDIC, p. 200 en Bleekrode, 1853, p. 199 en 205.

DDIC, p. 209 en Mensing, 1851, p. 129.

DDIC, p. 260. Over de educatieve waarde van een vergelijkbare historische reeks model-n, waarin de ontwikkeling van de toepassing van stoomkracht in de scheepsvaart werd illustreerd, merkte men op: 'But probably no part of this class will be regarded with more eram than that which illustrates the early, progressive, and present application of the est-engine to navigation. The models illustrative to this subject form a most instructive rt of the collection.' (ODIC, p. 333)

DDIC, p. 404; AJ, 1851, p. 231; ILN, 22 maart 1851, p. 244.

ILN, 8 februari 1851, p. 104; ODIC, p. 409; Views illustrative of the Exhibition, supplent to ODIC, december 1851, p. xxvii.

Mensing, 1851, p. 19 en Amtlicher Bericht, 1851, p. 175.

DDIC, p. 119; ILN, 25 januari 1851, p. 58; AIC, p. v.

MPC, 24th Meeting, Appendix B, p.6.

D&R, art.150: verplichting om aan de hand van jureringscriteria specimina te omschrijven; D&R, art. 61e: Iedere exposant diende voor 31 januari 1851 een minimale omschrijving van t exponaat aan te leveren, anders kwam het exponaat niet eens het gebouw in. Ditmaal enden deze omschrijvingen dus niet om de staat te voorzien van statistisch materiaal aarop ze haar industrie-politiek kon funderen (Britten kenden zoiets i.t.t. de Fransen in het heel niet) maar om een, in vergelijking met de officiële-laag-informatieve Franse catalo-uitgebreide catalogus te maken.

bid.; ILN, 21 december 1850, p. 477.

Mitchell, 1950, p.1.

D&R, art. 150. Bovendien konden exposanten in het onofficiële deel van de catalogus een vertentie laten opnemen (MPC, 24th Meeting, Appendix B, p.6).

Blaise des Voges, 1851, p. 33.

Alleen het eerste deel - met daarin de ontstaansgeschiedenis van de expositie van de hand n Henry Cole én het grootste deel van de Britse inzendingen - waren op tijd gereed. Deel ee en drie met de Britse koloniën buitenlandse inzendingen verscheen pas later; men zou na boze opzet gaan vermoeden!

Royal Commission, Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of Nations, 1851. Spicer Brothers, Londen, 1851.

481. AJ, 1 december 1851, p. 303.

482. Voorbeelden van dergelijke catalogi en brochures zijn te vinden in een bundel die het Uitvoerend Comité na afloop van de expositie liet samenstellen (RSA: Royal Commission, vol. III, p. 560). Ondermeer Turkije, Rusland, Oostenrijk, de Zolverein, Saksen en de Britse sectie van de expositie gaven ieder hun eigen catalogus (gecombineerd met prijlijsten) uit. Binnen de Britse afdeling werden door sommige koloniën of bedrijfstakken weer aparte catalogi uitgegeven. Zo was er een catalogus t.b.v. van den Archipelago: Articles collected for the Exhibition of 1851 (Londen, 1851) maar ook van de Fine Art Court in the Crystal Palace (Londen, 1851).

483. Mensing, 1851, p. 21. Prijlijsten werden door individuele fabrikanten verspreid alsook door landen (zie noot 482).

484. Aan de Buitenlandse zijde trof men overal dergelijke explicateurs en demonstrateurs aan, aan Britse zijde kon niet iedereen zich een dergelijke 'attendant' veroorloven. Hier waren op de 8500 exposanten 1750 'attendants' aangesteld; echter wanneer men er vanuit gaat dat redelijkerwijs een groot aantal van hen in dienst was van complete industrie-gemeenschappen of -takken, dan mag men aannemen dat ook hier aan het bezoek op grote schaal de spemina nader werden uitgelegd of gedemonstreerd (MPC, 24th Meeting, Appendix B, p.6 en D&R, art.14, art.149.)

485. ODIC, p. 209, 260, 263 en 364. Over de educatieve kracht van de demonstraties werd in het ODIC (1851, p. 260) opgemerkt: '... the interesting illustrations of the progress and perfection of this department in manufacturing industry, presented in this class, convey a lesson more forcible and permanent of its kind.' Zie verder: Mensing, 1851, p. 126-8.

486. ILN, 7 juni 1851, p. 523.

487. SR, p. xlvii.

488. Mitchell, 1950, p. 1.

489. ODIC, p. 485; Mensing, 1851, p. 166.

490. ILN, 22 maart 1851, p. 244; Allwood, 1977, p. 22.

491. Mensing, 1851, p. 21.

492. Allwood, 1977, p. 22: 'Sportsman's knife with eighty blades and instruments, by Rodgers & Sons, London.'

493. ILN, 29 maart 1851, p. 257.

494. ODIC, p. 184 en 1307; Amtlicher Bericht, 1851, p. 174-8; Mensing, 1851, p. 18-9 en 21; ILN, 22 maart 1851, p. 244.

495. Mensing, 1851, p. 15.

496. ILN, 15 maart 1851, p. 220; Mensing, 1851, p. 20; Bleekrode, 1853, p. 200.

497. ILN, 18 januari 1851, p. 43 en Ibid., 3 mei 1851, p. 365; Mensing, 1851, p. 184;

Bleekrode, 1853, p. 200: Glansrijk staat er tegenover de eenvoudige glazen kast met bijna ontelbare vakjes van Liverpool (...); het gehele uiterlijk is plat prozaïsch, maar de inhoud, bestaande uit invoer-artikelen van alle oorden der wereld, heeft meer dan poëtische werking op den toeschouwer. Dan eerst kan hij begrijpen, waartoe die mijlen lange dokken dienen, welke langs de Mersey aangelegd zijn, zoo als in het model van Liverpool zijn duidelijk gemaakt; beide met elkander vormen een miniatuurportret van de eerste handelstad der wereld.'

498. AIC, p. v-vii

499. ILN, 17 mei 1851, p. 428.

500. Scherer, 1851, p. 236; AIC, p. xiv.

501. Zie noot 366.

502. Mensing, 1851, p. 17.

503. Ibid.

504. Scherer, 1851, p. 236 cv.: 'Die Ausstellung Canada's gehört zu den besten im Krystall-Palast (...) In erster Linie erscheinen seine Bodenerzeugnisse: Korn, Mais, Gemüse, Erze, Holz (...) Das, wo so herrliches Holz gedeiht, auch die Fabrikate daraus zahlreich sein müssen, war zu erwarten, und man wird mit Vergnügen die Tischlerarbeiten und die Erzeugnisse des Schiffsbaues betrachten, nicht minder Wagen und Schlitzen (...) Einen Schritt weiter, und wir treten aus der Kultur in die Wildnis der Urwälder. Canoes, aus dem Baum gehöhlt, Schneeschuhe, Wampums, Tomahawks und Moccasins rufen uns die ganze Indianerwelt Cooperscher Romane ins Gedächtnis. Hier Hüfte und Felle bilden die Decoration der Wände, Büffel, Bismen, Elenhörnchen, Bären, Wölfe, Füchse, Ottern, Mardern, und andere Betien, welche die unerforschten Striche Nordamerika's beleben, hangen malerisch durch einander ...'. Zie voor een beschrijving van de Egyptische afdeling: Amtlicher Bericht, 1851, p. 179.

505. Anoniem, Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 48.

506. Mensing, 1851, p. 163-4.

507. Amtlicher Bericht, 1851, p. 174.

508. ODIC, p. 485 en ILN, 3 mei 1851, p. 364.

509. Zo waren er gigantische klompen grondstoffen bij wijze van trofee in de naaf geplaatst (zie noot 494) en markeerde bijvoorbeeld het schaalmodel van de haven van Liverpool als trofee de kamer van de stad. Zie voor een verdere beschrijving van de Canadese trofee en andere trofeeën: ILN, 3 mei 1851, p. 364; Scherer, 1851, p. 89; Bleekrode, 1853, p. 198.

510. Ibid.

511. Amtlicher Bericht, 1851, p. 175.

512. OC, Rules for visitors, nr. 4 en D&R, art. 153 c.

513. Op talloze gravures en foto's van de tentoonstelling zijn deze vingerwijzingen weergegeven (zie ondermeer RJ, p. 1 en ILN, 14 juni 1851, p. 563).

514. AIC, p. xxv; ILN, 3 mei 1851, p. 349 en 364.

515. Zie noot 553.

516. Zie noot 511 en ILN, 3 Mei 1851, p. 364.

517. S.A., Wanderings in the Crystal Palace - No. II, AJ, 1851, p. 197.

518. ILN, 18 januari 1851, p. 43 meldde dat een zekere Charles Cochrane het plan voor het verhuuren van gidsen en tolken gelanceerd had. Mogelijk kwam hieruit de onderneming voort waarvan Bleekrode (1853, p. 111) melding maakte. Naar zijn oordeel werd er overigens weinig gebruik gemaakt van deze dienstverlening.

519. ILN, 18 oktober 1851, p. 504.

520. In de catalogus was het deel met de Britse exponaten nog geordend naar de classificatie op

- het model van het productie-proces. Zo werden de grondstoffen aan het begin behandeld als vertrekpunt van het productie-proces en werd dit deel afgesloten met de esthetische afwerking (ODIC, p. 119, 194, 479, 819.)
521. AJ, 1 november, 1851, p. 293: 'The most interesting class of visitors are les hommes spéciaux: men who really go to study what relates to their particular handicraft or art. They are easily known by their earnest look which seems to dissect the object of their attention, varied by an occasional expression of approbation or the contrary.'
522. Volgens de tabellen over de verkoop van catalogi, plattegronden en dergelijke in het paleis kocht slechts zo'n 10 procent van de bezoekers een dergelijke handleiding bij de tentoonstelling (FR, p. 132-8). Hierbij moet men overigens wel bedenken dat de officiële publicaties ook elders in de stad te koop waren - en via de betere boekhandels zelfs overal in Engeland (OC, kft). Bovendien waren er door bijvoorbeeld Thomas Cook en een keur van vaktijdschriften en uitgevers onofficiële catalogi uitgegeven, zodat het werkelijke aantal bezoekers met een handleiding toch nog wel eens aanmerkelijk hoger gelegen zou kunnen hebben.
523. Ik volg hier Haltern, 1971, p. 181 en 186. Zie voor een gedetailleerdere analyse van de inzendingen ook Haltern, 1971, p. 180-217
524. Haltern, 1971, p. 186-92.
525. *Ibid.*, p. 181. Zie verder: Mensing, 1851, p. 128.
526. *Ibid.*, p. 189-90.
527. *Ibid.*, p. 182.
528. *Ibid.*, p. 191.
529. *Ibid.*, p. 217.
530. *Ibid.*, p. 193-8.
531. *Ibid.*, p. 194.
532. ILN, 10 mei 1851, p. 391.
533. Haltern, 1971, p. 199-206.
534. *Ibid.*, p. 201.
535. Curti, 1950, p. 838-9.
536. Mensing, 1851, p. 128.
537. Haltern, 1971, p. 208. Zie voor een uitleg van het 'American system': Pierson, 1981, p. 72 en 120-1.
538. *Ibid.*, p. 206-9.
539. Allwood, 1977, p. 22.
540. Haltern, 1971, p. 207.
541. *Ibid.*
542. *Ibid.*, p. 209-10 en ILN, 10 mei 1851, p. 391.
543. Haltern, 1971, p. 210-2 en ILN, 20 september 1851, p. 366.
544. *Ibid.*, p. 182.
545. *Ibid.*, p. 186.
546. Times, 1851: 'Great Britain has received more useful ideas, and more ingeniously inventions from the United States, through the exhibition, than from all other sources.' (geciteerd uit Curti, 1950, p. 840).
547. Haltern (1971, p. 231) citeert uitgerekend de hoofdorganisator van de eerstvolgende Franse wereldtentoonstellingen F. LePlay: 'A vrai dire il n'y a de lutte sérieuse dans l'exposition qu'entre la France et l'Angleterre.' (LePlay, 1899, p. 312).
548. Haltern, 1971, p. 193.
549. *Ibid.*, p. 217; AJ, 1 mei 1851, p. 130; *Ibid.*, 1851, p. 180-2.
550. *Ibid.*, p. 197.
551. *Ibid.*, p. 191-3.
552. AJ, 1851, p. 180-2.
553. Bleekrode, 1853, p. 64: 'van het nietigste voorwerp des dagelijkschen levens af, tot het uitgelezenste weelderproduct van het Serali. (...) Zowel de elegante burnus van den Bey, als de eenvoudige tent van de Bedouin der woestijn, diende tot illustratie van de verschillende behoeften der bewoners van die merwaardige landstreken.' Voor dezelfde Bleekrode (1853, p. 109) transformeerde deze etnografische inslag van de expositie de geografische indeling van het paleis in een tableaux van de menselijke beschavingsgeschiedenis: 'Wij hebben reeds vroeger gezegd, dat de plaats der volkeren in het Kristallen-paleis overeenstemt met hunne aardenrijkskundige ligging. Men wandelt dus van Egypte en Turkije naar Portugal, de Italiaansche Staten en Spanje, in dezelfde rigting, waarin wetenschap en beschaving door Midden-Europa voortgegaan zijn, volgen Frankrijk, België, Nederland, Duitschland en de Noordsche rijken op elkander, het einde is in Rusland en de Vereenigde Staten van Amerika.'
554. Dat lijkt ook de bedoeling van de rijk gedecoreerde ambachtsartikelen uit de Tunesische afdeling, of de handwerkte troon en de tafelen met poppetjes die de kasten en ambachten uit India moesten illustreren (ODIC, deel 3, p. 1412-7 en deel 2, p. 857-936).
555. Zie voor een beschrijving van deze inzendingen: ODIC, p. 111 en 774-5.
556. D&R, art. 119 d.
557. In het voorjaar van 1851 presenteerde Playfair zijn definitieve voorstel voor de organisatie, werkwijze en tijdsplanning van de jury-werkzaamheden aan de Koninklijke Commissie. (MPC, 34th meeting 8 februari 1851; *Ibid.*, 36th meeting, 29 maart 1851). Zie voor het proefdraaiet met de Londense lokale comité's: RSA: John Scott Russell-Papers, Royal Commission, vol. II 'Suggestions for the formation of special committees of selection and rejection for the metropolis.'
558. D&R, art. 108 en 114; FR, p. xxxviii-xxxix.
559. D&R, art. 117 d.
560. ILN, 19 april 1851, p. 312. De ladies jury deed ook afzonderlijk verslag van haar bevindingen: RJ, p. cxx ev.
561. D&R, art. 108; ILN, 16 november 1850, p. 382; *Ibid.*, 15 maart 1851, p. 220.
562. Zie noot 558. Zie voor de verdeling en namen van de juryleden uit de deelnemende landen over de dertig klassen van de tentoonstelling: ODIC, p. 44-47.
563. FR, p. xxxviii - xxxix.
564. RJ, p. ii ev. en m.n. p. xxxiv.
565. ODIC, p. 44-47.
566. In de archieven van de RSA (Royal Commission, vol. III, p. 554) is een voorbeeld van standaard uitnodigingsbrief van de jury aan de exposanten bewaard gebleven, waarin is gevraagd wordt om op die en die dag om zus en zo laat aanwezig te zijn 'for the purpose affording any necessary explanations'.
567. ILN, 15 februari 1851, p. 142; ODIC, p. 364.
568. De juries waren op 12 mei 1851 aan hun werkzaamheden begonnen en op 19 augustus 1851 aanvaarden de Franse juryleden de treurgreis. Zie ook: Haltern, 1971, p. 212-7.
569. *Ibid.*, p. 214.
570. ILN, 8 november 1851, voorpagina: maar liefst 43 van de 170 Council medailles gingen naar de minuscule Kunstnijverheidssectie. AJ, 1 november 1851, p. 295: Frankrijk kreeg 17 medailles tegen bijvoorbeeld België twee en de Verenigde Staten vijf.
571. D&R, art. 107.
572. FR, p. xxxvii.
573. Zie voor een beschrijving van de plechtigheden: ILN, 18 oktober 1851, p. 498; FR, p. 4, appendix ix: 'Close of the Exhibition, and Report of Viscount Canning in presentation Awards of the Juries, with the Reply of His Royal Highness Prince Albert.'
574. MPC, 50th meeting, appendix B, p. 3-4.
575. Royal Commission, Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes in which exhibition was divided, Spicer Brothers, W. Clowes and Sons, Londen, 1852.
576. De firma Schweppe verkocht gedurende de tentoonstelling ruim 1 miljoen flesjes van eigen gazeuse-houdende drankjes en ruim 1.8 miljoen sandwiches (Allwood, 1977, p. 22). Voor een beschrijving van de restauraties: Mensing, 1851, p. 17; zie voor een gedetailleerd overzicht van de verkoop: FR 1851, p. 150, appendix xxix: 'Return showing the Quant provisions of each kind consumed in the Refreshment Courts during the whole time of Exhibition.'
577. Bleekrode, 1853, p. 112.
578. Zie voor een beschrijving van de rustkamer van de koningin: Mensing, 1851, p. 17. I reactie op de verwijten uit parlement en pers dat het een schande was dat niet alle experts bij de openingsceremonie van hun tentoonstelling aanwezig mochten zijn, laat de riting het bericht verspreiden dat de Koningin iedere zaterdag een werkbezoek aan de tentoonstelling zou afleggen. (ILN, 3 mei 1851, p. 345) Net als bij de jurering zou zij iedere klas één of meerdere klassen bezoeken; de exposanten uit deze sectie werden hiervoor schriftelijk uitgenodigd. (RSA: Royal Commission, vol III, p. 487 bevat een standaardbrief voor een dergelijke uitnodiging). Getuige de kranteberichten werden de zaterdagse Koninklijke werkbezoeken door de exposanten hogelijk gewaardeerd. Hoewel zij met zo'n 300 colt exposanten per ochtend bij de Koningin geïntroduceerd werden, waren de meesten bijder nerveus; soms viel er zelfs een flauw. (ILN, 7 juni 1851, p. 50) Systematisch werkte Koningin zo alle tentoonstellingsklassen af. (AIC, p. xxv)
579. AJ, 1 november, 1851, p. 293: '... must have had a highly civilising effect upon man; want only to be trusted and respected, in order to make them worthy of trust and respect. The Queen had the magnanimity to treat her labouring subjects like gentlemen; and they have taken care not to forfeit the character she ascribed to them. (...) I insist (...) on the great social and moral effect of the Exhibition ...'
580. Volgens Mandell, 1967, p. 10 bracht ook de Franse president Louis Napoléon (die zij even later na de coup van 1 december 1851 tot Keizer Napoléon III zou uitroepen), wezwaar incognito, een bezoek aan de 'Great Exhibition'.
581. Daar hiervoor apart entree geheven werd is het niet onwaarschijnlijk dat het hier wezwaar separaat privé-initiatief betreft. Dat zou ook verklaren waarom de organisatoren er in officiële verslaglegging geen melding van maken. Van het succes van dit initiatief is d ook niets bekend. Zie Ämtlicher Bericht, 1851, p. 174: 'Die Bergbauzeugnisse, Kohle, Eisen, Kupfer, Zink, Zinn, Arsenik, Kobalt, Graphit, Blei, und so weiter, mit den zugegen Hüttenproben, Steine und andere Mineralien waren systematisch unter Leitung, kundiger Gelehrten aufgestellt. Diese sehr übersichtliche Ausstellung kam den von Professor Anstedt und andern über diese Gegenstände im Gebäude veranstalteten Lehrchen Vorträgen sehr zu hülfen.' Zie ook Bleekrode, 1851, p. 111: '... er (zijn) twee zale getimmerd tot het houden van openbare voorlezingen, (...) Deze openbare voorlezinge waren door onderscheidene Hoogleraren aangekondigd, om te dienen tot het verklareten toen gestelde voorwerpen; Professor Anstedt held er voorlezingen over aardkunde, Tenant over de delfstoffen; Cowper over werktuigen, maar over het algemeen was het toehoorders gering. Het bevreedt alleszins, dat de toegang tot deze voorlezingen alle tegen betaling van 1 shilling voor elke voorlezing of abonnement kon verkregen word.
582. FR, 'Groundplan' en 'Plan shewing the disposition of the goods in the galleries; to accompany the report of the Royal Commission.'
583. Bleekrode, 1851, p. 111: 'Buiten het gebouw werden ook enige ophelderende voorlezingen gehouden door P. Barlow bij het 'Royal Institution', door Cowper bij het 'Royal College door Pepper bij het 'Polytechnic Institution'. Voor de lezingen in het 'Polytechnic Instituut werd zelfs geadvoneerd (ILN, 14 juni 1851, p. 548): 'The Great Exhibition and the Royal Polytechnic Institution: - All the most interesting deposits at the Great Exhibition will turn be lectured on at the Royal Polytechnic Institution - ...' De initiatiefnemers in de besloten niet alleen lezingen te geven maar ook hun collega's uit het buitenland bij te z ILN, 18 januari 1851, p. 42: 'According to the address of the Society of Arts, it is anno that it is their intention, during the period of the Exhibition, to hold several conversazi and meetings, for topics connected with the Exhibition. Arrangements will be made to afford information and assistance to foreign visitors eminent in science and art, who m arrive.' Zie ook: ILN, 5 april 1851, p. 272: 'The Council of the Society of Arts have recommended certain measures for the entertainment specially of foreign gentlemen connect with the Exhibition. Their library and reading-rooms will be thrown open to Foreign Commissioners and their agents, and foreign exhibitors introduced by their ambassadors &c., and to the provincial exhibitors recommended by their local committees. One or two evenings in the week will be afforded to Foreign Commissioners for the use of the great room of the society; and a conversazione, embracing musical and other intellectual entertainments, will probably be provided for the above visitors.'
584. ILN, 21 juni 1851, 585 beschrijft een werkbezoek, dat de Royal Commission, het examencomité, buitenlandse organisatoren en juryleden aan de fabrieken van Birmingham

egde op donderdag 19 juni 1851, en s'avonds besloten met een gezamenlijk diner en feest ingericht door het gemeentebestuur.

LN, 17 mei 1851, p. 416; *Ibid.*, 24 mei 1851, p. 448: beschrijving van het feest dat het Indische organisatiecomité aan de buitenlandse organisatoren aanbod op het 'Castle Hotel' Richmond, compleet met roeiwedstrijd, muziekspel, en diner.

Redgrave in FR, p. 120-2. Zo zouden er ondermeer achttien panorama's - 'show(s)' at once agreeable and so instructive - speciaal voor 'the season' gemaakt zijn in verband met de nieuwe toestroom aan bezoekers (AJ, 1851, p. 33).

Bleekrode, 1853, p. 73: iets dergelijks had een zekere Charles Guérin in 1844 onder de naam 'Georama' op het Parijse Champs Elysées getoond waarschijnlijk eveneens in de hoop profiteren van het extra publiek dat de gelijktijdig (toen eernaast) gehouden nationale positie op de been zou brengen.

Bleekrode, 1853, p. 73, noot 243: 'Het Great-Exhibition-Emporium (Regentstraat 246-8) is ingesteld om voorwerpen van de tentoonstelling, waartoe in het Kristallen-paleis geene gelegenheid bestaat, aan te kopen.'

Haltern, 1971, p. 173.

AJ, 1851, p. 179: 'General Exhibition of Pictures of the various schools of painters, in the Crystal House, St. James Square. Most of our readers are doubtless aware, from an advertisement which appeared in our last number, of a proposed exhibition of pictures in the above named mansion. The artists of France, finding that all works of painting were excluded of the Great Exhibition in Hyde Park, felt desirous of availing themselves of the first influx of visitors likely to assemble in London, to make their productions known, simultaneously with the Works of Industry of all Nations of the World. Some months ago, a number of gentlemen in Paris formed themselves into a commission for the above purpose, and, it is needless to add, they were zealously supported by several of the leading painters of France. Communications were soon established with Germany, Italy, Spain, Holland, Belgium, and other countries were art exists, and subsequently a locale was engaged in London.'

LN, 22 maart 1851, p. 244: Anoniem. Het Nijverheidspaleis, 1851, p. 40.

LN, 18 oktober 1851, p. 491.

AJ, 1 november 1851, p. 293.

FR, p. li. In hoeverre dit aantal hun verwachtingen overtrof laat zich moeilijk vaststellen. De organisatoren er zich wel voor hoedden om vooral een streefaantal te noemen, waaraan commentatoren nadien het succes van hun opereren zouden kunnen afmeten. Inten die het expositie-project steunden verwachten absurd kleine aantallen bezoekers (LN, 8 maart 1851, p. 197: rekende op enkele tienduizenden bezoekers, terwijl de nationale Indische industrietentoonstellingen al enkele honderdduizenden bezoekers plachten te trekken). Tegenstanders uitten juist belachelijk hoge verwachtingen (Times, 3 januari 1851: rekende alleen al op 2 miljoen buitenlandse bezoekers). Aangezien echter de Koninklijke commissie zelf de buitenlandse bezoekers al op 1 miljoen raamde (zie noot 604) lijkt het inemelijk dat zij in totaal - inclusief de Britse bezoekers - tenminste op zo'n drie miljoen bezoekers mikte. In dat geval zouden er dus maar liefst tweemaal zoveel mensen zijn gekomen als de Commissie verwacht had!

Door het aantal bezoeken met seizoenskaarten (773.766) te delen door het aantal kaarten (25.605) kan men vaststellen dat zij op de expositie gemiddeld 30 keer bezochten. Dit aantal is natuurlijk vertekend doordat hierin ook de plus minus 2000 'attendants' zijn meegerekend, die alleen al 140 maal gebruik maakten van hun kaart. FR, p. li: 'The total number of season tickets sold was 25.605, of which 13.494 were gentlemen's and 12.111 ladies' tickets.' FR, Appendix xvii: 'Return showing the Number of Visitors and Receipts on the same Day of each successive Week.' p. 91: totaal aantal bezoeken 'During 141 days 773.766 entered with Season Tickets, average per day 5.473.'

Redgrave in FR, p. 112: '... as to the duration of the visits of the Working Classes, I am led to believe that, with the exception of the "day excursionists," it was seldom less than three days and frequently nearly a week.'

FR, p. xxxvi.

Ibid. Zie verder FR, p.p. 89-91, appendix xvii: 'Return showing the Number of Visitors and Receipts on the same Day of each successive Week.' Op de zogenaamde 'shilling-days' van het gemiddeld aantal bezoekers dat de tentoonstelling dagelijks bezocht zelfs op 493.

In totaal bezochten 502 scholen met 35.540 kinderen de expositie; dit onderstreept toch de didactische van de tentoonstelling. Uit FR, p. 92-100, appendix xviii: 'Returns of schools reported to the Executive Committee as having entered the Building.'

FR, p. 89-91, appendix xvii. Hieruit blijkt dat op de shilling-dagen (maandag tot en met zaterdag) de seizoenskaarthouders zich tot het aantal mensen dat een kaartje kocht ruw verhiel als één op twaalf. Daarentegen veranderde op de daurdere vrijdagen en zaterdagen deze verhouding tot één op vier respectievelijk één op drie.

De organisatoren hadden op ongeveer één miljoen buitenlandse bezoekers gerekend, terwijl de Times zelfs op twee miljoen mikte. (Haltern, 1971, p. 172 noot 57). Echter: 'The number of foreigners arriving was only 58.000, or an excess of 276 percent over the numbers in 1850.' (Cole, 1884, vol I, p.187 en 192). Zie ook Redgrave in FR, p. 111-126, report from Mr. Redgrave on the Working Classes.'

Bleekrode, 1853, p.115.

FR, p. xxxvi: 'The perfect order and harmony that prevailed this occasion - probably the first on which so large a number of persons had been gathered together under one roof in the presence of the Sovereign - could not but be felt as a happy augury of the behaviour of the multitudes of every class and rank in life who thronged the Building from that day to the final close of the Exhibition.'

Ibid.

FR, p. xiv.

LN, 18 oktober 1851, p. 504.

Zowel de Koninklijke Commissie (in FR, p. xiv) als Redgrave (in FR, p. 125) beklemtonen het exceptioneel ordelijk verloop van de expositie; onverwacht beschaafd was het drag van bezoekers van alle klassen - inclusief de arbeidersklasse. Een criticus gaat zelfs over te stellen dat deze laasten zich beter gedroegen dan de zogenaamde beschaafde bur-

gerij: 'There is one little fact which we think does not redound to the credit of the well-to-do classes, and that is, that £90 in bad money was taken at the doors, with the exception of one half-sovereign, entirely in half-crowns, no bad shillings having been taken (...). This latter fact is a most significant proof of honesty in the humbler classes, whilst the former tells fearfully against the want of it in those who ought to do better.' (ILN, 18 oktober 1851, p. 491).

608. AIC, p. xx: op 29 april had de Commissie al £ 113.044 in kas (64.344 uit de publieke inleg, £ 8.700 van de concessiehouders, en £ 40.000 aan seizoenskaarten) Zie ook: ILN, 18 oktober 1851, p. 504: '... when it was announced that her Majesty would honour the World's Industrial Congress by inaugurating its proceedings in person, the public became worked up to the wildest pitch of excitement to obtain ingress within the walls of the Crystal Palace.'

609. AJ, 1 december 1851, p. 303.

610. FR, p. li en AJ, 1 december 1851, p. 303.

611. D&R, art. 87-8 en FR, p. xlvi-xlvii.

612. FR, p. xlvii.

613. Reeds op 18 juli 1851 stuurde de Koninklijke Commissie een circulaire ('Collection of Specimens' getiteld) met dit verzoek aan alle deelnemende exposanten en nationale comités. Hierop volgde op 21 november 1851 een verslag van het voorlopige resultaat ('Statement of the origin, present position and prospects of the collection now in course of formation by Her Majesty's Commissioners'). In totaal zegden zo'n 3700 Britse exposanten en vrijwel alle deelnemende landen specimina, foto's of tekeningen van hun producten toe: zodat alleen al voor de opslag van de collectie in 1852 een oppervlakte van 12.600 vierkante voet nodig was (FR, p. 165-171, appendix xxxvii 'Report on the State of the Trade Collection, now the property of the Royal Commission for the Great Exhibition of 1851').

614. Volgens Reid (1899, p. 143) reserveerde de 'Treasury' een budget van £5000,- voor de aankoop van leerzame specimina uit de expositie 'that had practical value as specimens of Art and Manufacture'. Volgens de ILN (21 december 1850, p. 477) beschikte de Franse commissie over een budget van £ 6000,- om 'samples of manufacture, machinery, &c., for the public collections of France' na afloop van de tentoonstelling aan te kopen. Volgens Bleekrode (1853, p. 59-60) konden zij 150.000 francs besteden en werd er geheel in de traditie van de nationale industrietentoonstelling een aparte zaal in het 'Conservatoire des Arts et Metiers' ingericht voor deze leerzame collectie specimina. Zie verder ILN, 8 maart 1851, p. 197: 'The Sultan has determined to purchase largely of specimens of products in the Exhibition; and the Emperor of Russia (...) will make purchases to the extent of 10.000.000 silver roubles, in models or machines likely to improve Russian manufactures.'

615. ILN, 18 januari 1851, p. 43.

616. Net als de Commissie zag de hoofdredacteur van de officiële catalogus, een zekere Mr. Ellis, de catalogus ook expliciet als naslagwerk: 'Such a collection, made and classified for the first time in this country, must naturally present anomalies and exceptions, and probably errors of classification; but the general principles laid down have been adhered to, and the result has been the collection of groups of objects which will afford material for study and improvement long after the objects themselves will be removed from this Building' (ODIC, p. 819). Zie voor de foto's: MPC, 46th meeting, 26 juli 1851; *Ibid.*, 48th meeting, 13 oktober 1851. Zie voor de bundeling van brochures: FR, p. 171, appendix xxxviii: 'Report on the Collection of Trade Circulars ordered to be formed by the Royal Commission'. Vijftig prospectussen van 876 exposanten werden in 16 delen gebundeld en ter beschikking gesteld van 'public libraries and public institutions, especially in our colonies'. Zie voor de specimencollecties: MPC, 55th meeting, 29 juni 1852 en Catalogue of a collection of samples of raw and partly-manufactured produce shown in the Exhibition of 1851: prepared for transmission to foreign countries, Londen, 1853. Zie voor de studies annex voordrachten: Royal Commission, Lectures on the result of the Great Exhibition of 1851. Delivered before the Society of Arts, Manufacture and Commerce, vol. II, z.uitg., Londen, 1852-3.

617. *Ibid.* Zie voor Cole's lezing ook: Cole, 1884, vol. II, p. 240-56. Cole pleit in zijn toespraak behalve voor het houden van Internationale exposities ook voor het beslechten van internationale conflicten met conferenties, voor de verbetering van internationale communicatie en uitwisseling door afstemming postverkeer, patentrecht en handelswetgeving (vrijhandelen) én voor de bevordering van industrieel onderwijs van arbeiders, fabrikanten en wetenschappers door het organiseren van internationale studiereizen en congressen, de creatie van een internationale catalogus van alle gedrukte boeken en de stichting van de Internationale Industriële Universiteit in Londen uit de winsten van de Great Exhibition.

618. Royal Commission, First and Second Report of the Commissioners for the Exhibition of 1851, Spicer Brothers, W. Clowes and Sons, Londen, 1852.

619. Zo stuurde het 'Hanoversche gouvernement' een tweetal specialisten om de tentoonstelling te bezoeken, en aansluitend de belangrijkste Britse industriegebieden om voor de Hanoversche industrie en nijverheid relevante innovaties te onderzoeken en er verslag van te doen. Een dergelijk verslag van de expositie is bijvoorbeeld: Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu Londen im Jahre 1851, von der Berichterstattungskommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen, 3 vols. Berlijn 1852-3.

620. Exposition Universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'Empereur, 13 vols. Imprimerie Impériale, Paris, 1854-1864.

621. Illustratief voor een verslag van de vakpers is de Illustrated Catalogue van de Art Journal. Representatief voor de verslagen van de populaire pers zijn de berichten in de Illustrated London News van 1850 en 1851. Herhaaldelijk belooft men hiern een compleet overzicht te geven van de expositie (ILN, 26 april 1851, p. 332; *Ibid.*, 3 mei 1851, p. 343 en 359).

622. AJ, 1 April 1851, p. 123; ILN, 3 mei 1851, p. 359-60.

623. ILN, 14 juni 1851, p. 560-1.

624. Anoniem, The Crystal Palace and the Great Exhibition: an historical account of the building, together with an descriptive synopsis of its contents, Londen, 1851. Anoniem, The Crystal Palace and its contents; embellished with upwards of five hundred engravings, Londen, 1852. Anoniem, Popular Guide to the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851. Londen, 1851. Anoniem, Holmes's great metropolis: or, Views and History of London in the nineteenth century. Being a grand national Exhibition of the

- British capital. Londen, 1851. Zie verder Hunt, 1851; Tallis, 1852-4; Bleekrode, 1853; Mensing, 1851.
625. Reissverlagen: Anoniem, *Jolige Reis naar de Tentoonstelling te Londen, in het jaar 1851. Van twee Amsterdammers, die voor plezier van huis gingen*. Zierkzee, 1851. Essays: Babage, 1851; Dickens, 1850-1; Bucher, 1851. Brieven: Blanqui, 1851; Chevalier, 1851. Gedichten: Anoniem, *Voices from the Workshop: Poems on the Exhibition of 1851*, Londen 1851; Thackeray, 1851.
626. Ondermeer: Anoniem, *The World's Fair: or, Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851, describing the ... inventions and manufactures exhibited therein, etc.*, Londen 1851 of: Anoniem, *The Crystal Palace: a little book for little boys*, for 1851, Londen 1851.
627. Plum, 1979, p. 375.
628. MPC, 47th meeting, 14 augustus 1851; AJ, 1 december 1851, p. 303; V&A; Cole, *Miscellanies*, vol III, p. 254-282; Haltern, 1971, p. 340-2. Zie ook Friemert, 1984.
629. Bleekrode, 1853, p. 129; Reid, 1899, p. 124-5.
630. Haltern, 1971, p. 340-2; Friemert, 1984.
631. Bleekrode, 1853, p. 129: 'Te midden van de indische plantenwereld zal men het indische leven in woning, kleding en voeding terugvinden. Men zal van het eene einde des gebouws naar het andere door alle klimaten heen wandelen: eerbiedig starend op de zich steeds hernieuwend krachten der Natuur, zal men rust vinden te midden van een paleis van Niniveh, eene zaal van de Alhambra, eene woonkamer van Pompeji, ...'. Jones en Wyatt verzorgden ook instructieve catalogi bij hun *etnografische habitatpresentaties*.
632. Allwood, 1977, p. 24.
633. Op 6 november 1851 (MPC, 50th meeting) besloot de Koninklijke Commissie om de winsten te besteden aan de voornamelijkheid van de volgende vijfjaarlijkse wereldtentoonstelling, maar aan een permanent internationaal project dat, de oorspronkelijke cosmopolitische ideologie van de organisatoren in gedachte, de menselijke nijverheid zou bevorderen door haar meest innovatieve prestaties continu te vergelijken, door de noodzaak en vruchtbaarheid van de universele interdependentie van de mensheid keer op keer aan te tonen en aldus de verbodering en wereldvrede dichterbij te brengen. De beste manier hier toe zou een internationaal instituut zijn 'which may increase the means of industrial education, and extend the influence of science and art upon productive industry.'
634. Op 13 oktober 1851 (MPC, 48th meeting) stelde de Koninklijke Commissie een comité in om zich te buigen over de beste besteding van de winsten en over de talloze plannen die de Commissie hierover gevraagd kreeg toegestuurd. Op 6 november vroeg zij vervolgens de Koningin om het statuut van de Koninklijke Commissie zo te wijzigen dat deze zich niet alleen met de expositie van 1851 zou kunnen bezig houden maar ook met de besteding van de winsten.
635. MPC, 45th meeting, 5 juli 1851, appendix b.
636. Semper, 1852.
637. Fröhlich, 1979.
638. V&A; Cole *Miscellanies*, vol. XI, p. 1: *Private & confidential: Proposal to be submitted to the Council of the Society of Arts; 26 aug. 1851: Memorandum on maintaining the Building of the Exhibition and its application to a wintergarden and other purposes in promotion of the arts & manufacture ...*. Hierin stelt Cole voor om het Crystal Palace te handhaven en in te richten als het centrale Londense instituut en als dependances in de provinciehoofdsteden kopiëren van haar op te trekken (Provincial Wintergardens). Ibid., p. 6: vermeld nog een plan voor 'The University Academy or Universal Association for the advancement of the Industry of All Nations'. Feitelijk is dit een uitbreiding van prins Albert's plan voor een industriële universiteit met een internationale associatie, die aan het organiseren van wereldtentoonstellingen, bijbehorende wedstrijden, uitgebreid met congressen, en de traditionele rapporten met de bevindingen van exposanten, juries en congressanten een institutionele basis moest verschaffen en zo continuïteit, actualiteit en betrouwbaarheid zou garanderen.
639. Zie voor prins Albert's ideeplan zijn toespraak van 10 augustus 1851 herdrukt in de *Architectural Review*, 1939, p. 273. Zie verder Reid, 1899, p. 141-2.
640. Reid, 1899, p. 130 en 140-3; Bonyngh, 1989, p. 657; Briggs, 1988, p. 86-7.
641. Ibid. Haltern (1971, p. 333-4) wijst erop dat Semper niet alleen werkzaam was als leraar aan het 'Department of Practical Art' (Hermann, 1978, p. 51: van 1852 tot 55) maar op verzoek van prins Albert ook een ontwerp maakte voor de bezetting hiervan - de musea in South Kensington - deze werden volgens Cole nooit gerealiseerd omdat ze veel te groot-schalig waren.
642. Reid, 1899, p. 142 en Briggs, 1988, p. 75.
643. Mensing, 1851, p. 1: '(de) groote Londonsche Tentoonstelling, welke buiten twijfel eene 'epoque' in de geschiedenis der industrie zal vormen, ...'.
644. AJ, 1 december 1851, p. 303.
645. Sommigen oordeelden dat het Crystal Palace te heet was (ILN, 19 juli 1851, p. 101: 'He finds it very hot; but believes they say it is hotter in the gallery; and wonders why Mr. Paxton don't find some means of cooling the air, icing the fountains, or driving a cold blast through the organs, or something of that sort.'). dat het te donker was (Ibid., 12 april 1851, p. 300) of niet waterdicht (Ibid. 18 oktober 1851, p. 504).
646. Mensing, 1851, p. 14: 'Ik kon niet anders oordeelen, dan dat het effect zeer gelukkig was, en de theorie van Owen Jones volkomen door de praktijk werd bevestigd.' Zie verder noot 442.
647. Zie noot 500.
648. Horace Greeley aangehaald in Allwood, 1977, p. 27: 'the Crystal Palace, which covers and protects all, is better than any one thing in it.' Zie ook ILN, 10 mei 1851, p. 391: 'The Building itself - the fitting shrine for the objects of mingled beauty and utility which it encloses - is as original and novel as the occasion: ... as a wonder of the world, worthy to rank with the Pyramids ... (Crystal Palace als achtste wereldwonder)'.
649. Talis, 1851-2: 'Drawings of the Crystal Palace (...) were printed on paper, stamped on tokens, and imprinted on ceramics, peepshoes, and fans, all to fulfill the prophecy that 'The House of Glass will exist in the annals of history, long after the vaulted pyramids of Egypt.' Zie Berlijn (1991) met een voorbeeld van behangpapier met een idyllisch gezicht op het Crystal Palace als decoratief motief.
650. ILN, 19 april 1851, p. 311; Ibid., 26 april 1851, p. 332; Ibid., 3 mei 1851, p. 364; Chevalier, 1855; zie ook noot 378.
651. ILN, 3 mei 1851, p. 364.
652. AJ, 1851, p. 180.
653. Zie ondermeer noot 443, 44 en 45. Zie verder: ILN, 18 oktober 1851, p. 504 ('World Industrial Congress'). Zie voor verwijzingen naar utopia noot 684 maar ook Queen Victoria's Personal Diary: 'the effect of fairyland (...) Some of the inventions were very ingenious many of them quite Utopian.' Overigens fungeerde Crystal Palace later ook voor tegenstanders van industrialisatie, globalisering en utilitaristisch denken als metafoor voor een re-wild; zij het dan niet als keerpunt naar een betere samenleving voor allen, maar als onheilspellend omen van een maatschappij waarin de arbeidersklasse genadeloos zou open en uitgebuit zou worden ten gunste van kapitalisten en ondernemers. Dostojewski, p. 26: 'And then (...) a new economic policy will come into being, absolutely completely also calculated with mathematical precision so that all conceivable questions will vanish in a flash, for the simple reason that every conceivable answer has been given to them. They will erect the Crystal Palace. Then ... well, in short the bird of Kagan will appear.'
654. AJ, 1851, p. 181; Ibid., 1851, p. 262; Ibid., 1 augustus 1851, p. 220; Ibid., 1 september 1851, p. 238; Ibid., 1 november 1851, p. 294-7; Ibid., 1 december 1851, p. 303.
655. ILN, 11 oktober 1851, p. 458; AJ, 1 mei 1851, p. 129.
656. Ibid.
657. Zie noot 420.
658. ILN, 11 oktober 1851, p. 458; AJ, 1 mei 1851, p. 130. Zie ook noot 548 en 549.
659. AJ, 1851, p. 180-1.
660. ILN, 20 september 1851, p. 366: 'Indeed one of the deficiencies of the Exhibition is the existence of two classes of goods - first, those cheap, useful articles which form far more of a staple of commerce than brilliant costly luxuries; and, secondly, those manufactures which are the remains of a primitive state of society, now fast disappearing before the march of steam-driven and steam-born commerce.'
661. Ibid.
662. ILN, 19 juli 1851, p. 100-1: 'On the one day, the Nave is crowded in such fashion as corridors and Belgravian saloons are crowded, and the aisles and galleries empty. On the other day, the aisles and galleries are crowded, and the nave a thoroughfare - a street - swarming, bustling, pushing with loud voices and brusque movements; and people who had sharp elbows, and can use them, and who push along as in Fleet-street or in Cheapside, intent upon going somewhere, determination in their muscles and purpose in their eye, energetic business - like march of this energetic business-like nation.' Zie ook AJ, 1 november 1851, p. 293; Ibid., 1851, p. 197.
663. Ibid.
664. ILN, 30 augustus 1851, p. 270; Ibid., 18 oktober 1851, p. 504; AJ, 1 april 1851, p. 96.
665. AJ, 1 april 1851, p. 122-3.
666. Ibid.; AJ, 1 november 1851, p. 293.
667. ILN, 18 oktober 1851, p. 504; AJ, 1851, p. 181 en 295.
668. ILN, 10 mei 1851, p. 391-2: 'Different from and more excellent than these (de zeven wereldwonderen), it (Crystal Palace) is sanctified by a high purpose, the highest, indeed known to that practical religion, which, including all the objects of human interest, pre- not simply love to God, but good-will to men. (...) It has been well said of this Exhibit that by its means the nations of the world have, for the first time, co-operated together in one peaceful act. (...) They (niet alleen de landen maar ook de 'workers of the world') exhibited in concert: the next step will be to work in concert, not alone in physical, but moral and religious work. When they take that step a new era will begin, and Utopia will no longer be an idle dream, but will take the form and substance of a possible fact. Once there is a handwriting on the wall - not in the warning characters of "mene mene tekel upharsin," but in hopeful words which seem to come spontaneously from all lips, and shape themselves into the divine accents, "peace on earth, and good-will to men." ...'
669. Tussen de 'Great Exhibition' van 1851 en de eerste Franse wereldtentoonstelling van 1855 werden er in New York, Dublin en München nog een drietal kleinere industrietentoonstellingen georganiseerd.
670. Dit gold zeker voor Dublin en München, daar in Ierland en Duitsland al eerder nationale industrietentoonstellingen gehouden waren. In Dublin in 1826 en 29 en in de hoofdsteden van diverse Duitse staten: Berlijn (ondermeer in 1822, 24, 27, 44 en 49), Dresden, Düsseldorf, Hannover, München (onder andere in 1818, 21, 24 en 35), Nürnberg en Stuttgart. In de expositie in München van 1853 participeerde officieel ook niet alle industriële naties van de wereld maar alleen de staten van de Duitse 'Zoll Verein' en Oostenrijk-Hongarije.
671. Ook Twining probeert omstreeks het einde van de Great Exhibition opnieuw de organen te winnen voor het idee om uit de collectie en winsten een onderwijsinstituut voor 'industrial education' van de arbeidersklassen op te bouwen. Hij publiceert *Notes on the Organisation of an Industrial College for Artisans* (Londen, 1851) waarin hij een plan voorwad voor adviescholen in alle Britse steden (de zogenaamde 'Albertine Colleges of Trades') als eerbewijs aan Prins Albert's geestelijk vader van de Great Exhibition), w de meest begaafde arbeiders hun studie zouden kunnen voortzetten aan het Central In in Londen. Hieraan zou een Museum of Industry verbonden worden waarin met speci modellen en diagrammen de nieuwste industriële ontwikkeling voor alle arbeiders op voet te volgen zouden zijn (te vergelijken met het Musée d'Industrie van Jobard in Be het Conservatoire des Arts et Métiers in Parijs en het Gewerbe Institut in Berlijn). Ter stelt hij ook de oprichting van de 'Working Man's museum' voor, waarin de arbeiders sen aan de hand van specimen, modellen en diagrammen vertrouwd gemaakt zouden nen worden met de nieuwste industriële producten en wetenschappelijke inzichten die comfort en de kwaliteit van hun dagelijks leven zouden kunnen verbeteren. Uiteindelijk lakte het Twining om via de Royal Society of the Arts een dergelijk 'Museum of Dorn and Sanitary Economy' van de grond te krijgen; in 1852 wordt er een dergelijke collectie aangelegd, in 1855 slaagt hij er in om de collectie aan te vullen met een selectie uit de inzendingen van de Franse Wereldtentoonstelling, in 1856 werd de eerste collectie pement tentoongesteld in de zalen van de RSA; in 1857 vormde het gedeelte over voeding

zetz voor Playfairs beroemde 'Food Museum' in South Kensington; uiteindelijk opendeining op zijn eigen landgoed Twickenham 'The Economic Museum or the Museum of mestic and Sanitary Economy'. Zie voor beschrijvingen van deze initiatieven doorzinning zelf: 1855, 1864. Een levensbeschrijving van Thomas Twining: Pearce, 1987, p.2-3.

te het volgende hoofdstuk.

loopt een ononderbroken historische lijn van architectuurkritieken van 1851 tot hedenage waarin het Crystal Palace als waterscheiding voor een nieuwe moderne ingenieurshiek wordt afgeschilderd. Een van de eerste en interessantste betreft een discussie tussde saint-simonistische ingenieur Michel Chevalier en Violet-le-Duc, waarbij de eerste stichtelijk pleit voor een nieuwe ijzerarchitectuur - met name voor de 'monumentaal- - en de laatste er 'vanwege het gebrek aan ervaring vooralsnog scherp tegen aageert': M. Chevalier, 1855. Tegen de tijd dat de wereldtentoonstellingen van 1867 en 1878 t hun grote en vernieuwende ijzerconstructies zijn gehouden heeft Violet-le-Duc zijnzining h: zien; in zijn besprekingen van de wereldtentoonstelling van 1878 in de cyclopedy d'Architecture prijst hij de paviljoens dan ook aan als voorbeeldige ijzerarchi- tuur voor de bouwpraktijk. Een dergelijke benadering geven vervolgens ook Herman thesius in zijn Stilarchitectuur und Baukunst (1901) en Alfred Gotthold Meyer in zijn nbenauten. Ihre Geschichte und Aesthetik (Esslingen, 1907), waarin van Gideon op zijn urt de 'ingenieursinterpretatie' overneemt in zijn Bauen in Frankreich (1928) en vooral in Space, Time, Architecture (1941).

ie noot 239.
errey, 1861, p. 257 e.v. Zie ook: Krufft, 1985, p. 378.
Use suppose ourselves to have invented a new style of architecture, when we have magni- d a conservatory.' Zie ook: J. Ruskin, The opening of the Crystal Palace considered in ne of its Relations to the Prospects of Art, Londen, 1852.

ie noot 689.
altem (1971, p. 343) citeert uit de briefwisseling van Alexander von Humboldt met K.A. rnhagen v. Ense (d.d. 4 juli 1854). Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen n Ense aus den Jahren 1827 bis 1858, 1860, p. 283.

at gold met name voor de tentoonstellingen in New York (1853) van B.J. Carstens en K. idemeister, in Dublin (1853) van Sir J. Benson, in München (1854) van A. von Voit, in msterdam (1864) van C. Outshoorn, en in Dublin (1865) van A.G. Jones. Voor de Franse rldtentoonstelling van 1855 decreeteerde Keizer Napoleon III aanvankelijk ook de rrichting van een industriepaleis volgens het systeem van Crystal Palace (ondermeer torf maakte een dergelijk ontwerp) maar uiteindelijk werd er gekozen voor een ijzerag- onstructie in een monumentale representatieve stenen envelop.

et name de expositie in Parijs van 1855 en in Londen van 1862.
o richtte Paxton de 'Paxton corporation' op die behalve de herbouw van het Crystal ace in Sydenham ook plannen maakte, de ene nog grootsler dan de ander, voor alle rldtentoonstellingen tot en met 1867. Behalve in de tentoonstellingsbouw had hetystal Palace een zekere invloed op de Londense stationsbouw. Ingenieur Lewis Cubitt rrukte dezelfde gelijnde spanten in het King's Cross Station (1851) als in het Crystal ace. De aannemers Fox en Henderson bouwden in 1852 Oxford station waarbij zijzelfde lijnen toepasten. Dezelfde aannemers, Digby Wyatt, Owen Jones en I.K. Brunel, rlden tussen 1852 en '54 het nieuwe Paddington station waarbij hetzelfde beglazings- steem werd toegepast en Jones weer het kleurenschema mocht vaststellen (Hartung, 182). Tenslotte beïnvloedde het Crystal Palace de bouw van markten, winkelgarerijen en beidsexpositiepaleizen. Zie ondermeer noot 62 voor Jones' niet afdattende stroom van rwerpen van een polychrome ijzerarchitectuur uit dit soort opgaben.

de onwezelijke lichtheid alsmede de membraam-achtige kwaliteiten van het constructie- steem van Paxton leidde tot tal van utopische plannen waarin steeds grotere ruimten in- genen werden: een leef-kas, de technocratische droom van een artificiële bio- en sociotop, rtiwel alle latere utopische planners, van William Mosley en zijn 'Great Industrial Way' rgenen gebaseerd op een soortgelijk plan - de 'Great Victorian Way' van Paxton zelf uit 1855), via Ebenezer Howard en zijn Garden Cities of To-morrow uit 1898, tot Buckminster iller's geodesic domes, hanteren het Crystal Palace als conotatie aan een utopische rld. Crystal Palace figureerde overigens ook in de utopische literatuur, zoals in de nman 'What to be done?' van de russische schrijver V. Chernyshevsky (F.M. Dostojewsky, 91, p. 277).

'Exposition International et Universelle de 1867'

ker, 1975, p. 182 haalt het rapport van de Oostenrijkse organisatoren over 1867 aan: 'dass Arbeiterclassen durch ihre immer zunehmende Masse mehr und mehr zum Gegenstande entlicher Beachtungen werden'.

A., no. 1. Décret instituant l'exposition universelle de l'agriculture et de l'industrie: rapport l'Empereur, joint au décret précédent', dd. 22 juni 1863, in LePlay, 1869, p. 567-9.

gens de officiële lezing werd het idee voor een Franse wereldtentoonstelling voor het st geopperd door de Franse ondernemers en op de Britse Great Exhibition van 1862 rrscheiden waren. Zij zouden de prijs-uittreikingsceremonie, waar zij uit handen van de rizer hun Britse versierselen ontvingen, hebben aangeprezen om bij hem aan te dringen een nieuwe Franse wereldtentoonstelling. In navolging van hun Britse collega's zouden rvervolgens een handtekenings-actie zijn begonnen om de steun voor dit project te pei- en te mobiliseren. Echter uit Roubers rapport valt eenvoudig op te maken, dat deze rjes absoluut niet de doorslag gaven bij de beslissing van de Franse regering en de Keizer h in 1867 weer een Franse wereldtentoonstelling te organiseren. Die beslissing was het volg van een advies van deze streek van de Keizerlijke Commissie die de Franse rending naar de Britse 'Great Exhibition' van 1862 had georganiseerd. Hierin hadden ast enkele ministers ook diverse personen zitting, die de eerste Franse rldtentoonstelling in 1855 hadden afgemaakt, en nu ook de tweede voor 1867 zouden rrganiseren: Prins Jérôme Napoleon, Arlès-Dufour, M. Chevalier, A. Fould, F. LePlay, E. uher, E. Schneider en Marchéal Comte Vaillant (Commission Impériale. Rapport sur Exposition universelle de 1855, 1857, p. 4-6 en ibid., Rapport de la Commission impéri- sur la section française de l'Exposition universelle de 1862, 1864, p. 17-8 en 179).

3. Zie voor de stichting van de Keizerlijke Commissie: DCA, no. 2, Décret concernant la constitution et la dissolution de la Commission impériale et pièces annexées: rapport à l'Empereur, joint au décret précédent', dd. 1 februari 1865, in: LePlay, 1869, p. 640-5.
4. lets dat de organisatoren toegeven wanneer zij de juridische status van de Keizerlijke Commissie en haar officiële reglement tegenover de deelnemende exposanten omschrijven is: 'En effet, dans ses rapports avec les exposants, la Commission impériale n'était, à vrai dire, que le représentant et le délégué du Gouvernement lui-même, qui, par deux décrets impériaux du 22 juin 1863 et du 1er février 1865, avait ordonné et institué l'Exposition, et qui, par un autre décret du 12 juillet 1865, avait approuvé le règlement général. La Commission, en assignant les places, en recevant les produits, en les disposant dans l'enceinte du Champ de Mars, faisait œuvre d'administration publique' (LePlay, 1869, p. 232-3). Het blijft overigens ook uit de verdeling van de verantwoordelijkheden voor de financiële huishouding van de expositie en voor het daarmee samenhangende personeelsbeleid: LePlay beheerde weliswaar de financiën van het project, voerde het personeelsbeleid en sloot contracten met derden, echter slechts nadat deze handelingen waren goedgekeurd door de Minister van staats Roubier. Niet voor niets noemde LePlay de salariering van zijn werknemers 'traitements' (wedde) (LePlay, 1869, p. 247-8) en typeerde hij de organisatie van de expositie als 'administration' (LePlay, 1869, p. 269). Bovendien drukte de expositie op de rijksbegroting en was ditmaal de Franse regering officieel betrokken bij de organisatie (zie noot 5 en DCA, no. 2, dd. 1 februari 1865).
5. De overige vice-voorzitters waren: de minister van landbouw, handel en openbare werken A. Béhic en de minister van het Keizerlijk huis en schone kunsten de graaf J.B. Vaillant.
6. Zie voor de personele samenstelling van de Keizerlijke Commissie: LePlay, 1869, p. 348-9 en p. 640-50.
7. LePlay, 1869, p. 4-5: 'Dès sa première séance, la Commission avait posé en principe l'institution de comités spéciaux chargés d'étudier avec les vice-présidents et le commissaire général les projets des règlements organiques et des mesures d'exécution. Ces comités n'avaient d'ailleurs qu'une action délibérative, les fonctions exécutives étant attribuées aux vice-présidents et au commissaire général.' Uiteindelijk werden er in de loop van de tijd elf comités' opgericht voor: financiën, reglement, de gebouwen, het park, de selectie van exposanten, en aparte voor de schone kunsten, transport, de ceremoniën, de prijzen, de rechtsgeschillen, de bezwaarschriften tegen de verdeling van de prijzen (LePlay, 1869, p. 349 ev.). Zie voor LePlay's dicteren van deze comités' noot 13.
8. Zie voor de taak- en machtsverdeling tussen de Algemeen commissaris en de diensten: LePlay, 1869, p. 10-11. Voor de organisatie-structuur en de personele samenstelling van het Algemeen commissariaat en de hieronder resorderende diensten: LePlay, 1869, p. 351-4.
9. Zie voor de taak- en machtsverdeling tussen de Keizerlijke Commissie, de Algemeen Commissaris en de diensten: RG, art. 2: 'L'Exposition Universelle de 1867 est placée sous la direction de la Commission impériale (...) Le Commissaire général (...) est chargé de procéder à l'exécution des mesures adoptées par la Commission impériale. Zie ook LePlay, 1869, p. 1.
10. HDJFE, p. 60-2, 120-5, 298-9 en 674-5. Napoleon III herstelde zelfs het algemeen kiesrecht (voor het mannelijke deel van de bevolking), dat in de nadagen van de Tweede Republiek weer vervangen was door het censuskiesrecht.
11. HDJFE, p. 116-9 voor de rol van de 'Conseil d'Etat' binnen het Keizerlijk staatsbestel; ibid., p. 400-5 voor de rol van de ministers; ibid., p. 130-143 voor die van het corps législatif; ibid., p. 618-21 voor die van de senaat.
12. Niet alleen stemt dit ideaalplan vrijwel letterlijk overeen met het beeld van het plan zoals dat naar voren komt uit de RG, de ICRG en de correspondentie met Cole en andere buitenlandse commissarissen, maar bovendien spreekt LePlay bij zijn beschrijving van het ideaalplan herhaaldelijk van 'zoals voor de expositie van 1867 bedoeld was, ware het niet dat tijdsgebrek dit verhinderde' of gebruikt woorden van soortgelijke strekking. Zie LePlay, 1869, p. 296, p. 298-9, p. 302 en p. 305. Dat dit plan al voor de benoeming van de Keizerlijke Commissie gereed was, wordt overtuigend bewezen doordat zij al op de twintigste februari 1865 in de GAB gepubliceerd werd; d.w.z. nog vóórdat de Keizerlijke Commissie voor het eerst bijeenkwam (7 april 1865) en ruim voordat het sub-comité dat zich over het vraagstuk van het tentoonstellingspaleis en lokatiekeuze moest buigen - het 'Comité des plans' - haar werkzaamheden begon (op 7 april gesticht kwam zij op 11 april voor het eerst bijeen).
13. Tijdens de eerste vergadering op 11 april 1865 van het 'Comité des plans' legt LePlay uit dat onder zijn leiding Donnat, Focillon, Aldrophe (1834-1895) en Hardy (1829-1894) aan de eerste plannen voor het gebouw werken (AN: F12 2919). De ILN (25 november 1865, p. 510) stelde dan ook onomwonden dat prins Napoleon, LePlay en enkele ingenieurs eerst in het Palais Royal en later in het oude 'Palais de L'Industrie' de plannen opstelden en bijgevolg de auteurs waren van de dubbele classificatie, het reglement en het gebouw.
14. LePlay verving slechts enkele maanden voor de opening generaal Morin, directeur van het Parijse industrie-museum Conservatoire des Arts et Metiers, als 'Commissaire Général'. Ook toen fungeerde E. Béguyer de Chancourtois in de functie van 'commissaire adjoint' als de rechterhand van LePlay. Chevalier werd voorzitter van de commissie die de eveneens ter elfder ure aangekondigde 'exposition d'économie domestique' moest organiseren. Chevalier was overigens al sinds de nationale industrie-tentoonstelling van 1839 als jury-lid betrokken bij de organisatie van exposities (Walch, 1975, p. 76 ev.). Aldrophe was architect bij de 'service des plans', Focillon was samen met LePlay, Chancourtois, Rondot, Morin en Tresca verantwoordelijk voor de classificatie, terwijl ook deze expositie onder het patronaat van prins Napoleon stond. De architect Hardy raakte bij dit clubje pas in 1862 betrokken als 'architect-adjoint' van de Franse inzending, terwijl Donnat toen de machine-afdeling inrichtte. Zie ondermeer: Catalogue Officiel, 1855, p. LX - LXII; Tresca, 1855, p.4; Rapport, 1864, p. 17-8.
15. Een aantal leden van de Keizerlijke Commissie waren ex-Saint-Simonisten of sympathisanten: F.B. Arlès-Dufour, M. Chevalier, F. LePlay, Émile Pereire, en E. Schneider. Weliswaar was Paulin Talabot zelf nooit 'toegetreten' maar zijn broers en intiemste vrienden waren allen vooraanstaande leden geweest. Ook is er in de organisatie tenminste één Fourierist op een sleutelpositie te vinden: Jean Baptiste Krantz, belast met de bouw van het expositiepaleis.

16. De geograaf Béguyer de Chancourtois was generaal directeur van het kortstondige 'Ministère d'Algérie' waarvan prins Napoleon minister was. Chevalier was direct betrokken bij Napoleons Palais Royal groep (DBMOF, col. 413-5). Officieel had LePlay hiermee geen binding, maar als vriend en leermeester van de prins (hij volgde het werk van LePlay op de voet en bestudeerde al diens publicaties) mag men veronderstellen dat LePlay op zijn minst op de achtergrond grote invloed gehad moet hebben op de Palais Royal groep (Sécrotain, 1987, p. 43-4). (Brooke, 1970, p. 16 vermeld nog wel dat LePlay 'with prins Napoleon and others (...) formed a loose-knit group who were sometimes known as the social conscience of the Emperor'.)
17. Donnat was secretaris van LePlay's 'Société International des études pratique d'économie social', waarvan ook Chevalier en Focillon lid waren (ook de mede-organisatoren Émile Chysson en Auguste Cochin zouden later hiervan lid worden). Behalve LePlay, Chevalier en Donnat was ook het gehele secretariaat van de Keizerlijke Commissie - naast Chancourtois een zekere E. Cumenge en Martelet - afkomstig van het 'Ecole de Mine', waar LePlay tot 1856 een leerstoel bekleed had (Brooke, 1970, p. 11).
18. Chevalier's bijzondere positie blijkt ondermeer uit zijn betrokkenheid bij het opstellen van het reglement. Hij was als enige lid van de Keizerlijke Commissie aanwezig op de derde vergadering van het 'Comité du règlement' waar het reglement officieel werd vastgesteld en met een positief advies werd voorgelegd aan de volgende plenaire vergadering van de Keizerlijke Commissie (AN: F12 2919). Bovendien is in de correspondentie van LePlay een brief dd. 1 juli 1865 bewaard gebleven waarin hij Chevalier uitnodigde om hem te helpen bij het opstellen van het reglement (AN: F12 2931; brief no. 119).
19. Het programma werd vastgesteld in het 'Règlement général'. Uit de notulen van het 'Comité du règlement' blijkt dat LePlay bij de eerste vergadering op 21 juni 1865 een compleet reglement presenteerde. De leden van het comité kunnen dus nooit een grote inbreng hebben gehad; immers, zij hadden het reglement niet van te voren kunnen inzien en eventuele wijzigingsvoorstellen moesten staande de vergadering worden bedacht en ingediend. Eén week later werd de gewijzigde versie besproken om weer een week later definitief te worden goedgekeurd (resp. op 29 juni en 9 juli). Bovendien ontbraken bij deze laatste vergadering de leden van de Keizerlijke Commissie zodat defacto alleen de minister en LePlay's medestanders - Chevalier, Chancourtois, Cumenge en Focillon (een neef van LePlay) - het reglement vaststelden (AN: F12 2919). Op soortgelijke wijze presenteerde LePlay bij de eerste vergadering van de 'sous-commission des plans' (later omgedoopt tot het 'Comité des constructions') op 7 april 1865 een compleet plan voor het gebouw en de omliggende terreinen, en voor een geschikte locatie. Volgens de notulen werkte LePlay op dat moment hieraan met 'Mm. Focillon et Donnat chefs en service, Adolphe et Hardy architectes' (AN: F12 2919). In een brief aan de Vicomte Dejean dd 10 maart 1865 (AN: F12 2930, brief no. 13) wees hij de ingenieur Donnat aan als 'chef du service des plans'; de architecten waren uitsluitend verantwoordelijk voor de architectonische vormgeving van deze plannen. Lid van dit Comité des constructions waren aanvankelijk de hofarchitect van de Keizer en lid van het Instituut H.M. Lefuel (1810-1880) - vooral beroemd geworden door zijn uitbreiding van het Louvre dat het archetypische zou worden van de zogenaamde 'Second Empire'-stijl - J.B. Dumas (1800-1884), chemicus, onderwijshervormer, hygiënist (voorzitter van de commissie van de gemeente Parijs die Haussmann's reconstructie begeleidde) en voormalig minister van Landbouw, Dupuy-de-Lôme, scheepsbouwer en staatsraad, en de leden van de Parijse gemeenteraad Gouin en Denière. Later worden nog toegevoegd de prefect van Parijs G. E. Haussmann (1809-1891) - druk doende met de vernieuwing en uitbreiding van de stad - de Nieuwkerkerke (1811-1892), graaf, beeldhouwer, senator, lid van het Instituut en de Académie des Beaux-arts, directeur van de Keizerlijke Musea en 'surintendant' op het ministerie van schone kunsten en Paulin Talabot (1799-1885), ingenieur en spoorwegbouwer (LePlay, 1869, p. 349). Dezelfde gang van zaken herhaalt zich later, na acceptatie van het project door de Franse volksvertegenwoordiging, bij de eerste vergadering van het comité belast met de organisatie van de Franse inzendingen: ook dan komt LePlay weer met een compleet plan van aanpak (AN: F12 2919; notulen van 23 juli 1865).
20. Niet alleen binnenskamers in de vergaderingen van de Keizerlijke Commissie, maar zelfs in zijn officiële - politiek gevoelige - verslag van de organisatie van de expositie claimt LePlay stilletjes het auteurschap van het project: 'Un projet, longuement étudié dans ce but, avait été préparé par ses soins du commissaire général, conformément aux principes établis dans le rapport rédigé à la suite de l'Exposition Universelle de 1855. (PvW: LePlay verwijst hier naar het rapport van 1857, p. 140)' (LePlay, 1869, p. 5). Veel explicieter claimde LePlay het geestelijk vaderschap in zijn correspondentie met vertrouwelingen. Zo schreef hij in een confidentiële brief aan de staatsraad Lavenay, die samen met LePlay en Ozanne de plannen in het 'Corps Législatif' zou moeten verdedigen: 'Vous savez mieux que personne ... que le Projet en question est l'œuvre du Commissaire général, le résultat de quinze années de réflexions et de la pratique approfondie de trois Expositions universelles. Il n'est donc pas étonnant que ce projet réponde mieux aux véritables besoins de l'Exposition de 1867 que les projets dressés à la hâte, en vue d'utiliser telle ou telle propriété particulière' (AN: F12 2931, brief no. 9; aangehaald door Walch, 1967, p. 52-3, noot 117). In een brief aan Vicomte Dejean (AN F12 2930, brief no. 13) dd. 10 maart 1865 schreef LePlay dat hij zelf aan het gebouw werkt. Ook is dan blijkbaar al de keuze gemaakt voor het Champs de Mars als locatie. Ook LePlay's leerlingen zien de expositie als zijn geesteskind. In een brief van zijn volgeling Charles de Ribbe aan LePlay, dd. 5 juli 1865 waarin hij de expositie (en impliciet zelfs het 'palais de l'exposition') beschrijft als '... la grand œuvre qui donnera une organe et des moyens de propagande aux idées de réforme sociale' (BIF). LePlay's geestelijk vaderschap van het reglement en het schema dat aan de gebouwen ten grondslag lag, kan dus niet alleen uit zijn optreden bij de eerste vergaderingen van de respectievelijke sub-comités afgeleid worden, maar wordt onderschreven door uitspraken van hemzelf en tijdgenoten, en was in feite ook indertijd een publiek geheim. Herhaaldelijk werd hij in de pers als zodanig gepresenteerd: 'M. LePlay, mijnbouwkundig ingenieur, algemeen commissaris van de organisatie en geestelijk vader van het plan voor het gebouw ...' (GAB, 1867, p. 28). Mijn lezing dat LePlay en Chevalier als de belangrijkste auteurs van de expositie gezien moeten worden vindt men terug bij Isay (1937, p. 88-90); naar mijn smaak schildert hij Chevalier evenwel teveel af als de geestelijk vader van het tentoonstellingsprogramma, waarbij LePlay's bijdrage gereduceerd wordt tot die van een bekwaam organisator en uit-
- voerder van anderzamen ideeën.
21. In de uitvoeringsfase was Michel Chevalier verantwoordelijk voor de organisatie van internationale jury en de congressen; Béguyer de Chancourtois was als secretaris LePlay rector; de architecten Adolphe en Hardy waren verantwoordelijk voor de architectuur van de expositie; Focillon en Donnat voor de selectie en organisatie van respectievelijk de binnen- en buitenlandse exposanten alsmede voor de inrichting van hun presentatie. Vervolgens waren Chancourtois, Cumenge, en Donnat tijdens de expositie betrokken organisatie van LePlay's 'sociale' wedstrijden in de 'Jury spécial du nouvel ordre de récompenses' (LePlay, 1869, p. 370-1).
22. Zie voor een biografie van LePlay: Brooke, 1970 en Sills, 1968-1991, deel 1, p. 330-6, p. 136; deel 9, p. 84-91. In een bibliografie van LePlay's belangrijkste geschriften is in ieder geval de volgende niet ontbreken: Les Ouvriers Européens - Paris, 1855; Les Ouvriers des Deux Mondes, 1857-1862 (na LePlay's dood) en 1885-1912; Instruction la méthode d'observation dite des monographies de familles, Parijs, 1862; La Réforme Sociale en France, Parijs, 1864; L'Organisation du travail, Tours, 1870; L'Organisation Travail, Tours, 1870; La Paix sociale après le désastre, Tours, 1871; La Réforme en France et le Salut en France, Tours, 1876; La Méthode de la Science sociale, Tours, 1879; L'ordre de la paix sociale, Tours, 1881.
23. Pinet, 1894, p. 85 en Brooke, 1970, p. 7, noot 11 halen brief van LePlay aan de 'père-mère' Enfantin aan: 'Je pars pour une excursion en Normandie, Malinvaud et Baudin promettent la tournée en Bretagne. Vous devez bien penser que nous ne manquons pas de prêcher partout suivant notre foi ...' LePlay ontkent later ooit lid te zijn geweest van de liberale Saint Simonisme; in plaats daarvan zou hij wel een discipel van Fourier zijn geweest (Brooke, 1970, p. 7). Bovendien is in de BIF een brief (no. 6023) van Chevalier aan LePlay op het briefpapier van de 'Religion Saint Simonienne' bewaard gebleven, hij LePlay de wereldbeschouwing van de secte aangaande de arbeidersklassen, de rol van industrialisatie en specifiek de rol van het 'Corps des Mines' waartoe zij beiden behoorden uitzetende. LePlay en Chevalier discussieerden kennelijk over de juistheid van de religioziteit LePlay vertrouwd was met de doctrine en haar dogma's. LePlay's beïnvloeding door het Saint Simonisme vormt in de nieuwere ideëengeschiedenis dan ook geen strijdpunt Bernsdorf, 1958, p. 242-3; 'stand ort eine Zeitlang saint - simonistische Kreise nach Hayek, 1955, p. 153, 164-7 en 186; Walch, 1975, p. 77. Dat LePlay rond 1855 wanne zij eerste ideeën omtrent de wereldtoestellingen op papier zet (AN: F12 3182), dat het conservatieve kamp behoort, valt af te leiden uit zijn nominatie door de conservatieve industrialist Dupin voor de 'Prix de statistique' van de 'Académie des Sciences', een iudat dat niet uitsluitend in progressiviteit (Auburtin, 1906, p. 124-5).
24. LePlay had een aantal lemma's in de 'Encyclopédie nouvelle' verzorgd, die Reynaud e Pierre Leroux tussen 1834 en 1844 uitbrachten (Brooke, 1970, p. 144). Van 1844 tot 1848 hielden LePlay, Jean Reynaud en Victor Lanjuinais s'winters wekelijks een bijeenkomst waarbij in gezelschap van onder andere Toqueville en Montalembert de noodzaak en van sociale hervormingen bediscussieerd werden (Auburtin, 1906, p. 6-7). Na de revolutie van 1848 had hij met Jean Reynaud - dan 'sous-secrétaire de Ministère d'Instruction, Cultes' (Walch, 1975, p. 61) - Cazeau en Victor Considérant (inmiddels voorman van Fourierisme) zitting in het comité van het 'Palais Luxembourg'; een informele groep die belangen van de arbeidersbeweging trachtte te kanaliseren en bij de regering te beplei (Brooke, 1970, p. 170-1).
25. Zie LePlay's inleiding op de studie Les ouvriers européens waarin hij stelt dat Frankrijk sinds 1798 door tien verschillende regimes bestuurd is en dat zij allemaal door een gedachte omwenteling gevestigd en omgevorgoepen zijn. Rond 1870 is hij er zelfs van overtuigd dat de revolutie der revoluties aanstaande is: 'La grève universelle s'est organisée complètement dans l'occident de l'Europe. Si les classes dirigeantes de tout rang et de profession résistent dans leur état actuel d'antagonisme, pendant que les classes vouées à travaux manuels s'unissent pour détruire tout ce qui existe, nous aboutirons à une catastrophe telle que l'humanité n'en a point encore vu de semblable' (briefwisseling van LePlay Charles de Ribbe dd. 2 februari 1870).
26. Zie voor een beschrijving van LePlay van deze episode in zijn leven: Auburtin, 1906, p. 73. Hoewel Reynaud al via Pierre Leroux tot het Saint-Simonisme was toegetreden e zoals LePlay hier zelf beschreef - gezamenlijk de basis legden voor de sociale monogriethode, waarin samenlevingen bestudeerd werden als de resultante van occupatie lokale omstandigheden en tradities, ontkende hij de invloed van het Saint-Simonisme op. Hij lijkt zelfs te willen suggereren, door Reynaud af te schilderen als een poëtisch bevolgen genic en zich zelf als de wetenschapper, dat het allemaal zijn ideeën zijn die Overgans waren zij ook toen al op zoek naar de 'autorités sociales', diegenen die in sta waren moderniserende te integreren in traditionele sociale zeden en gewoonten en te on van hun ontwikkende werking.
27. Zie voor een introductie op zijn monografien-methode: Association pour le développement de l'industrie ouvrière et des fabriques dans les Pays-Bas sous la protection de S.M. le des Pays-Bas, 1870, p. 561-579; Instruction sur la méthode d'observation; dite: des monographies de famille, propre à l'ouvrage intitulé: Les ouvriers européens, 1er janvier 1868.
28. Zie LePlay's inleiding op Les ouvriers européens waarin hij het verklaart tegen de achtergrond van zijn opleiding als mijnbouwkundige: 'In order to rediscover the secrets of the elements which provide their people goodwill based on peace, I have applied to the observation of human societies rules analogous to those to which my mind was trained for the of minerals and plants (geciteerd uit Brooke, 1970, p. 8)'.
29. Duffey (1980, p. 61-3) en Hughes (1990, p. 254) vatten de sociologische traditie die v LePlay via Geddes en Bradford naar Mumford loopt samen onder de term 'New Organicism'. Duffey beschrijft deze organische sociologie als: 'as arising out of the interaction of three factors: folk, place and work, corresponding to the more general categories of organism, environment and function. Le Play sought to relate speculation about society to concrete, material influences and conducted numerous case studies of local regions or which to base his theorizing.' In Sills (deel 1, p. 330-1; deel 6, p. 136; deel 9, p. 84-91) wordt LePlay's methode ondermeer genoemd vanwege diens bijdrage aan het ontstaan van een meer antropologische bestudering van de samenleving en de sociale geografie. Samengevat zou men zijn methodiek wellicht nog het raakst typeren als een antropolo-

de geografie. LePlay zelf noemde zijn wetenschap de 'économie-sociale', parafrazerend op 'économie politique' als vervolmaking waarvan hij zijn eigen wetenschap dan ook zag. In zijn briefwisseling van LePlay met Ribbe (dd. 2 januari 1868) blijkt LePlay er zelfs van vertuigd dat zijn sociale economie de traditionele politieke economie in de toekomst zou vervangen: 'Voici une bonne nouvel. Un de mes jeunes amis, ingénieur des ponts et chaussées et qui a été mon collaborateur à l'Exposition, M. C... (bedoeld wordt hier E. Meysson), va ouvrir un cours où il compte exposer incidemment les principes de la réforme. C'est le début d'un enseignement destiné à occuper tôt ou tard bien des chaires, au lieu de la place de l'économie politique actuelle, qui prétend régler l'atelier et même le foyer sans s'occuper de la religion et de la famille, c'est-à-dire de l'ordre moral.'

LePlay's eigen oeuvre blijkt deze tendens niet alleen uit de monografie-werkwijze waarin (onomische, geografische, natuurhistorische maar ook antropologische en etnografische gegevens met elkaar verbonden werden, maar ook uit de wens de wereldtoestellingen te een soortgelijke survey of statistiek-op-wereldschaal te transformeren. In het oeuvre van in Britse leerling Patric Geddes vindt men een nog explicietere poging om tot een synthetische meta-wetenschap te komen.

LePlay's inleiding op *Les ouvriers européens*: 'I dedicated my life to the re-establishment of social peace in my country (geciteerd uit Brooke, 1970, p. 8). Heel mooi komt dit ook tot uitdrukking in LePlay's omschrijving van de werkzaamheden van de internationale sociale jury voor zijn expositie van 1867. Deze zou door statistisch-monografisch onderzoek de maatschappelijke condities moeten vaststellen waaronder de 'harmonie sociale' ook de moderne geïndustrialiseerde en stedelijke samenleving gewaarborgd zou kunnen blijven. Zie voor deze beschrijving de briefwisseling van LePlay met Charles de Ribbe, dd. 7 december 1866: 'Le jury social international, qui doit lever un grand prix de 100.000 francs et dix prix de 10.000, est réuni depuis le 1er décembre, et paraît maintenant disposé à adopter les principes de la réforme sur l'harmonie et le bien-être social. Il est composé de plusieurs personnages qui donneront une valeur exceptionnelle à ses décisions. Un travail d'énormes proportions va commencer... Il consiste au fond à trouver les du Laurens qui, à notre époque, ont les vertus du seizième siècle aux facultés agricoles et manufacturières du dix-neuvième. Je ne crois pas qu'il y ait une meilleure occasion pour concourir efficacement à la réforme sociale.' Zie voor de condities en maatregelen die deze jury aanbeval: *Rapports du jury international*, rapport du jury spécial par M. A. Le Roux, p. 355-533.

LePlay's waarschuwing voor de revolutie der revoluties in noot 25.

Zie voor een beschrijving van deze angst en een anoniem stuk in de archieven van de organisatoren, vermoedelijk van de hand van LePlay zelfs of één van zijn naaste medewerkers: *Exposition universelle de 1867 à Paris: Conditions générales à remplir par l'Exposition universelle de 1867*. 'Mais s'il est intéressant de suivre le mouvement du fabrications mécaniques, combien ne l'est-il pas davantage de voir des ouvriers exécuter quelques ouvrages caractérisés par la prééminence du travail manuel? Aujourd'hui sur tout que les grands ateliers mécaniques concentrent dans les villes des masses d'ouvriers, en détruisant (?) de la morale, une grande sollicitude doit se porter sur la travaux manuels qui pertent à l'ouvrier d'établir à la campagne (hier legt LePlay de basis voor de Franse tuindwerging), de petits ateliers de famille et de sauvegarder ainsi les principes de moralité sur la base de son bonheur. Ces ateliers de campagne ont en outre le grand avantage de mettre à l'œuvre les meilleurs résultats avec de faibles frais de main d'œuvre beaucoup moins dérisoire, un raison du moindre prix du durées et des habitations. (Annotatie: La comparaison des procédés du travail manuel avec les procédés du travail mécanique permet de constater des progrès de la civilisation... (?) - Avantage de représenter à l'Exposition des sociétés, des races, qui ne vivent que par le travail manuel.' (AN: F12 3035)

Zie voor zijn verzoeking van pré-industriële maatschappelijke verhoudingen en waarden te negentiende eeuwse economische en technische omstandigheden de briefwisseling van LePlay met Charles Ribbe, dd. 7 december 1866: 'Un travail d'énormes proportions va commencer... rapport du jury social international van 1867) Il consiste au fond à trouver les du Laurens qui, à notre époque, ont les vertus du seizième siècle aux facultés agricoles et manufacturières du dix-neuvième.' In dezelfde briefwisseling zijn ook zijn voorkeuren voor lokale tradities en een religieuze geïnspireerde patronage terug te vinden; dd. 2 februari 1870: 'La France que nous conduir à l'abîme (uitmondend in een nieuwe revolutie) est ouverte par mépris du passé, inoculé à la nation par les hommes de la Terreur. Le remède sera dans la restauration du respect dû au passé. (...) La province jouait le rôle d'une dique salutaire, avant l'invasion du mal qu'avait déchainé la corruption des gouvernements (in de steden), (om de lokale cultuur te beschermen stelt hij voor zogenaamde 'musées historiques' te creëren) nous verez en seconde lieu un plan d'établissement historique provincial, où seraient groupés dans un ordre méthodique tous les documents et objets (...) qui sont les vrais éléments positifs d'histoire locale.' dd. 20 juli 1870: 'Dans mes observations sur la morale, j'ai constaté l'extrême importance des rites pour la stabilité morale des sociétés.' 12 januari 1867: 'On ne veut pas se compromettre; on veut même souvent pouvoir compter sur une récompense temporelle à chaque effort de dévouement. Il faut donc rétablir l'esprit de renoncement qui fait trouver dans le dévouement même la récompense de l'esprit; et c'est de la religion seule que nous pouvons attendre cette évolution intellectuelle et morale. (...) Les du Laurens m'occupent beaucoup, et je ne cesse d'en parler autour de moi. C'est une excellente pierre de touche pour juger les hommes capables de travailler à la forme de notre infortuné pays.' LePlay stelt elders (Auburtin, 1906, p. 73) met betrekking tot zijn studiereizen met Jean Reynaud: 'sur "la question sociale", qui avait été le point de départ de notre entreprise (...) Je m'affermis dans la pensée que la solution se trouverait en grande partie dans les coutumes du passé.' Zie ook in de HDTR, p. 535: '... he sought to reconcile technological change with social tradition, the need for daily bread with the equal imperative need (in his mind) for unchanging moral law. (...) gebaseerd op ...) family cohesion, religious faith based on obedience to the Ten Commandments, and patronage (socially responsible management) (...) He stressed that industry has social purposes as well as monetary ones and claimed that technological change did not necessarily conflict with older social forms.'

Auburtin, 1906, p. 41 die uit een brief van LePlay dd. 18 april 1859 aan Charles de Ribbe citeert: 'Pauvre France, nos gouvernements, depuis soixante-dix ans, ont toujours cherché à faire que la principale: la réforme sociale.' en één dd. 1 september 1868:

'Hélas!, le mal est momentanément sans remède: car les gouvernements et les fonctionnaires liquidateurs qui vivent des abus s'accordent à glorifier ce qui est. La réforme viendra seulement de catastrophes, si elles ne tuent pas tout à fait.' Geheel in overeenstemming hiermee weigerde LePlay na de gebeurtenissen van 1870 ook een zetel in de nationale assemblée (Auburtin, 1906, p. 40).

36. Zie briefwisseling LePlay met Charles Ribbe, dd. 3 oktober 1867: 'La véritable aptitude consiste à agir sur les hommes. Le groupe de réforme un fois constitué, il faudra passer de la conversation et des lettres d'abord au journal, puis à l'action gouvernemental.' Zie ook noot 25.

37. Auburtin, 1906, p. 26-7: De door LePlay, Reynaud en Lanjuinais geïnitieerde wekelijkse bijeenkomsten groeiden na 1848 uit tot een breed boven de partijen staand discussieplatform waar ondermeer François Arago, Lamartine, Carnot, Toqueville, Sainte Beuve, Agénor de Gasparin, de abt van Dupanloup, Thiers, James de Rothschild, Augustin Cochin, J.B. Dumas en Charles Dupin regelmatig deel van uitmaakten. Gestemd door deze groep gaf LePlay zijn hoogerleerarschap aan de école des mines op om zich geheel te wijden zich aan zijn proto-sociologische onderzoek. Dit resulteerde in 1855 in LePlay's eerste publicatie - *Les Ouvriers Européens* -, waarvoor hij direct beloond werd met grote prijzen (zowel op de wereldtentoonstelling van 1855 als in 1856 de 'Prix de statistique van de 'académie des sciences'). Met als startkapitaal het prijzengeld en de bijbehorende maatschappelijke en politieke interesse stichtte hij in 1856 zijn eigen sociale school: 'la Société Internationale des Etudes pratique d'Economie sociale' (nu 'la Société d'Economie et de science sociale' geheten). Zie voor een uitgebreide beschrijving van haar ontstaansgeschiedenis en haar oorspronkelijke doelstellingen zoals die waren vastgelegd in haar statuten: LePlay, 1870, p. 534.

38. Brooke, 1970, p. 50-1 voor lidmaatschap Palais Luxemburg; Boon, 1936, p. 157: 'Frédéric LePlay, son conseiller intime, sur les questions ouvrières...'; W. Bernsdorf, H. Knoesp, 'Internationales Soziologenlexicon', p. 242-3: 'Berichterstatter beim Staatsrat für Öffentlich Arbeiten, Landwirtschaft und Handel.'

39. Zie voor zijn pogingen om zijn ideeën in wetgeving vastgelegd te krijgen: Auburtin, 1906, p. 36-9 en Brooke, 1937, p. 158. Zie voor zijn streven naar decentralisatie van het openbaarbestuur: Brooke, 1970, p. 109 en de briefwisseling met Charles de Ribbe (dd. 23 april en 24 juli 1865).

40. Zie voor een biografische studie naar Michel Chevalier: Nicard des Rieux, 1912; Walch, 1975; HDPE, p. 88-90. LePlay en Chevalier waren niet alleen studiegenoten, vrienden en geestesverwanten maar ook elkaars schoonvaders (Isay, 1937, p. 88 en Walch, 1975, p. 77).

41. Chevalier bekeerde zich rond 1830 tot de Saint-Simonistische doctrine met het schrijven van geruchtmakende artikelen voor de Saint-Simonistische krant 'L'Organisateur'. Als de secte in 1830 de failliete liberale oppositiekrant de 'Globe' aankoopt draagt de 'père suprême' Entanfin hem (en E. Cazeau) de leiding van de krant op, en geeft Chevalier zijn werk als mijnbouwkundig ingenieur op om zich te wijden aan de verspreiding van de leer (Pinet, 1894, p. 82 en DBMOF, col. 413-5). Chevalier's artikelen voor de Globe waren opzienbarend, visionair en invloedrijk (zie noot 84-5 hoofdstuk 2). Al snel wordt hij benoemd tot één van de pères van de beweging en ontspoort hij zich tot de rechterhand van Entanfin. Eenmaal teruggetrokken in de commune in Ménilmontant schrijven zij gezamenlijk het nieuwe handboek van de secte, het 'Livre Nouveau'. Wanneer de autoriteiten besluiten de secte te ontmantelen door haar juridisch te vervolgen voor het schenden van de openbare zede en orde wordt dan ook niet alleen een rechtzaak aangespannen tegen Entanfin maar ook tegen Chevalier (en Duveyrier). Ze worden veroordeeld tot een jaar cel maar komen na zeven maanden vrij. Hoewel Chevalier kort hierna breekt met Entanfin, die met een groep trouwe discipelen naar Egypte vertrekt op zoek naar de Mère suprême, blijven de mannen contact houden en ondernemen ook later nog incidenteel gezamenlijke projecten.

42. Boon, 1936, p. 83: 'Un grand nombre d'entre eux entrèrent dans la vie des affaires, devinrent banquiers, industriels, sans perdre leur ancien idéal.' De gebroeders Pereire richtte samen met een avvallige telg uit het oude bankiershuis de Rothschild een nieuw soort kredietinstelling in - de Crédit Mobilier - waarmee spaargelden van ook de kleine burgerij aangewend werd voor de financiering van nieuwe industrieën, infrastructuur en andere openbare voorzieningen en -werken (Zeldin, 1979, p. 82-3). De gebroeders Talbot, Clapeyron, Didion, Julien, Lamé, Stéphane Flachet, H. Fournel, Toumeun, ook Entanfin zelf waren zeer actief in de aanleg van spoorwegen in Frankrijk maar ook daarbuiten in Rusland, Spanje en Portugal, en later bij het samenmeden van lokale Franse spoorwegmaatschappijen tot enkele groten (Pinet, 1894, Charléty, 1896, Wallon, 1908, Weill, 1931, d'Allemagne, 1935 en Hayek, 1955, p. 154-5 en p. 165-6). Arlès-Dufour ontwikkelde zich tot één van Frankrijks groot-industrieën in de textiel-industrie in Lyon. Chevalier en de gebroeders Pereire (Bullock, 1985) behielden ook tot de oprichters van een nieuwe architectuuropleiding de 'École centrale de l'Architecture' (later de 'École spéciale de l'architecture') where architectural and engineering educations were to be joined' (Lipstadt, Revisions no. 2, p. 42).

43. Voor zijn steun van LePlay's maatschappij-analyse: zie zijn inleiding op het rapport van de internationale jury, mn. in het zesde deel 'Des encouragements qui a reçus la liberté du travail et des acquisitions que la puissance productive de l'homme et de la société est en voie de réaliser par le moyen des améliorations sociales et politiques accomplies dans l'espace des dernières années', hoofdstuk 3 'situation morale des populations ouvrières', p. CDLIII-CDLXIV. Voor de verschuiving van culturele wereldhegemonie van Europa naar de Verenigde Staten: ibid. en zijn conclusie op p. DXIV-DXVI. Ook Chevalier legde de schuld voor de revolutionaire dreiging bij het egoïsme van de burgerij ten opzichte van het ontstaan van een verpauperde onderklasse ('de industriële lijfeigenen') en hun lot: 'Il y a un abîme entre le bourgeois d'une part et le paysan et l'ouvrier de l'autre...'. Le bourgeois ne sent rien de commun entre lui et le prolétaire. Il est convenu de regarder celui-ci comme un machine qu'on loue, dont on se sert et que l'on paie tout juste pendant le temps qu'on en a besoin; de même, au yeux d'un grand nombre de prolétaires, le bourgeois est un ennemi dont on n'accepte la supériorité que parce qu'il est le plus fort...'. Il y a aujourd'hui deux natures ennemies: la nature bourgeoise et la nature prolétaire' (geciteerd uit Chevalier's rapport van de Londense expositie van 1862 in: DBMOF, col. 413-5). Chevalier's bevindingen zijn gebaseerd op studie-reizen die hij in opdracht van de Franse staat door Amerika maak-

- te, nadat men hem na slechts zes maanden van de 12 gevangenis had vrijgelaten. Deze publiceerde hij in 1836 onder de titel *Lettres sur l'Amerique du Nord* (in 1839 werden ze ook in Amerika uitgegeven).
44. Chevalier beschrijft dit omstandig in zijn inleiding op het Jury-rapport (RJI, p. I-DXVI). Hij bevordert bovendien dat de wereldtentoonstellingen aan de verspreiding en acceptatie van de 'association universelle' een beslissende bijdrage leveren: 'Dans cette extraordinaire affluence... l'intérêt industriel a été assurément pour une part; les manufacturiers, les agriculteurs, les artisans, les ouvriers sans vœux pour voir et pour s'instruire (...) Une nombreuse partie (...) sont cependant accourus, poussés par cette force intime, de nos jours si active, qui provoque les peuples à se rapprocher et à se connaître les uns les autres, comme les membres d'une seule et même famille, unis par l'indissoluble lien de communes destinées. Sans doute on est séparé par la distance des lieux et par l'obstacle souvent grand des préjugés; mais, de nos jours, les distances s'amoindrisent incessamment, et les préjugés s'en vont ou tombent par lambeaux. Les plus grand souverains du continent européen ont tous éprouvé l'attrainte de cette électricité sympathique qui excitait l'élite des nations à se rassembler au Champ-de-Mars, comme en un forum du genre humain. (...) A ce point de vue, on peut, sans exagérer l'influence de l'Exposition, avancer qu'elle a adouci le jeu des ressorts, excèsivement tendus alors, de la politique de l'Europe, et contribué à conserver la paix au monde. La tendance au rapprochement des nations, cette attraction, en quelque sorte religieuse, (...) n'a point étrangère à la fondation des Expositions Universelles. (...) elles (...) ne dissimulaient pas que le désir de la concorde générale, la pensée de la solidarité universelle avaient été sont point de départ' (p. IV-VII).
45. Chevalier's inleiding op het Jury-rapport (RJI, p. I-DXVI) is één groot pleidooi hiervoor.
46. Chevalier, RJI, p. CCLXXXII: vgl zijn definitie van vrijhandel: 'une ... dénomination, qui serait la plus compréhensive et la meilleure, pour désigner ce qu'on appelle communément la liberté du commerce; c'est celle-ci: "la solidarité industrielle et commerciale de tous les peuples, pour le meilleur satisfaction des besoins de tous et de chacun."'
47. Chevalier pleit in het Jury-rapport (p. DXVI) voor een soort samenwerking tussen landen; een Europese gemeenschap avant la lettre: 'Leur (PvW: 'les nations de l'Europe occidentale et centrale') intérêt, leur besoin, leur devoir est de se rapprocher, de cimenter entre elles une forte alliance et de se constituer en une confédération, qui serait le salut commun, ainsi que le leur conseillait, il y a vingt-cinq ans, un des penseurs du siècle, qui vient d'être ravi aux lettres et à la philosophie, Victor Cousin.' Chevalier werkt dit in het laatste deel van zijn inleiding uit in concrete maatregelen als internationale standardisatie van maten, gewichten en geld, post- en telegrafische verkeer, tijdstelling, temperatuur- en plaatsbepaling, en van schrift (zevende deel 'Du concours du genre humain tout entier pour la meilleure satisfaction des besoins communs', tweede sectie 'Des moyens de faciliter les relations entre diverses parties du globe terrestre', hoofdstuk 1 'Grandes voies de communication à établir', 2 'Des autres moyens de multiplier les rapports et les échanges sur la surface de la terre', p. CDXCIV-DXVI). Ook de doelstellingen die het 'Comité de poids, mesures et monnaies' onder zijn leiding formuleerde geven een indruk hoe Chevalier dacht dat deze samenwerking eruit zou moeten zien: LePlay, 1869, p. 104-9.
48. Al in 1836 was Chevalier weer zodanig in de gratie bij het regime dat hem een 'Légion d'Honneur' werd verleend en hij benoemd werd tot 'maître de requêtes' bij het 'Conseil d'Etat'. In 1840 werd hem op grond van zijn publicaties 'Lettres sur l'Amerique du Nord' en 'Des intérêts matériels en France' (1839) - waarin hij een 1200 miljoen kostend programma van openbare werken voor Frankrijk ontvouwde - het professoraat in de politieke economie aan het 'Collège de France' aangebonden, welke hij met een korte onderbreking in 1848 tot aan zijn dood in 1879 zou bekleeden. Zie: Walch, 1975: DBMOF, col. 413-5; HDFJE, p. 88-90.
49. Chevalier en zijn broer August (die secretaris van het kabinet van de prins-president was) steunde de staatsgreep van Louis Napoleon Bonaparte van december 1851, hetgeen hem een vertrouwenspositie bij Louis Napoleon Bonaparte - nu Keizer Napoleon III - opleverde, een staatsraadschap (vanaf 1852) en een belangrijke rol in diens economische en politieke beleid als raadsman en onderhandelaar (mn. op het gebied van de vrijhandel en andere internationale samenwerkingsinitiatieven). Zie Walch, 1975, p. 70-8.
50. Volgens Charlty (1896, p. 328) was naast Chevalier en Arlés-Dufour ook prins Jerome Napoleon een warm pleitbezorger van de vrijhandel. Walch, 1975, p. 72-6 en HDFJE, p. 88-90 en 100-103. Zie ook: Durmham, 1930.
51. Al in 1851 was er in een internationaal gezelschap van juryleden, organisatoren en exposanten uit de deelnemende landen gesproken over de wenselijkheid van een dergelijke universele standaard. Henry Cole noemde dit in zijn lezing over de internationale uitrusting van de 'Great Exhibition' dan ook als één van de verworvenheden van '1851'. Op initiatief van Michel Chevalier verenigden 200 vooraanstaande exposanten, juryleden en organisatoren zich in 1855 in deze associatie; en verplichtten zij zich om zich daarvoor in eigen land te gaan inzetten. Zo nam in Engeland de 'British Association of Science' en in Duitsland de 'Deutsche Handelstag' dit streven over. Zie: Kroker, 1975, p. 184 ev.
52. Emge, 1987, p. 173 en HDFJE, p. 88-90.
53. Chevalier in RJI, p. CCLXXXII. Aanwijzingen voor de verdeling van invloeden op het ideologisch programma van de expositie tussen LePlay en Chevalier zijn mogelijk ook te vinden in de ideaalplannen die LePlay en Chevalier na afloop van de expositie opstelden: Chevalier ijvert voor het hergebruik van het paleis als een soort wereldhandelscentrum avant la lettre. LePlay bepleit weliswaar ook zoiets maar gaat hier maar zeer kort op in terwijl hij omstandig uit weid over het algemene museum; vermoedelijk herhaalde LePlay hier tamelijk verplicht zelfs eerst Chevalier's idee voor een wereldhandelscentrum om daarna langdurig stil te staan bij zijn eigen geesteskind. Een argument temeer voor deze hypothese is dat de twee voorstellen niet helder van elkaar te onderscheiden zijn, ze overlappen elkaar. Wellicht zijn ze gewoon achter elkaar geklat.
54. Biografie en bibliografie van Louis Napoleon: Boon, 1936: HDFJE, p. 60-2, p. 288-90, p. 298-9, 364-7, 426-8 en p. 522-4.
55. Onder historici geldt de invloed van de Saint-Simonisten op Napoleons gedachtegoed vrijwel onomstreden. Hij zou hiernaar via Louis Blanc kennis gemaakt hebben toen hij na zijn mislukte machtsgreep van 6 augustus 1840 voor zes jaar in de gevangenis belandde. Al in eerste politieke pamfletten - Des Idées Napoléoniennes (1839), l'Idée Napoléonienne
- (1840), en De l'extinction du paupérisme (1844) - is de invloed van Fourier en de Saint-Simonisten duidelijk. Zie ondermeer Hayek, 1955, p. 166-7 en Egbert, 1970, p. 187. I. persoonlijke verbinding tussen de (ex-)Saint-Simonisten en de Keizer en zijn regime zal talloos: Napoleon was bevriend met een groot aantal Saint-Simonisten waaronder Charles Duveyrier en Veillard (Boon, 1936, p. 83); hij maakte intensief gebruik van hen als adviseurs: Arlés Dufour en Michel Chevalier op het gebied van de vrijhandel, de gebroeders Péreire op het terrein van de krediet-hervormingen, LePlay, Chevalier, Guérault, Jour i.v.m. arbeiderskwesties, Charles Duveyrier om de internationale congressen te propageren. Een heel aantal maakte zelfs voor kortere of langere tijd deel uit van het regime: Hippo Fortouil was minister van onderwijs (Weiss, 1931, p. 295), J.B. Dumas minister van landbouw, handel en openbare werken (Weiss, 1931, p. 51) en J.M. Bineau minister van financiën (Walch, 1975, p. 61). LePlay en Chevalier waren staatsraden, en E. Schneider was vanaf 1852 vice-voorzitter van het 'Corps législatif' en vanaf 1867 voorzitter. Niet zelden wordt dan ook het heil Keizerlijk huis afgeschilderd als een broeinest van Saint-Simon (en Fourierisme): zie noot 59.
56. C. Perruchot, 10 september 1864. IUJ, p. 162: Mort du Père Enfantin (...) le Père avait te-cinq ans; c'était un ancien élève de l'École polytechnique; il avait sur l'industrie des idées très approfondies, et son autorité en était plus forte; car, pour la première fois, une doctrine philosophique se fonda sur les bases de la science économique. Le saint-simonisme dura longtemps à l'état d'école ou plutôt d'église, mais beaucoup de ses plus fervents adhérents lui survécurent (?), beaucoup lui survivent encore, et l'on reconnaît que se sont de hommes de quelque mérite: Pierre Leroux, Jean Reynaud, Lherminier, Guérault, Michel Chevalier, les deux Péreires, Duveyrier, Emile Barrault, Olinde Rodrigues, Baud, Jules Lecheleir, Talabot furent saint-simoniens. M. Enfantin resta jusqu'à son mort le Père et les anciens disciples de saint Simon; ils lui donnaient toujours ce titre respectueux. Il n'est rien qu'à lui d'acquiescer une grande fortune; il se contenta d'un emploi qui lui assurait l'existence modeste.' Weill, 1931, p. 402 'Ces hommes connus, estimés, qui avaient rêvés dans la vie, considéraient toujours Enfantin comme leur chef; ils discutaient parfois ses idées, mais avec déférence; le Père les tutoyait presque tous et, à part Louis Jourdan, ne lui rendait la pareille.' en ibid op p. 399 waar hij de filosoof Renan citeert: 'Ceux qui savent quel trésor inappréciable est pour les membres encore existant de l'Eglise saint-simonienne le souvenir de Ménilmontant, quelle amitié cela crée entre eux, quelle joie lui leurs yeux quand on en parle, comprendront le lien puissant qu'établit entre les nouveaux frères le fait d'avoir aimé, puis souffert ensemble' ('Les apôtres', p.148). Zie ook noot hier voorzige hoofdstuk waarin Playfair zijn diner bij Arlés-Dufour beschrijft.
57. Na zijn coup van 2 december 1851 heeft Napoleon dringend behoeft aan capabele medewerkers die de grote veranderingen die hij voorstaat ondersteunen en uitvoeren. Uitgezonderd Persigny en Morny vindt hij deze niet onder de Bonapartisten (zie ook 49) maar onder de Saint-Simoniënen... 'Des collaborateurs enthousiastes et capables, Napoleon les trouva parmi les adhérents d'une secte, ayant un idéal social religieux en persolvu, parmi les Saint-Simoniens.' Met name onder conservatieve Saint-Simoniënen na aanvankelijke steun aan de revolutie van 1848 al snel in haar teleurgesteld waren toen die verlamd raakte door interne strijd. Zij zuchten dan ook Napoleon's staatsgreep omdat zij verwachtten dat dit zou leiden tot een besluitvaardig autoritair bewind, dat door hen voorgestane veranderingen wél zou kunnen bewerkstelligen. Direct na de co-zijn van de Saint-Simonisten dan ook zo ongeveer de enige groep van intellectuelen die bij Napoleon te steunen en al snel omringt hij zich met hen. Het gevolg is dat 'Les idées Saint-Simoniennes pénétrèrent tellement dans l'entourage de l'Empereur qu'elles y ét devvenues une doctrine quasi officielle' (Boon, 1936, p. 82-5).
58. Pinkney, 1958, p. 175: 'Around Louis Napoleon was a group of bankers, journalists and engineers who had been influenced in the twenties and thirties by the ideas on public' of the Count of Saint-Simon and his followers and following these ideas they now promote the depression by priming the pump with heavy expenditures on railroads and public improvements.'
59. Charlty, 1896, p. 344. Een andere bijname van Napoleon III luidde 'le socialiste cour' (Secretain, 1987, p. 42) Boon, 1936, p. 85 citeert Maxime du Camp: 'Un jour il arriva table de l'Empereur, comme un des convives railloit les théories Saint-Simoniennes, autre se leva et dit: "je suis fils de Talabot, fils de Lambert, fils d'Enfantin, fils d'Olinde Rodrigues, fils de Saint-Simon." L'Empereur regarda trois de ses ministres et un sénateur assis à sa table qui auraient pu faire une profession de foi semblable; comme ils ne lui pas à propos de se prononcer, Napoléon changea le sujet de la conversation' (Maxime Camp, souvenirs littéraires, deel II, hoofdstuk XIX). De Keizerin had als bijnaam 'la p fournie' (Egbert, 1970, p. 187); zie voor de sociale bewogenheid van Prince Jérôme 57. Napoleon III zelf merkte hierover op: 'Quel gouvernement que le mien! l'impératrice légitimiste, Napoléon-Jérôme républicain, Momy orléaniste, je suis moi-même socialiste n'y a de bonapartiste que Persigny, mais il est fou' (Secretain, 1987, p. 43).
60. Boon, 1936, p. 82-94: 'C'est déjà le signe d'une faveur exceptionnelle de voir que ces titres (het Saint-Simonisme) pouvaient être propagés librement sans l'intervention du pouvoir, contrairement aux autres doctrines réformistes.'
61. Weill, 1931, p. 400-1: een joods-christelijk complot 'pour confisquer les nouvelles voies fertiles et créer la féodalité financière'
62. Historici van de Saint-Simonistische beweging spreken dan ook altijd over het Tweede Keizerrijk als de 'praktische fase' die volgde op de 'schoolse' en 'religieuze' fasen van beweging. Zie ondermeer Charlty (1896), Weill (1931) en Hayek, 1955, p. 167.
63. Zie noot 4 en 73.
64. Pinky, p. 30: In 1832 verscheen er in de Saint-Simonistische krant de 'Globe' een voor het middeleeuwse stadscentrum van Parijs te reconstrueren. Het plan werd gemoot als een hygiëne-campagne in reactie op de cholera-epidemie die Parijs teisterden. Het beoogde de afbraak van enkele krottenwijken, de ont ruiming van het oude 'Ile de Cité' voor een openbaar park plaats te maken, en het aanleggen van nieuwe straten. Deze dienden niet alleen meer verse lucht en licht in de stad te brengen, maar ook het trans de stad te verbeteren (daarmee - typerend voor alle Saint-Simonistische plannen - een tioneel en economisch motief toevoegend aan de sociale). In dezelfde geest waren de van kanalen en spoorwegen niet uitsluitend bedoeld om de economie te stimuleren do

culatie van goederen te vergemakkelijken, maar ook als vervoersmiddel om de burgerij economisch en plezierig te laten recreëren. Dat verklaart ook waarom de aanleg van spoorlijnen en kanalen hand in hand moesten gaan met de verfraaiing van het landschap (Maag, 1866, p. 45 citeert uit A.a.O., deel 20, p. 51: "... projet de travaux publics à entreprendre pour accroître les richesses de la France et pour améliorer le sort de ses habitants, sous tous les rapports d'utilité et d'agrément. (...) p. 52 ...) Les routes et les canaux à faire ne devront pas être conçus seulement comme des moyens de faciliter des transports; leur construction devra être combinée de manière à les rendre le plus agréables possible aux voyageurs.) (Van, 1995, p. 8 v.

Van, 1937, p. 146-7 en HDFJE, p. 326-330 en p. 451-3.

De voor een biografie en bibliografie van en over de prins: F.S.B. Bac, Le Prince Napoléon, Parijs, 1932; C.A. Zazur, Prince Napoléon during the Second Empire, dissertation, Georgetown University, 1965; Hauterive, 1925; HDFJE, p. 514-522. Behalve de rode prins werd hij ook de 'César déclassé' en 'Jérôme Egalité' genoemd. Hofmann (1974, p. 100) beschreef prins Napoleon zelfs als 'de Schirmherm des Saint-Simonismus'. Ook de prins richtte zich met (ex-) Saint-Simonisten; behalve Guérout en Chevalier, was Druet 'secrétaire des commandements du prince Jérôme' (Pinet, 1894, p. 77). Zie voor het verband tussen de Saint-Simonistische sympathieën van de prins en de Palais Royal groep HHDFJE (p. 10 v.) v.: 'Saint-Simonian by propensity, an advocate of free trade, the prince desired an improvement in the workers' lot and for several years (from 1861) actively propagandized among them on his cousin's behalf through the Palais Royal Group.'

De voor de Palais Royal groep HHDFJE (p. 459-60): groep republikeinse arbeidersvoornamen onder leiding van ex-Saint-Simonien Michel Chevalier en Adolphe Guérout en onder beschermheerschap van prins Jérôme Napoleon. Zij geloofden dat het Keizerrijk, hoeweliswaar in een geliberaliseerde vorm, de beste condities bood om de levensomstandigheden van de arbeidersklasse te verbeteren. Zij waren van mening dat petites aan het regime meer uitzicht op succes boden dan de vorming van een zelfstandige arbeidersbeweging. Net als de Saint-Simonisten en het Keizerlijk huis stonden zij sceptisch tegenover de Kerk en de politiek. De eerste suster van de arbeidersklasse in berusting en de laatste diende slechts de belangen van de burgerij. Zij wisten de slechte omstandigheden van de arbeidersklasse aan hogere ambtenarij die nog steeds de denkbeelden van de vorige regimes zou aanhangen (ironisch genoeg) aan het onvermogen van de arbeidersklasse zelf om de regering duidelijk te maken met welke problemen deze worstelde. (Precies hierin vervulde de arbeidersdelegaties als een soort arbeidersparlementen een uiterst belangrijke rol!) Zij vierden onder meer het stakingsrecht, voor organisatie van 'chambres syndicales' of beroepsorganisaties waarin alle klassen vertegenwoordigd waren, beroepsouders, en voor openbaar lager onderwijs. Voornamen waren de anti-clerikale tinsmid Chabaud en Henri Tolain. Zie verder: G. Duveau, La pensée ouvrière sur l'éducation pendant la Seconde République et le Second Empire, Parijs, 1949 en D.I. Kuhlstein, Napoleon III and the Working Class: a Study of Government Propaganda under the Second Empire, Los Angeles, 1969.

De beroemde 'oranje boekjes' (zo genoemd naar de signaal-kleur van de kalf) of 'brochures ouvrières' die vermoedelijk door prins Napoleon uit eigen middelen gefinancierd werden, waren de eerste van de eerste Le peuple, l'empereur et les anciens partils (1861), andere bekend waren: L'organisation des travailleurs par les corporations nouvelles of Les cahiers populaires (Boon, 1937, p. 147 en HHDFJE, p. 459-60), Keizer Napoleon zelf verzocht Guérout in 1859, als opening naar de linkse oppositie, met de uitgave van een republikeinse krant te winnen: de L'opinion nationale (HHDFJE, p. 451-3).

De rol van Keizer als de regering waren beducht al te grote sociale hervormingen door te voeren uit angst de steun van de burgerlijke klasse - machtsbasis van het regime - te verliezen (HDFJE, p. 326-330). Boon (1936, p. 150) wijft dit minder aan Napoleons omwil als wel die van zijn conservatieve ministersploeg waarvan hij geen afstand durfde te doen. (HDFJE, p. 289: 'Because the first and second Empires rested on a Caesarian principle...') Napoleon had zijn opvattingen over de veroorzaken vaderlijke rol die heroïsche figuren als Romeinse Keizer Julius César en Napoleon I hadden gespeeld, door in tijdens van grote maatschappelijke veranderingen met visionaire blik de samenleving op nieuwe leest te hooien, al omstandig uiteengezet in zijn ideeën napoleoniennes (en herhaalt dit later in zijn César). Inzet van dit historiserende betoog was natuurlijk zichzelf in deze traditie te plaatsen, en zo zijn Keizerlijke aspiraties legitimeert te verschaffen (HDFJE, p. 298-9). Zijn verwondering voor beide Keizers leidde in de jaren zestig tot een tweetal volumineuze historische publicaties die beide mede bedoeld waren om zijn 'caesaristische politiek' historisch te situeren. Napoleon zelf zette zich aan een serieuze historische studie over de Romeinse Keizer waarvan onder de titel Julius César de eerste twee delen in 1865 en 66 verschenen in de gepland derde deel verscheen nooit). Ook liet Napoleon III een nieuwe uitgave van de republikeinse van Keizer Napoleon I verzorgen, waaraan achtereenvolgens E. Rouher en Napoleon III leiding gaven (HDFJE, p. 518). De Keizer verstond dit 'Césarisme' uitdrukkelijk als slechts een tijdelijke opschorting van democratische bestuursvormen voor meer voortuit om de maatschappelijk crisis te boven te komen en om de maatschappij zo te laten inrichten dat de vrijheid voor alle klassen werkelijk gegarandeerd zou zijn. In de ogen van zijn criticus was dit een onzinnige gedachtegang; zijn autoritaire gezag kon ook tot democratische verhoudingen leiden. Uiteindelijk vormde dit zelfs het belangrijkste puntstip tussen de Keizer en prins Napoleon; als leider van de 'Bonapartistes Gauches' (uiteindelijk de laatste voor een 'caesarisme' democratie).

De voor de not 4 voor de wijze waarop de regering de expositie onderdeel maakt van haar beleid, ideeën de monter een exposition à Paris fut reçu avec faveur par l'Empereur, qui envisagea comme une partie du même développement auquel appartiennent les chemins de fer, les télégraphes électriques, la navigation à vapeur, les grands travaux publics' (Boon, 1936, p. 2). Dat de Keizer de openbare werken niet alleen als een instrument voor economisch welzijn zag maar ook voor een sociale politiek blijkt uit het volgende citaat: 'Les travaux publics, que l'Empereur fit exécuter sur une si grande échelle, furent non-seulement une des principales de la prospérité intérieure, mais favorisèrent même un grand progrès social' (Napoleón III, œuvres, Parijs, 1856-1889, vol. I, p. 81).

HDFJE, p. 517: in 1858 voorafgegaan door een alliantie tussen Frankrijk en het koninkrijk Pruisië. Zie over over Napoleons congres-politiek: HDFJE, p. 114-116. Zie ook not 53 over M.Chevalier deze ideologisch-politieke verstande van de wereldtoestellingen

bejubelt.

75. DCA, no. 1, dd. 22 juni 1863, p. 1-2: 'elle favorisera l'influence de la nation française et le développement de ses relations de tout genre.'

76. LePlay (1869, p. 3) citeert hier uit de brief van prins Napoleon aan de prefecten voor de aandelen-emissie. Zie ook de toespraak van de Keizer bij de prijsuitreiking (LePlay, 1869, p. 196-8); hier uit zich ook de ideologische verbinding tussen vrijhandels-, industrialisatie-, internationale associatie- en vredes-beweging.

77. LePlay, 1869, p. 5: '... un plan général d'organisation, qui répondit aux besoins relevés par les expositions antérieures.' In de archieven van de Keizerlijke Commissie zijn dan ook beschrijvingen en analyses van voorgaande exposities te vinden. Ondermeer: 'Précis des mesures adoptées en Angleterre pour l'Exposition universelle de 1851' (F12 5005).

78. LePlay, 1869, p. 266: 'L'histoire des quatre premières expositions peut donc se résumer en ces termes: le public a été satisfait, quand l'année ouverte à l'énumération des divers peuples a été élargie; il a été déçu, lorsque l'une de ces solennités est restée dans les limites de celle qui l'avait précédée.' Zie ook: DCA, no. 1, dd. 22 juni 1863, p. 1-2. LePlay stelt hiermee impliciet dat de nieuwswaarde van de tentoongestelde specimen op zich niet toereikend is om het grote publiek telkens maar weer naar de opeenvolgende exposities te lokken; daarvoor zijn dramatischere vernieuwingen noodzakelijk, om te beginnen programmatische. Zie voor LePlay's definitie van de wereldtentoonstelling: LePlay, 1869, p. 265. Zie voor de motivatie van potentiële exposanten in de ogen van LePlay: DCA, no. 14, dd. 10 augustus 1865, p. 139-40: eigenbelang en patriotisme. Als eigen belang zag hij dan niet alleen de publiciteit die de handelsmogelijkheden van de exposanten zou vergroten maar ook de instructie van bezoeken vakgenoten, van arbeiders tot voornamen; een vorm van beroepscholing die zou resulteren in een verbetering van de productie. Zie voor alle klassen: 'Comités d'admission (Groupe 10. - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919) p.2: 'L'Exposition projetée pour 1867 semble devoir être véritable universelle, non-seulement parce qu'elle réunira des représentants de toutes les contrées, mais aussi parce que son programme, sans sortir d'une sage mesure, comprend en quelque sorte l'universalité des travaux et des intérêts humains.'

79. Ibid. De volledige titel luidde: 'Exposition Universelle et Internationale de 1867 à Paris'.

80. ICRG, Première instruction concernant les conditions générales d'admission et d'installation', verzonden 21 september 1865: 'L'Exposition universelle de 1867 est avant tout une œuvre d'intérêt général. Le but à atteindre est de constater les progrès accomplis dans chaque branche par les producteurs français ou étrangers, et d'en tirer un enseignement pour diriger dans l'avenir les efforts de l'agriculture et de l'industrie.' Zie ook LePlay, 1869, p. 20: 'à mettre en lumière, et par suite à provoquer le progrès des arts usuels et des arts libéraux'.

81. ICRG, Cinquième instruction concernant l'installation des groupes 8 et 9', verzonden 7 december 1865, p. 2: 'les plus éminents producteurs seront seuls désignés pour exposer, et en échange de leurs sacrifices ils trouveront, dans une publicité sans égale, des débouchés que nul autre moyen saurait leur ouvrir et dont les producteurs d'un ordre moins élevé ne tarderont pas à profiter à leur tour. (...) des exposants d'élite, montre durant sept mois à plusieurs millions de visiteurs venus de tous les pays, ses méthodes de travail les plus caractéristiques et ses meilleurs produits...' Zie soortgelijks merkt LePlay later op over zijn ideale permanente wereldmuseum: 'Placé à une certaine distance de la capitale, approvisionné d'échantillons de toutes provenances, le Musée général conserve son caractère de marché international, bien distinct du marché local de cette capitale elle-même. Loin de faire concurrence à ce marché, il le complète et lui ouvre de nouveaux débouchés. (...) Mieux que les expositions universelles (...) le Musée général offrira un complément de publicités aux magasins de la cité qui voudront s'y faire représenter' (LePlay, 1869, p. 310).

82. DCA, no. 1, dd. 22 juni 1863, p. 1-2: 'Enfin, à côté de ces avantages généraux, il en est d'autres que la réunion des savants et des industriels de tous les pays permet d'obtenir. (...) Des questions importantes de science, de commerce et de finances pourraient encore être traitées utilement dans les conférences...'

83. LePlay, 1869, p. 308. LePlay stelt hier voor zijn ideale wereldtentoonstelling: 'En raison de son caractère international, il pourra également compter sur le bienveillant patronage du monde entier. Pour la première fois, on verra la science et l'art rattachés à une institution locale ces sympathies universelles que, jusqu'à présent, la religion seule a pu créer.' Michel Chevalier merkt iets soortgelijks op: zie not 36. Hoewel zowel LePlay als Chevalier uitgesproken anti-clerical waren, zagen beide religie als het cement van de samenleving (Brooke, 1970, p. 118).

84. Zie DCA, no. 1, dd. 22 juni 1863, p. 1-2: 'Les avantages industriels et moraux des Expositions universelles se manifestent de plus en plus. Les producteurs en ont retiré une grande utilité pratique pour eux-mêmes, pour leurs contre-maîtres et pour leurs ouvriers; ils y ont trouvé le moyen d'améliorer leurs procédés de fabrication et d'étendre le cercle de leurs opérations commerciales. Enfin les savants et les artistes qui composaient le jury international s'accordent en général à penser que ces concours stimulent le progrès des sciences et des arts.' Zie ook LePlay, 1869, p. 274: 'Le rapprochement de tant des produits, le spectacle comparatif de tant de faits concernant les méthodes de production et les rapports sociaux, semblent devoir offrir au public une source toute spéciale d'enseignements. (...) p. 275 ...') L'enseignement au public n'est pas le seul but des expositions; elles devraient avoir sur les relations commerciales une influence considérable. (...) Les membres des diverses commissions nationales (...) ont (...) un instant de loisir pour établir des relations utiles avec leurs collègues des autres nations. (...) Le double caractère théorique et pratique des expositions leur assure le privilège beaucoup d'hommes de nationalité différente, voués à l'étude ou engagés dans le manègement des affaires.' Zie verder LePlay (1869, p. 312-20). Ook Michel Chevalier (zie not 36) en E. Rouher begrepen de expositie als een didactisch fenomeen (zie Rouher in LePlay, 1869, p. 619-20).

85. Zie not 81 en ICRG, Première instruction concernant les conditions générales d'admission et d'installation' verzonden 21 september 1865: 'Dans ce grand concours international, chaque exposant doit donc se recommander par un genre de mérite qui fasse honneur au pays, ou qui se lie à l'intérêt public.' Zie ook: ICRG, Cinquième instruction concernant l'installation des groupes 8 et 9', verzonden 7 december 1865, p. 2: 'L'Exposition universelle est une lutte internationale où chaque industrie, représentée par l'élite de ses producteurs, (...) les

- plus éminents producteurs seront seuls désignés pour exposer. (...) vient tenir sa place dans le grand ensemble des richesses du pays.'
86. Zie het citaat uit de briefwisseling met Charles de Ribbe in noot 11: later beweert de Ribbe (1884, p. 142) zelfs dat: 'Pour lui (LePlay), l'intérêt industriel n'était qu'au second plan: une haute et féconde impulsion à donner aux idées de réforme, une grande œuvre sociale à accomplir...'. Zie ook noot 87.
87. LePlay, 1869, p. 267. Zie verder: 'Comités d'admission (Groupe 10. - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919 p.1): 'Dans le cours même de cette Exposition, une classe spéciale, sous le titre de: 'Produits de l'économie domestique', fut ouverte aux objets fabriqués en vue de la propagation du bien-être par le bon marché des produits. (...) Ainsi fut assigné aux Expositions internationales un (...) but, d'un ordre supérieur. L'étude pratique des faits sociaux qui se rattachent à la production des objets nécessaires au bien-être de la population ou qui peuvent, en éclairant l'opinion publique, provoquer d'utiles réformes.' p.4: 'On entrera ainsi de plus en plus dans la voie des réformes fondées sur la sérieuse discussion des faits rigoureusement constatés. (...) la création du dixième Groupe aura donné à la France les éléments d'une vaste enquête dont il est facile d'entrevoir dès à présent l'immense effet moral et les bienfaits résultats.'
88. LePlay, 1869, p. 20: 'La Commission impériale n'a pas cru que sa tâche dût se borner à mettre en lumière, et par suite à provoquer le progrès des arts usuels et des arts libéraux; elle s'en assigne encore une autre d'une portée au moins égale: l'étude pratique des faits sociaux qui se rattachent à l'amélioration matérielle, intellectuelle et morale du plus grand nombre. Tandis que les neuf premiers groupes comprennent les instruments et les méthodes de travail perfectionnés, le dixième ne renferme que les objets ou les instruments de production qui s'adaptent spécialement aux besoins physiques ou moraux des populations.' Zie ook het eerste citaat van LePlay in noot 84. LePlay's social-culturele of etnografische innovatie van het tentoonstellingsconcept werd ook duidelijk onderkend door tijdgenoten; zie ondermeer de Oostenrijkse commissaris geciteerd in Exner, 1866, p. 49: 'Nach der klar ausgesprochen Absicht der französischen Central-Kommission wird die Ausstellung des Jahres 1867 auch wesentlich dazu dienen, die gesellschaftlichen zustände und die geistiger Kultur der ganzen Welt zu veranschaulichen' en REC, p. viii: 'It embraces many new features in respect of the objects to be exhibited: besides the representation of modern works it comprised an exhibition of ancient works of art, even from a pre-historic period. It aimed at representing not merely the processes of manufacture, but the manners and customs of nations, and dancing, singing, various theatrical representations, sports and shows, were admitted within its scope'. In Frankrijk zag men LePlay als de grondlegger van een technisch-etnografische organisatie van de expositie (die in ieder geval de opvolgende Franse wereldtentoonstellingen zou bepalen): 'En 1867 (...) avait ses galeries divisées en zones concentriques, affectées aux groupes des produits similaires de tous les pays, et en secteurs rayonnant d'une façon ethnographique. (...) la pénétration mutuelle de l'ethnographie et de la technologie industrielles' (Encyclopédie, 1900, p. 206).
89. Zie voor de toelatings- en selectiecriteria: RG, art. 24, 25 en 29, als ook de ICRG's no. 1 tot en met 5 (F12 2919). Zie voor nadruk op lokale karakteristieken van de in te zenden producten ondermeer RG, art. 29 en met name ICRG, no. 1, dd. 21 september 1865: 'représenter à l'Exposition l'industrie locale.' Wanneer de organisatoren de vergelijkende studie beschrijven benadrukken zij uitdrukkelijk de etnografische eigenaardigheden van de producten: 'trouver tel produit désigné pour comparer à son analogue représenté le caractère naturel d'une autre nation' (CG).
90. REC, p. viii: '... and dancing, singing, various theatrical representations, sports and shows, were admitted within its scope.' REC, p. 124: 'à complet collection of the periodical literature of the day, containing one specimen, which may be of any date in the year 1866, of each newspaper, review, literary, artistic, or scientific journal, magazine, tract, or pamphlet, play, &c., street ballad and the like.' LePlay, 1869, p. 301.
91. Het classement bestond uit 10 groepen met daaronder 95 klassen: groep 1 - Œuvres d'art (classe 1-5), groep 2 - Matériel et applications des arts libéraux (classe 6-13), groep 3 - Meubles et autres objets destinés à l'habitation (classe 14-26), groep 4 - Vêtements (tissus compris) et autres objets portés par la personne (classe 27-39), groep 5 - Produits (bruts et ouvrés) des industries extractives (classe 40-46), groep 6 - Instruments et procédés des arts usuels (classe 47-66), groep 7 - Aliments (frais ou conservés) à divers degrés de préparation (classe 67-73), groep 8 - Produits vivants et spécimens d'établissements de l'agriculture (classe 74-82), groep 9 - Produits vivants et spécimens d'établissements de l'horticulture (classe 83-88), groep 10 - Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population (classe 89-95). Zie RG, art. 11 voor een korte opsomming; voor een uitgebreide beschrijving LePlay, 1869, p. 581 - 602 en voor een nadere toelichting de ICRG's no. 1 tot en met 5.
92. Zie eerst bekende plattegrond van het tentoonstellingspaleis dd. 1 juli 1865 'Exposition Universelle de 1867; Plan du Palais et du Parc' (afbeelding 70), waarop de 'Histoire de la Terre' in de 'Grand vestibule' is geïnstalleerd. Wat deze tentoonstelling precies zou inhouden is niet bekend. In de GAB, 20 juni 1865, p. 181 is er sprake van een 'Histoire de la monde' omschreven als 'des collections paléontologiques'. Zie ook ILN, 14 oktober 1865, p. 372. Het idee voor deze expositie zou wel eens kunnen stammen van Béguyer de Chancourtois, die professor in de 'topographie souterraine' en assistent-hoogleraar geografie was aan de École des mines; later was hij ook verantwoordelijk voor geologische inzendingen naar drie exposities van Venetië (1881) en Madrid (1883).
93. DCA, no. 20, dd. 8 januari 1866: '...l'exposition des produits caractérisant les différentes époques de l'histoire du travail national (...) Considérant qu'il importe à la pratique des arts et à l'étude de leur histoire de faciliter la comparaison des produits du travail de l'homme aux diverses époques et chez les différents peuples, de fournir aux producteurs de toute sorte des modèles à imiter, et de signaler à l'attention publique les personnes qui conservent les œuvres remarquables des temps passés. (...) Les objets se rattachent à l'industrie de chaque nation seront placés dans une portion distincte de la galerie, et disposés de manière à caractériser les époques principales de l'histoire de chaque peuple.' Zie ook RJI, p. 139-146 en mn. p. 142: '... le but que la Commission se proposait d'atteindre (...) était d'organiser cette exposition de manière à faire connaître par la vue des monuments qu'elles nous ont
- laissés, les époques principales de l'art et de l'industrie de nos pères, de donner l'idée de l'importance de nos arts industriels à toutes les périodes de notre histoire; elle voulut faire saisir en outre par un classement méthodique la succession chronologique des progrès transformations et même des défaillances du travail national.' Zie verder: LePlay, p. 20-1 en Ribbe, 1884, p. 116-7.
94. Het paternalistisch karakter, de nadruk op lokale zeden en gewoonten, en de overtuiging welvaart in maatschappelijke harmonie slechts binnen deze kaders tot stand kunnen krijgen blijkt fraai uit de omschrijving van de wedstrijdregels voor de 'speciale orde van verdi' in 'Jury spécial du nouvel ordre de récompenses' (AN F12 2919), p. 2: '2 Pour être qués comme titres à une récompense, les faits constatés doivent être la conséquence d'initiative libre et spontanée, et non le résultat de prescriptions législatives. (...) art. 4-1 conditions du milieu dans lequel se trouvent les concurrents doivent être prises en con- ration. C'est un titre que de maintenir intactes des conditions traditionnelles d'harmonie bien-être, tout en développant l'agriculture ou l'industrie; mais ce n'est pas un moindre i que d'introduire des améliorations là où existait un état d'antagonisme et de souffrance (...) le double but du concours, l'état d'harmonie et l'état de bien-être.' Zie ook de inlei- van Alfred Le Roux, voorzitter van de 'Jury spécial du nouvel ordre de récompenses' i 1869, p. 365: 'Partout en effet, où, au lieu de créer des centres artificiels et de provoquer brusque rassemblement d'hommes de meurs différentes, on a cherché à adapter le travail aux habitudes de la population, à la nature des hommes, à l'indication des lieux, on a e ou singulièrement diminué les maux signalés tout à l'heure. Les centres ruraux échappent aussi à beaucoup des inconvénients qu'engendre naturellement le milieu des villes.'
95. Zie titel in noot 12 maar ook Rouher in LePlay, 1869, p. 619: 'Le dixième groupe com- les objets qui intéressent particulièrement la condition physique, matérielle et morale e populations. Il suit le travailleur dans les diverses phases de son existence: école d'enf d'adultes, objets à bon marché d'usage domestique, habitations, costumes, produits, ins- ments et procédés du travail. Ce plan, consciencieusement rempli, met pour la première- dans une complète lumière ces éléments modestes, mais puissants, de progrès social, à près négligés dans le système des expositions précédentes.'
96. De volledige titel van groep 10 luidde: '10e groupe - Objets spécialement exposés en vu d'améliorer la condition physique et morale de population'. Iets uitgebreider (AN F12 2919 p.2): 'Le dixième Groupe n'admet que des objets ou des moyens de travail capable d'a- cer une influence utile sur la condition matérielle, intellectuelle ou morale des populat- Ze bestond uit zeven klassen, waarin naast de zorg voor de verbetering van de levens- daard - door de eerste levensbehoeften industrieel te produceren - ook de zorg voor be- der - en volwassen onderwijs opviel - nodig om er productieve arbeiders van te ma- Idem de aandacht voor ambachtelijk werk, meestal handwerk dat ten hoogste enigzins gemechaniseerd was en dat op grond van afwerkingskwaliteit de arbeider in staat steld- in zijn atelier - zoals de pre-industriële meestersgezellen - zelf de kost te verdienen en t concurreren met de fabriek. Zie voor de analogie met de burgerlijke classificatie: 'Com d'admission (Groupe 10. - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'am- la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919) p.2: 'Les produits qui- veront place prouvaient être classés, abstraction faite de ce point de vue, dans une des- ses groupes précédentes, de telle sorte que toutes les classes, pour ainsi dire, ont u certaine liaison avec les sept classes qui forment le dixième Groupe.'
97. Voor het eerst werden de ondernemers gestimuleerd om ook de namen van hun beste arbeiders te vermelden, naast zoals gebruikelijk die van uitvinders en ontwerpers. RG 54: 'Les exposants sont invités à inscrire, à la suite de leur nom ou de leur raison soci- les noms des personnes qui ont contribué d'une manière spéciale au mérite des produi- exposés, soit à titre d'inventeur, soit par le dessin des modèles, soit par les procédés d- ction, soit par l'habileté exceptionnelle du travail manuel.' Zie voor LePlay's bedoeling- het tonen van handenarbeid in ateliers: ICRG, 'Troisième instruction concernant l'ins- tion du groupe 6', verzonden 29 november 1865: 'Il ne suffit pas, en effet, de montrer- visiteurs d'une exposition le travail mécanique avec ses caractères de puissance et de- dité. Il faut placer en regard le travail de l'homme avec sa perfection de goût, d'habilit- manuelle et de précision intelligente. (...) Elle espère provoquer ainsi des rapproche- utiles et féconds, révéler la part qui revient à l'ouvrier dans la production générale, et, moment où la machine semble à veille d'envahir toute l'industrie, démontre que, pour- tains travaux, la main de l'homme peut défier toute concurrence mécanique.' Zie voor- woordelijk zelfde citaat: LePlay, 1869, p. 86-7 waarna hij op p. 91 duidelijk maakt ve- sociaal voordeel hij ziet in deze handenarbeid in kleine huisateliers: 'les petits ateliers- retenant l'ouvrier au foyer domestique.' Zie ook noot 33.
98. De officiële titel van de nieuwe orde van verdienste luidde: 'Nouvel ordre de récom- institué en faveur des établissements et des localités qui ont développé la bonne harm- entre les personnes coopérant aux mêmes travaux, et qui ont assuré aux ouvriers le bi- matériel, intellectuel et moral'.
99. LePlay, 1869, p. 23-4: 'Selon les termes du rapport adressée à l'Empereur, la prospé- les bienfaits de l'agriculture et de l'industrie ne résultent pas seulement de la bonne qu- des produits, de la perfection des méthodes de travail, du bon marché des choses les p- nécessaires à la vie; il dépend aussi de l'heureuse condition de toutes les classes de- ducteurs et des bons rapports qui les unissent. Le nouvel ordre de récompenses a été c- faveurs des établissements ou des localités qui par une organisation ou des institutio- ciales, ont développé la bonne harmonie entre les personnes coopérant aux mêmes tr- et qui ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel. Le bien-être- l'harmonie se produisent sous des formes très-variées. Dans certaines contrées, des co- mes locales et des traditions séculaires maintiennent l'union parmi les diverses catégo- producteurs; dans d'autres, des efforts intelligents portent remède à l'esprit d'antagonis- qui s'y est propagé. Ici, élevés à la condition de chefs de métier, les ouvriers trouven- eux-mêmes tous les moyens de succès; là, au contraire, attachés à de grands usines, il- attendent en partie leur sécurité de la sollicitude des patrons. Tantôt les producteurs s- quent exclusivement soit au travail agricole, soit au travail manufacturier; tantôt ils a- titement ces deux genres de travaux. Mais, dans chacune de ces conditions diverses, bien-être et la harmonie offrent le même résultat: ils assurent toujours aux producteurs- tout rang, et à la localité que leur travail enrichit, le bienfait de la paix publique.' Ont

druk te krijgen van de maatregelen die LePlay cs. in gedachte hadden kan men het beste te werkzamen en de criteria van de jury raadplegen (RJI, p. 361-2, 367 en 527-8). Zie K noot 33.

De producten getuigen in LePlay's paternalistische wereld-opvatting van de sociale bewoening van ondernemers. Voor de 'Orde van Verdienste' kwamen alleen initiatieven van vazen en gemeenten in aanmerking; zie noot 11. Zie voor groep 10: 'Comités d'admission rouge 10. - Classe 89 à 95.'; Objets spéciaux exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de la population.' (AN F12 2919) p.3-4: 'On peut dire que la création de ce coupe est le fruit d'une profonde et sincère sympathie pour le cultivateur. Il les prend à leur naissance dans la chaumière ou le manoir; il les suit à l'école, étudie leurs besoins, leurs misères et leurs souffrances, s'enquiert de tout ce qui peut affecter de près ou loin de leur vie matérielle ou morale et ne les quitte qu'après avoir vu l'enfant, devenu un ouvrier utile, se voyer un chemin vers la condition de chef d'industrie.'

LePlay (1969, p. 282) beschrijft deze habitat-presentaties.

LePlay, 1869, p. 21 en RJI, p. 141.

Ook de land- en tuinbouw waren al in de nationale industrie-tentoonstellingen vertegenwoordigd, eerst alleen met werktuigen maar bij de laatste in 1849 ook al met producten, en klederen. (zie p. 71) Ook bij de eerste Franse wereldtentoonstelling in 1855 waren deze soorten en producten vertegenwoordigd. (In het Journal des Débats van 12 juni 1855 werd rslag gedaan van de 'Concours universel agricole d'animaux reproducteurs français et étrangers, tenu à Paris en 1855'.) Wel heeft LePlay gelijk dat deze in 1867 veel vollediger methodischer aan de orde worden gesteld. (LePlay, 1869, p. 21) Ook voor de nationale restaurants waren er op bescheiden schaal precedenten te vinden - Soyer's Gastronomique museum of all Nations' parallel aan de wereldtentoonstelling van 1851 (Haltern, 1971, p. 13); de lezingen in het tentoonstellingsgebouw door professoren en specialisten - zowel in 1851 en 1855 (Rapport, 1857, p. 101 en Viebahn, 1856, p. 797); de conferenties - die met trekking tot de standaardisatie van maten, gewichten en betaalmiddelen van 1855 (zie noot 1); de internationale club - de 'Clubs for alle Nationen' parallel aan de Great Exhibition van 1851 (Haltern, 1971, p. 173); en staatsbezoeken - Koningin Elizabeth en prins Albert brachten een officieel staatsbezoek aan de Franse wereldtentoonstelling van 1855 (Allwood, 1977, p. 35). Zelfs het idee om de gevels van het expositiepalais in historische en nationale tijden uit te voeren was al eerder geopperd; één van de inzendingen voor de prijsvraag voor de expositie-palais voor 1851: '...and come in a mixed style, amusingly indicative of a sire to do justice to all times and countries in the same elevation' (The Builder 15 juni 1850, p. 278).

Zie (AN F12 2919) p.1: 'Dans le cours même de cette Exposition, une classe spéciale, sous le titre de : Produits de l'économie domestique', fut ouverte aux objets fabriqués en vue de la propagation du bien-être par le bon marché des produits. (...) Ainsi fut assigné aux expositions internationales un (...) but, d'un ordre supérieur, l'étude pratique des faits sociaux qui se rattachent à la production des objets nécessaires au bien-être de la population qui peuvent, en éclairant l'opinion publique, provoquer d'utiles réformes.' Zie ook: LePlay, 1869, p. 20.

Zie voor de voorgeschiedenis van deze thema-expositie: Visites et études de S.A.I. Prince Napoléon, 1855, p. 383-7; Rapport, 1857, p. 59-60 en p. 157-9; Exner, 1868, p. 101; Parce, 1987, 845 ev. Naar verluidt werden er na 1855 soortgelijke exposities georganiseerd in Brussel ter gelegenheid van het internationale congres (1856) en in Wenen ter gelegenheid van het vijftigjarige jubileumfeest van de 'k(önigliche)k(aiserliche) landwirthschaftsgesellschaft'.

Ray (1937, p. 30-6) sprak over haar als de 'apothéose du Saint-Simonisme' en ook Walch, 1975, p. 77 beweert iets soortgelijks.

De organisatie van de wereldtentoonstelling was van juni 1854 tot 23 mei 1855 in handen van generaal Morin cs. en werd pas daarna aan LePlay overgedragen, terwijl de expositie al 1 mei officieel was geopend (Rapport, 1857, p. 349-353).

Door G. Pinet, 1894, p. 91 geciteerd uit Fantin's 'Vie éternelle' een 'sorte de testament religieux'. Niet voor niets typeerde Fournel (25 april 1867, p.970) in tijdennoten de expositie dan ook als 'une fête des Loges de dimensions colossales'.

LePlay, 1869, p. 9 en 40. Zie ook analysestekening 84.

CG, p. 1-2. ICRG, no. 2, dd. 24 november 1865, p. 2-3 in LePlay, 1869, p. 16: 'Le groupement des produits par nature d'objets dans les zones concentriques du Palais a été la base d'un système de classification adopté. Ce système avait pour but de permettre l'examen rapide et facile des diverses parties de l'Exposition, tout en augmentant l'intérêt que cet examen pouvait présenter pour le savant, le praticien et le simple curieux.' En p. 5-6: 'Le plan qui résumait le principal élément de ce projet avait pour point de départ une classification méthodique, et point base un double groupement des produits par nature d'objets et par nationalité. Cette condition a été réalisée par une disposition circulaire avec deux systèmes de divisions. Le premier était formé de zones concentriques, destinées à recevoir les groupes de produits miliaires de tous les pays; le second, de secteurs rayonnants, consacrés chacun à une nation différente. Dans cette disposition, les voies de circulation concentriques, correspondant aux zones moyennes des diverses zones, facilitaient l'étude comparative des produits d'un même pays; quant aux voies rayonnantes traversant les secteurs successifs, elles permettaient de passer en revue les différents groupes dans chacun de ces pays.'

Legitimatie van de opzet van de tentoonstelling vanuit de verkeersstroom van de bezoekers: LePlay, 1869, p. 31.

CRG, no. 2, dd. 24 november 1865, p. 3: 'Dans ce plan général, si chaque galerie répond à un groupe de produits, chacune des salles, situées de part et d'autre de cette galerie, peut correspondre à l'une des classes du groupe.'

Zie voor een algemeen beschrijving van de inscripties en bewegwijzering: LePlay, 1869, p. 76. LePlay's instructies gingen evenwel verder getuige van ICRG, no. 2, p. 5; op iedere assemaker moest vermeld worden: 'Enfin, il importe de compléter l'installation par un système d'inscriptions aussi claires que possible pour le public, indiquant la classe, la nature des produits, les principaux lieux de fabrication ou d'extraction, et donnant même, s'il y a lieu, certains renseignements sur le régime général de l'industrie représentée dans chaque salle.'

Legitimatie van de opzet van de tentoonstelling vanuit de eisen die de verschillende soor-

ten exponaten aan de ruimte stellen: CG, p. 2 en 4 en LePlay, 1869, p. 7 en 33.

115. Legitimatie van de opzet van de tentoonstelling vanuit de ruimtebehoefte van de verschillende groepen van exponaten: LePlay, 1869, p. 8 en 18.

116. RG, art. 1: 'Autour du Palais de l'Exposition sera disposé un Parc destiné à recevoir les animaux et les plantes à l'état vivant, ainsi que les établissements et les objets qui n'est pas possible d'installer dans l'édifice principal'; art 8: 'l'Installation des animaux, des plantes, des spécimens d'habitation, etc.'; art. 29: '... expositions collectives des types d'animaux et de plantes, d'établissements ruraux et d'usines agricoles.' Zie verder ICRG, no.2, dd. 24 november 1865, p. 2. Zie ook oorspronkelijke plan afbeelding 70. Zie voor een opsomming van de geplande exposities en demonstraties brief van LePlay aan Henry Cole, dd. 17 februari 1866 en de Memoranda VII (ongeveer december 1866) en VIII (dd.1 januari 1866) opgenomen in REC.

117. ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 7.

118. Al voordat de plannen voor de expositie waren goedgekeurd door de Keizerlijke Commissie en de Franse volksvertegenwoordiging overlegt LePlay medio mei 1865 per brief en tekening met de deelnemende landen over de benodigde ruimte in Palais en park (AN F12 2930). In zijn rapport wakt LePlay (1869, p. 53) de schijn dat de ruimteverdeling niet de uitkomst van dit overleg was maar van statistische berekeningen op grond van de ruimteverdeling bij de voorgaande exposities, aangepast voor ieder land door verdiscontoring van factoren zoals het aantal aanvragen, de populatie, productie-ontwikkeling, gebieds-omvang, politieke importantie en transportafstand tot Parijs. Hoe het ook zij, aanvankelijk kreeg LePlay cs. uit van een behoefte aan overdekte tentoonstellingsruimte van 140.000 m² (plus 6000 m² voor publiekvoorzieningen en de buitenste rondgang). Zoals steeds: een fikse onderschatting. Zie notulen van de derde vergadering van het Comité des constructions, dd. 15 juni 1865 (AN: F12 2919). In de ICRG, no.1, (dd. 21 september 1865, p.1) worden deze getallen nog steeds aangehouden en wordt uitgegaan van 300.000 m² overdekte tentoonstellingsruimte in het park, waarvan voor Frankrijk zo'n 62.000 in het paleis en zo'n 110.000 in het park.

119. ICRG, no.2, dd. 24 november 1865, p. 4 en LePlay, 1869, p. 7: 'La Commission impériale a reconnu l'inconvénient des anciennes dispositions en grandes halles, sous lesquelles les produits se trouvaient comme écrasés par l'ampleur du local et n'avaient pas les conditions de milieu propres à les faire valoir; elle a donc adopté un système de salles distinctes, disposées suivant les convenances des classes. Les voies concentriques et rayonnantes des zones et des sections constituaient un réseau découpant le plan en quadrilatères, sorte d'îlots dont l'aménagement intérieur pouvait s'adapter avec la plus grande élasticité aux exigences de chaque exposition.' Zie verder: ibid., p. 29.

120. Masselin, 1866, p. 11, ILN, 27 oktober 1865, p. 413-4. IUU, 10 november 1866, p. 297.

121. CG, p. 4 en LePlay, 1869, p. 8.

122. Memorandum XVIII, dd. april 1866: 'les établissements nécessaires à la commodité, à l'agrément et à la sûreté des visiteurs.'

123. LePlay, 1869, p. 8.

124. ICRG, no.2, dd. 24 november 1865, p. 2-3: 'une promenade couverte, large de 5 mètres, entoure extérieurement le Palais et offre aux visiteurs, en vue du Parc dont les pelouses et les bosquets se déroulent jusqu'aux limites du Champs de Mars, ces lieux de réunion et de détassement qu'ils cherchaient aux Expositions précédentes sous les voûtes des grandes nefs ou des transepts.'

125. Zie voor een opsomming van de geplande voorzieningen: LePlay, 1869, p. 95-7; brief van LePlay aan Henry Cole, dd. 30 januari 1866; Memorandum XVIII (ongeveer eind april 1866), opgenomen in REC; ICRG, no. 4. 'Aliments à divers degrés de préparation (groupes 6 et 7)'

126. Zie voor een opsomming van de geplande voorzieningen het Memorandum VIII (dd.1 januari 1866) opgenomen in REC en ILN, 27 oktober 1865, p. 413-4.

127. LePlay, 1869, p. 10 en 33. Zie ook de afbeeldingen 69 en 70 van de oorspronkelijke plannen.

128. LePlay, 1869, p. 298: 'L'ordre de succession des dix groupes obéirait donc en même temps à des nécessités matérielles et à des convenances scientifiques ou sociales.'

129. LePlay, 1869, p. 16-7: 'Les grands concours internationaux ont principalement pour objet de mettre en relief les ressources que l'industrie sait créer pour satisfaire aux besoins de l'homme; c'est donc en groupant ensemble les produits qui correspondent à chacun de ces besoins que l'on peut arriver à retracer sous la forme la plus vraie et la plus saisissante le tableau complet de l'industrie humaine. Les besoins, en effet, qui sont communs à tous les peuples, et qu'on retrouve sans cesse et partout, peuvent se définir de la manière suivante en s'élevant des besoins physiques aux besoins intellectuels: l'alimentation; le vêtement; l'habitation; les matières premières et leur élaboration, c'est-à-dire le travail dans l'acceptation la plus générale; les arts libéraux multipliant les forces de l'intelligence et du corps; enfin les beaux-arts. Cette analyse a servi de base à la distribution des locaux. Il a suffi des consacrer une galerie circulaire à chacun de ces divisions pour que, remontant de l'une à l'autre, on vit successivement se dérouler le panorama complet de la production universelle.'

130. Zie laatste citaat in noot 88.

131. LePlay zelf (1869, p. 21) constateert dat de 'Histoire du Travail' met haar nationale en chronologische indeling 'en harmonie' is 'avec la conception générale du plan de l'Exposition'.

132. Niet voor niets worden de 'Grand Vestibule' en 'Portique de l'Histoire du Travail' omschreven als respectievelijk 'donnant accès aux 7 groupes exposés' en 'donnant accès aux expositions des diverses nations'; zij zielen buiten de eigenlijke expositie maar vormden daarop functionele en ideologisch-narratieve inleidingen. In CG, p. 2 stelt men dan ook dat men het paleis niet van buiten naar binnen dient te doorlopen maar van binnen naar buiten: van groep 1 naar 9. Zie ook analyse-tekening 84.

133. LePlay, 1869, p. 17-8: 'Le plan général se subordonnait encore à d'autres considérations, empruntés pour la plupart à la nature même de la classification projetée. Ainsi, cette classification consacrait définitivement l'union des beaux-arts et de l'industrie (...) cette union était nécessaire pour donner à l'Exposition son caractère d'universalité. (...) On voit donc qu'en disposant au cœur même du Palais les œuvres d'art et le matériel des art libéraux, comme au centre d'un foyer lumineux duquel tout rayonne, les galeries suivantes se préai-

- ent heureusement à l'installation des autres groupes'.
134. LePlay, 1869, p. 22.
135. Memorandum XVIII, ongeveer eind 1866 opgenomen in REC.
136. Zie voor de modelvoorzien naar plaatselijke zeden en gewoonten: brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC. Zie voor stallen, boerderijen ed. in park in habitattijl: ICRG, no. 5, dd. 7 december 1865, p. 4. LePlay sprak over de 'Galerie du travail' dan ook als 'cette usine gigantesque (...) musée et atelier tout à la fois ...' (LePlay, 1869, p. 144).
137. LePlay, 1869, p. 9: '... et caractérisaient les mœurs et la civilisation des divers pays ...' en *ibid.*, p. 265: '... les spécimens des constructions caractéristiques des divers pays ...'
138. Op de kruising van iedere rondweg en radiaal was oorspronkelijk een verhoging of tempelje voorzien met daarin de beste en fraaiste exponenten uit de aangrenzende klassen (ICRG, no. 2, dd. 24 november 1865, p. 6). Op de kruisingen van de rondwegen met de 'galerie de travail' moesten deze trofeeën extra monumentaal of bijzonder zijn om in deze reusachtige ruimte de inzendingen van de verschillende landen enigzins van elkaar te kunnen scheiden (ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 3). In de archieven van de organisatoren zijn dan ook inrichtingstekeningen van het paleis bewaard gebleven met daarop de uit vitrine-kasten en tafels opgebouwde kamers en op de kruisingen de tempeljes. Bijvoorbeeld: 'Classe 6. Emplacement des pavillons de carefour: tempeljes compleet met basement, zijlites en bekroemd met een koepeltje (AN F12 3036). Deze trofeeën vervulden net zoals in 1851 een vierubbele functie: zij versuierden de classificatie, waren samengesteld uit de meest instructieve exponenten, fungeerden als oriëntatie-punten en als lokkers of blikvangers. De trofeeën worden ook vermeld in het Memorandum XVIII. Een deel wordt ook gerealiseerd; zo had men tenminste in het midden van de vier hoofdwegen en de grote radiale trofeeën geïnstalleerd die: '... waren samengesteld uit de fraaiste exponenten uit iedere groep' (LePlay, 1869, p. 72-6).
139. Zie het Memorandum VIII (dd. 1 januari 1866) en brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866 opgenomen in REC.
140. Brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866 opgenomen in REC en Brief LePlay aan de voorzitters van de 'Société d'Anthropologie', de 'Société de la Géographie' en de 'Société ethnographique', dd. 19 mei 1865 (AN F12 2930).
141. Zie RG, 7 juli '65 en brief van LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866 opgenomen in REC. Er bevindt zich in de archieven van de organisatoren een systematische inventarisatie van de fauna en flora per continent en per land (AN F12 3014).
142. Brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC.
143. Zie LePlay, 1869, p. 44, 46, 49 en 86 - 88; ICRG, no. 5, dd. 7 december 1865, p. 1; CG, p. 3; Memorandum VIII, dd. 1 januari 1866, opgenomen in REC.
144. LePlay, 1869, p. 274: 'Il faudrait pouvoir, dès l'ouverture de l'exposition, fournir aux visiteurs des catalogues et des guides remplis de renseignements utiles et exactes, des leçons et des démonstrations faites par des hommes instruits dans chaque genre d'industrie et connaissant parfaitement les objets exposés; il faudrait enfin assurer à chacun de loisir de visiter l'exposition dans tous ses parties, sans être entraîné dans un tourbillon de curieux qui rend l'étude presque impossible.' LePlay (1869, p. 88) meent dat deze demonstraties en habitat-presentaties niet alleen voor de leken noodzakelijk zijn maar ook voor de professionals: 'Il est à peu près impossible à la plupart des visiteurs de comprendre l'usage auquel est destinée une machine qui reste immobile. Les hommes spéciaux eux-mêmes ne peuvent toujours se rendre un compte exact de la valeur d'organes qu'ils ne voient pas fonctionner.' Zie ook RG, art. 63 en 64.
145. *Ibid.* Zie verder: Exner, 1868, p. 47-8 en ILN, 22 juni 1867, p. 625.
146. Exner, 1868, p. 47-8
147. LePlay, 1869, p. 15: 'Le même titre maintient les comités départementaux, déjà existants en 1855; mais il leur donne surtout pour mission de prouver autant que possible le concert des producteurs des diverses circonscriptions, pour organiser des manifestations collectives de l'agriculture ou de l'industrie. Cette pensée aurait trouvé son entier développement dans la division de la France en grandes régions, analogues à celle qui sont instituées en vue des concours annuels de l'agriculture. Dans ces régions, réunissant autant que possible de conditions analogues de production, l'on aurait pu former des commissions indépendantes ayant les mêmes attributions que les commissions des pays étrangers.' Zie ook *ibid.*, p. 59. Uiteraard zouden analoog aan de buitenlandse afdelingen deze presentaties ook vormgegeven zijn in de bijbehorende etnografische habitat-stijl en zouden de radiale namen van deze regio's dragen: 'Les usages, les coutumes et les principales productions auraient fourni les éléments de décoration aussi caractéristique que pittoresque. Malheureusement, divers difficultés résultant du manque de temps et de l'absence d'institutions locales répondant à ce groupement d'intérêts n'ont pas permis de réaliser ce programme' (*Ibid.*). Pikant detail is dat uit de naamgeving van de straten blijkt dat LePlay in feite de pré-Napoleonische indeling in provincien weer wilde herstellen (LePlay, 1869, p. 31). Zie voor de indeling van de landbouw-expositie in twaalf regio's in plaats van de bestaande 87 departementen: ICRG, no. 5, dd. 7 december 1865, p. 3-4.
148. LePlay, 1869, p. 267: 'Les spécimens relatifs à l'ethnographie et à l'amélioration des rapports sociaux doivent compléter ce tableau de la vie matérielle, intellectuelle et morale des peuples', en p. 299: 'Ethnographie et spécimens relatifs à l'amélioration des rapports sociaux (...) les collections d'ethnographie et les diverses expositions qui se lient à l'étude des rapports sociaux. Dans les salles de cette zone seraient déposés tous les documents destinés à faire connaître les établissements ou des localités qui offrent de précieux exemples d'harmonie entre les personnes coopérant aux mêmes travaux, exemples si justement signalés à l'attention de tous les peuples, en 1867, par l'institution du nouvel ordre de récompenses. (§8) On y trouverait aussi tous les dessins et les produits, qui peuvent le mieux définir les qualités distinctives des races d'hommes dans chaque contrée et à chaque époque de leur histoire.'
149. Zie tekening dd. 1 juli 1865 met bijbehorende classificatie (AN F12 3035) waarin de rondweg inderdaad de 'rue des villages' genoemd wordt. Zie voor een beschrijving van de dorpen van brief van LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866: '... on y placera les maisons construits dans le but de montrer les types d'habitations propres aux diverses classes de travailleurs de chaque contrée et les types d'habitations proposés pour les ouvriers des manufac-
- tures urbaines ou rurales. Elles pourront être habitées par les familles qui viendront à l'Exposition, soit pour exercer devant le public dans le Palais ou dans le Parc une profane manuelle, soit pour construire les installations ou garer des produits des pays dont elles originaires.' Zie ook LePlay, 1869, p. 304-5 waar hij deze dorpen als 'la zone des ham' beschrijft. Volgens Fournel (25 april 1867, p. 974-5) hadden de organisatoren met de gebouwen in de verschillende dorpen ook een vergelijkende studie van de wereld op het oog.
150. LePlay spreekt in zijn eigen rapport ook herhaaldelijk over het paleis als een stad. LePlay, 1869, p. 15: 'des rues d'une ville'; p. 159: 'de cette grande ville'; p. 161: 'cette merveille'; p. 164: 'L'Exposition offrait l'image et les ressources d'une véritable cité.'
151. Zie voor huis aan straat omschrijving van de tentoonstellingskamers voor iedere klas 'comme des maisons alignées des deux côtés d'une rue' (LePlay, 1869, p. 31). De huizen van één land of regio tussen twee radialen in vormden tezamen een 'quartier national' (LePlay, 1869, p. 300).
152. Herhaaldelijk vergeleek LePlay's het tentoonstellingscomplex met een stad; de habitaten als huizen aan een straat (LePlay, 1869, p. 33); diensten die de tentoonstelling exploiteerden als gemeentendiensten (*Ibid.*, p. 161 en 164) en het energie- en waterverbruik als ook de omvang van de dagelijkse bevoorrading als die van een 'grande ville' (*Ibid.*, p. 159). Tot de beroemdste ideaal-steden uit de Renaissance moet men Antonio's Fiat plan voor Sforzinda uit 1460 rekenen en de daadwerkelijk gebouwde steden Palmanova, Grammatiche. De beroemdste ideaalsteden uit de utopische literatuur zijn 'Atlantis' van Plato, de stamvader van de utopische literaire traditie, en het 'Amaurotum' of l'uchkast uit Utopia van Thomas More. Chevalier voerde in zijn voorstel om het paleis na afloop de expositie te laten staan de gelijkenis met Plato's Atlantis nog verder op door toe te len er ook grachten in aan te leggen (zie p. 269). Overigens putten Chevalier, Duveyrié, Fanfanti, in hun Saint-Simonistische periode, bij het opstellen van hun nieuwe bijbel- 'livre nouveau' - uit dezelfde traditie van utopische ideaal-steden uit de Renaissance. A basis voor de nieuwe hoofdstad van hun religie - de Stad van God of het nieuwe Jezus-zaal voor de nieuwe Fanfanti naam - diende met name antropomorfe ideaalmodellen; en keuz wellicht tegen de achtergrond van hun centrale dogma - de 'emancipatie van het viesel begrepen moet worden (Charléty, 1896, p. 187-191; D'Allemagne, 1930, p. 308-10; Eij 1970, p. 126-8).
153. Zie voor een beschrijving: Thomas Campanella, De Zonnestad, vertaald en ingeleid c Paul van Heck, Ambo, Baarn, 1989. In zijn inleiding stelt van Heck dat ook Campanella zich vermoedelijk heeft laten inspireren door de ideaal-steden uit de Renaissance en de pische literatuur. Naast Plato's 'Atlantis' zou hij ook 'Utopia' van Thomas More (1478- intensief bestudeerd hebben. Tenslotte wijst van Heck nog op een literaire traditie van Jesaja, Herodotus, Plinius en Dante die over een Zonnestad spreken. Campanella in H 1989, p. 61-6: 'De stad bestaat uit zeven enorme ringmuren, die genoemd zijn naar de planeten. Deze ringen staan met elkaar in verbinding door vier wegen met vier riep oten, die gericht zijn naar de vier windstreken. (...) Betreedt men nu de stad via de Noordpoort, die met ijzeren platen gepantserd is (...) In de ring zelf bevinden zich frai vertrekken die door dunne muren van elkaar gescheiden worden; (...) Bovenop de heu bevindt zich een uitgestrekt plateau met in het midden een grotten verbluffend knap - gebouwd tempel. (...) De tempel is exact cirkelvormig en niet ommuurd; hij rust op r pievieve, fraai gemodelleerde zuilen. Op de koepel staat een lantaarn waardoor een bunde naar binnen valt, recht boven het enige altaar dat zich, precies in het middelpunt bevin (...) De Wijsheid gaat over alle wetenschappen; (...) Hij heeft één enkel boek waarin: wetenschappelijke kennis staat opgetekend en waaruit hij voor laat lezen aan het volk, dat ook bij de pythagoreers gebeurde. En die kennis heeft hij aanschouwelij laten m van alle muren en ravelijnen, zowel aan de binnenkant als aan de buitenkant. (...) Al d zaken zijn opgenomen in hun onderwijsprogramma: de kinderen maken zich de stof sp der wijsheid, zonder moeite eigen en zijn door aanschouwelij onderricht met alle wetensc pen vóór ze tien jaar oud zijn.'
154. Heck, 1989, p.38: 'De zeven muren beschermen de Zonnestad niet alleen, maar bieden haar bewoners ook woon- en vrijetruimte; behalve de tempel zijn daar verder geen gebu ven. Zes van de zeven muren zijn bovendien beschilderd met Gods hee schepping en allerlei gegevens over de geschiedenis en cultuur van Gods meesterwerk: de mens. (...) encyclopedie van kennis op de stadsmuren dient onder andere als lesmateriaal voor kiren en volwassenen en vormt een indrukwekkend pleidooi voor aanschouwelij, prakti gericht onderwijs. Hierbij wordt vooral de nadruk gelegd op de exacte wetenschappen; de mens in staat stellen de natuur te domineren en zijn omgeving naar eigen goedkn vorm te geven. (...) noot 27, p.57 ...') In 1607 zal Campanella in een beroemde brief ad mgr. Antonio Querenghi schrijven: 'Ik leer meer van de anatomic van een mier of een spriet (om maar te zwijgen over de wonderbaarlijke anatomic van de wereld) dan van boeken die sinds het begin der tijden geschreven zijn, sinds ik me verdiep in de filosofie Gods boek heb leren lezen. Met Gods boek in de hand corrigeer ik de boeken van de r sen, die van dit Boek slechte en willekeurige vervaardigde afschriften zijn, totaal versc lend van het oorspronkelijke Boek dat het universum is.'
155. Zie afbeeldingen 67-70.
156. Zie voor LePlay's overtuiging dat d.m.v. empirisch onderzoek - zijn monografische s vey's -natuurvertoen' m.b.t. de samenleving kunnen worden achterhaald noot 27. Zie H (1989, p. 70) voor Campanella's afkeer van boekenkennis - 'Maar daarvoor (...) de ken van latijn of van logica van Aristoteles of gene auteur ...) is alleen een slaafs getu nodig, dat de mens passief maakt, omdat hij niet de dingen zelf maar de boeken gestu de geest stomp af op deze doode materie. Zo iemand heeft geen idee van de manier wa God alles bestiert, van de wetmatigheden in de natuur en de zeden en gewoonten van andere volkeren' - en de magische wetten waarop zijn samenleving en stad gefundeerd 40: 'Maar het meest in het oog lopende kenmerk van de Zonnestad, dat haar wezenlij onderscheidt van andere ideale steden, is haar astrologische fundament. (...) De zeven muren van de Zonnestad dragen de namen van de zeven planeten, en naar de planeten wijzen ook de zeven eeuwig brandende lampen in de zonnetempel. De erdiensst, de si planning, de voortplanting, de wetenschappelijke ontdekkingen, de revoluties in de w aller wordt begunstigd door de sterren en valt te voorzien voor wie hun taal verstaat. (...)

zonnecultus. (...) De samenleving in de Zonestad is treffend gedefinieerd door Frances Yates: zij heeft gesproken over 'een utopische stad gebaseerd op een astrale religie'. Zij eeft gewezen op de nauwe banden tussen de magie en astrologie van Campanella en de reïtische traditie, die een zeer belangrijke rol heeft gespeeld in de renaissance. (...) Zij eeft ook verband gelegd tussen de beroemde geheugen systemen van Giordano Bruno (...) de structuur van de Zonestad met zijn beschlinderde muren. Inderdaad wijst Campanella zijn brieven meer dan eens op de mogelijkheid om in korte tijd veel kennis op te nemen oor de wereld te hanteren al een 'lokaal geheugen'.

Masselin, 1866, p. 6. De didactische gelijkijms wordt verder gecompliceerder wanneer een later stadium letterlijk een tempel in het hart van de tuin verschijnt waarin de wetten e aan de omringende wereld ten grondslag liggen tentoongesteld staan, en de boogramen e 'Galerie des arts usuels' gebruikt worden voor pictoriale instructieve afbeeldingen. e voor de geheugenkunst als mnemo-techniek en didactisch instrument p. 113 uit het rjgige hoofdstuk.

Campanella in Heck, 1989, p. 63-71.

Levine (in Middleton, 1982), p. 156: 'The globe traditionally used in library designs as a mbol of knowledge ...'. Vergelijk ook Wittlin (1949), p. 1-8) die in een etymologische analyse het woord 'Encyclopaedia' herleidt tot 'a complete circle of knowledge'.

LePlay, 1869, p. 314: '... une sorte de microcosmos'. Tenminste één criticus, de journalist actor Fournel, beschreef Parijs en de expositie ook als een 'brein van de wereld' (Le rrespondant, 25 juli 1867, p.616-7) of een 'inventaire du génie humain sous toutes ses ces' (Ibid., 25 Mei, p. 230 en 25 Juli 1867, p.618-9). Fournel was bekend met de 'machine penseur' van Raymond Lull (Ibid., 25 juni 1867, p. 489). Overigens had Fournel in zijn eek 'Paris nouveau et Paris futur' van 1865 al eerder de LePlay's plan voor de ideale-exposi- /stad gebruikt als model voor de ideale stad Parijs van de toekomst - in feite een humoris- che kritiek op de reconstructieplannen van Haussmann - en ook daar benadrukt dat deze ad een 'synchronisch en chronologisch mnemotechnisch tableau' zou zijn (gecteerd in amon, 1992, p. 81). Omdat Fournel verdacht goed op de hoogte was van de doelstellingen e LePlay en Chevalier met hun project nastreefden is het niet ondenkbaar dat hij hier eergeeft wat zij hem verteld hebben: dat de geheugentraditie hen geïnspireerd had. Zie rder citaat op p. 176.

Krause, 1983, p. 694-5; Zie ook Egbert, 1970, p. 132: 'In their retreat at Ménilmontant, the Saint-Simonians worked out their romantic philosophy of pantheism under which God is in l and everything; so that God, man, society, and nature were all regarded as part of the eat cosmic organism - a pantheism to be attacked by the atheistic Marx in spite of his own social organicism and the great influence of Saint-Simonianism upon his thought.'

Zie brief LePlay aan Cole, dd. 30 januari 1866 en het Memorandum XVIII, dd. april 1866, opgenomen in REC.

Ibid.

Zie Memorandum VIII, dd. 1 januari 1866 opgenomen in REC; ILN, 27 oktober 1866, p. 33-4; JU, 12 januari 1867, p. 22.

Zie not 82.

DCA, no. 11, dd. 27 juli 1865, p. 1, art. 4: 'D'instituer une commission de savants, d'agriculteurs, de manufacturiers, de contre-maîtres et autres hommes spéciaux pour faire une étude particulière de l'Exposition universelle et pour publier un rapport sur les applications il pourraient être faites, dans le département, des enseignement qu'elle aura fournis; ...'

Zie not 82.

LePlay, 1869, p. 53: 'Les avantages des expositions universelles étaient surtout connus des français et des Anglais; la notion ne s'en est propagée qu'avec le temps chez les peuples bisins. En outre, de récents traités de commerce ont porté les agriculteurs et les industriels rangers à se présenter sur le marché français.'

Zie brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC en LePlay, 1869, p. 34-5. Zie voor een omschrijving van de functie van deze 'agences' de plannen voor de genaamde 'musées commerciaux' (LePlay, 1869, p. 322-8 en mn. p. 325).

RG: Art. 53. - Les produits sont exposés sous le nom du producteur. Ils peuvent, avec agrément de ce dernier, porter, en outre, le nom du négociant qui en est le dépositaire habile. La Commission Impériale se conserte au besoin avec des négociants pour faire figurer us leur nom, à l'Exposition, des produits que ne seraient pas présentés par les producteurs. (...) Art. 55. - Le prix de vente au comptant et le lieu de vente peuvent être indiqués sur les jets exposés. Cette indication est exigée pour tous les objets compris dans la classe 1. nants toutes les classes, les prix, s'ils sont indiqués, sont obligatoires pour l'exposant à l'ard de l'acheteur, sous peine d'exclusion du concours.'

Zie RG, art. 55 en 60 voor het verbod op handel drijven. Zie voor de bazaars: RG, art. 53; EC, p. viii: 'Shops were erected for sales; which were not merely permitted but encouraged throughout the Exhibition to the fullest extent. ...'; brief LePlay aan Cole, dd. 17 febru- ri 1866, opgenomen in REC: 'A la limite de la 1ere et de la 2eme zône et de chaque coté de vtre concentricque seront les boutiques et les bazars dans lesquels les exposants pourront ndre des produits qu'il est difficile de se procurer sur nos marchés.'

Zie plattegrond van het complex, dd. 1 juli 1865; brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC; LePlay, 1869, p. 304-5.

LePlay, 1869, p. 5. Zie ook de correspondentie met Maw en Payne en de vertrouwelijke ief van LePlay aan de staatsraad M. Lavenay: 'On doit reprocher au projet du Champ de ars d'être anonyme, d'être l'œuvre de la Commission Impériale ...' (AN: F12 2931, brief p. 9; aangehaald door Walch, 1967, p. 52-3, noot 117). LePlay (1869, p. 26) bevestigt zelf liciet dat het project zonder de steun van de Keizer nooit door de Wetgevende ergadering was gekomen.

Werkmodelijk zijn de architecten Alfred Philibert Aldrophe en Léopold-Amédée Hardy ervoor verantwoordelijk.

CRG, no. 2, p. 3: 'presque au pourtour du Palais s'éleva, avec une caractère tout particu- r, la sixième Galerie, celle des Arts usuels; haute de 25 mètres, elle enveloppe tout le ais comme la muraille extérieure d'un amphithéâtre; ...'. In de archieven van de organi- toren bevindt zich een studie van de steen- en houtconstructie (AN F12 3013). Ook een ege publicatie van het paleis toont deze constructie (Le Monde illustré, no. 452, 9 eember 1865); beide gecteerd in Walch, 1967, p. 87.

177. Onduidelijk is wie het paleis voor het eerst 'Colisée' doopt; zie voor dergelijke typeringen: Fournel, 25 mei 1867, p. 231; Rameé, 1867, p. 7; Exposition Universelle de 1867 Illustrée, 1867, p. 6. In het verslag van de Oostenrijse commissie noemt men het zelfs het 'Kolosseum des 19. Jahrhunderts' (Bericht, 1869, deel 1, p. 277).

178. DCA, no. 1: 'En outre, si cette Exposition est faite de manière à attirer un grand nombre de nationaux et d'étrangers, elle sera pour la ville de Paris une source considérable de profits'.

179. L'Exposition Universelle de 1867, p. 5 en MU, 9 juli 1865. Zie ook de vogelvlucht van de expositie (afbeelding 75)

180. CG, p. 5; MU, 9 juli 1865; LePlay, 1869, p. 9 en 25.

181. Zie voor het verzet van het Ministerie van oorlog noot 195.

182. MU, 9 juli 1865 en LePlay, 1869, p. 36.

183. DCA, p. 1: Premier décret, dd. 22 juni 1863: 'Article 1er. - Une Exposition universelle des produits agricoles et industriels s'ouvrira à Paris, dans le palais de l'Industrie, au carré de Marigny, le 1er Mai 1867, et sera close le 30 septembre suivant.' In de archieven van de Keizerlijke Commissie is zelfs een studie bewaard gebleven van een rechthoekige variant a la 1878 maar dan veel kleiner (AN: F12 3137!; Walch, 1967, p. 61 wijst er terecht op dat ook het ideaal-plan uit het rapport van 1855, waarop LePlay naar eigen zeggen zijn project baseerde, van een rechthoekige ruimtelijke opzet uitging. Hij koppelt hieraan de mijns inziens foute conclusie dat ook LePlay voor de expo van 1867 eerst een rechthoekig plan had opgesteld, en dat alleen omdat het Champ-de-Mars te klein was (nodig was een rechthoek van 130 m breed en 1200 m lang terwijl het Champ-de-Mars maar 967 m lang was) deze rechthoek werd omgebogen tot een elips-achtige vorm rondom een leeg midden. Dit is onzin: LePlay zelf beweerde bij de beschrijving van zijn ideaalplan voor het wereldmuseum dat het plan voor 1867 ook aanvankelijk rond was, compleet met de dorpen maar helaas door tijd- en ruimtegebrek niet gerealiseerd kon worden (LePlay, 1869, p. 299 en 305).

184. LePlay, 1869, p. 250-5.

185. Zie voor de statuten van de Association de Garantie: LePlay, 1869, p. 564-6.

186. LePlay beweerde dat de Franse arbeider aanzienlijk minder geld zou over hebben voor een instructief bezoek aan de expositie als zijn Britse collega's; bigegevol zouden de inkomsten uit entreegelden aanmerkelijk lager liggen dan in Engeland. Dit terwijl de almaar toenemende schaalvergroting van de exposities ten gevolge van haar toenemende universalisering juist almaar hogere investeringen vergden (DCA, no. 2, dd. 1 februari 1865; LePlay, 1869, p. 251-2).

187. DCA, no. 2, dd. 1 februari 1865 en LePlay, 1869, p. 1-5 en p. 247-260.

188. De begroting van de bouw van het paleis was gebaseerd op de m2-prijs van de herbouw van het Crystal Palace in Sydenham in 1853-4 (LePlay, 1869, p. 249). Overigens werden deze verhoudingen zwaar verrekend doordat ook verschillende overheden in de 'Association de Garantie' participeerden; tesamen voor z'n 3.325.000 FFR, zodat de totale inleg van de overheid niet 12 maar ruim 15 miljoen FFR bedroeg.

189. DCA, no. 2, dd. 1 februari 1865.

190. LePlay merkt naar aanleiding van de 'association de garantie' die zijn permanente wereldmuseum zou moeten financieren op: 'Il faut encore signaler une dernière difficulté, et c'est peut-être la plus grande qu'un Musée général puisse rencontrer. Autant le succès est à espérer, si les fondateurs ont les sentiments du père de la famille et du bon citoyen, s'ils veulent créer à la longue une entre prise, qui pourra devenir profitable pour eux, mais qui sera surtout utile à leur pays; autant l'échec est à prévoir, s'ils ne recherchent qu'une occasion de gain immédiat. Sans exclure la perspective de bénéfices légitimes, les souscripteurs doivent avoir surtout en vue l'intérêt scientifique et l'intérêt social. (...) En un mot, la fondation d'un Musée général est une œuvre de bien public et de patriotisme, et non une source de spéculation.'

191. Op 1 juli 1865 werd de Keizerlijke Commissie uitgebreid met maar liefst 19 leden van de Association de Garantie; dat wil zeggen dat nu de organisatie in zekere zin geleed werd naar investeringsaandeel tussen staat, stad en kapitalisten: ieder ongeveer éfn derde. In werkelijkheid is het aandeel van de investeerders nog groter omdat ook een link aan reeds zittende leden ook geld inlegden; zie voor een overzicht hiervan LePlay, 1869, p. 329-347 (met name 329-330). Op 19 maart 1865 tekenden de partijen de conventie, op 12 april opende de inschrijving op de aandelen, op 29 juni en 9 juli keurden de volksvertegenwoordigers de conventie goed, en op 20 juli sloot de inschrijving met goed resultaat; in plaats van voor de beoogde 8 was er voor 10.347.000 aan aandelen uitgezet (LePlay, 1869, p. 1-5). Zie voor de tekst van de conventie: LePlay, 1869, p. 563-4.

192. Van het op 7 Juli 1865 door de Keizerlijke Commissie officieel gefateteerde voorstel maakte een reglement, een classificatie, een plattegrond van paleis en park, en een tijdschema voor de realisatie van de tentoonstelling onderdeel uit. Zie voor het tijdschema: GAB, no. 11, 5 juni 1965 en RG, art. 49-50. Zie voor een groot deel van het pakket: LePlay, 1869, p. 570-602 en Commission Impériale, Exposition Universelle de 1867 à Paris: Règlement général; 7 Juli 1865: Auquel sont annexes: 1) Un tableau récapitulatif des dates assignées aux diverses opérations de l'Exposition, 2) Le système de classification des produits exposés, 3) Le modèle de demande d'admission, que devra remplir tout producteur Français qui se propose d'exposer (AN F12 2919). Later werd hieraan nog een apart reglement en tijdschema voor de internationale wedstrijd toegevoegd dd. 7 juni 1866 (LePlay, 1869, p. 602-611).

193. Zie not 174 en 202. Bovendien vermeld Maw in zijn ingezonden brief aan de ILN (25 november 1865, p. 510) dat ook Hardy ontken de auteur van het paleis te zijn.

194. Zie hoofdstuk twee p. 73-74 voor Dupins classificatie.

195. Weliswaar beweert LePlay in de brief aan de staatsraad Lavenay dat zijn Voorstellen slechts na veel discussie werden aangenomen door de Keizerlijke Commissie, waar ee veel plebezorgers zouden zijn geweest voor alternatieve plannen. Maar in de notulen van vergaderingen van de sub-comité en de Keizerlijke Commissie ben ik hier geen spoor van tegen gekomen. Hierin worden uitsluitend LePlay's voorstellen besproken en een zodanige legitimering dat de Keizerlijke Commissie, de wetgevende vergadering en de senaat deze zonder verzet zullen accepteren (zie not 18). Dat prins Napoleon en LePlay het patronage van de prins gebruikten als een drukmiddel naar de regering blijkt uit de strijd met het Ministerie van Oorlog over het gebruik van haar exercitieterreinen - het Champs de Mars -

- als locatie. De prins dreigt met terugtreden als voorzitter van de Keizerlijke Commissie wanneer zij niet de locatie mogen gebruiken (brief dd. 16 april 1865 van prins Napoleon aan LePlay, geciteerd in Secretain, 1988, p. 47). LePlay (1869, p. 26) zelf vermeldt ook dat slechts dankzij de onmisbare steun van de Keizer zijn plannen door de Wetgevende Vergadering kwamen.
196. Zo kregen de organisatoren in 1865 drie miljoen Franse francs, in 1866 zes en in 1867 drie miljoen uit de algemene middelen (LePlay, 1869, p. 250). De intekening op de aandelen werd op 12 april 1865 geopend met een brief van prins Jérôme Napoleon zelf aan de prefecten en werd op 20 juli 1865 gesloten toen er 10.347.000 FFR was ingelegd (LePlay, 1969, p. 2-3 en noot 188).
197. Zie voor een beschrijving van de 'services': LePlay, 1869, p. 10-11 en 351-4.
198. Op 4 maart 1865 had prins Napoleon de minister van buitenlandse zaken verzocht de landen waarmee Frankrijk diplomatieke betrekkingen onderhield uit te nodigen om deel te nemen aan de expositie en daarvoor een nationale commissie in te richten (LePlay, 1869, p. 12-13). Blijkbaar functioneerde een aantal van deze comités twee maanden later al aangezien LePlay al medio mei 1865 met enkelen van hen correspondeerde (AN F12 2930). Op 27 juli 1865 beval de Minister van Binnenlandse zaken de prefecten van de departementen de gebruikelijke departementale commissies in te richten (LePlay, 1869, p. 57-60), terwijl het 'service de la section française' op bevel van LePlay medio juli met de organisatie van de nationale toelatingscommissies voor ieder van de 95 klassen (LePlay, 1869, p. 56-7). Verder werden er voor een aantal bijzondere exposities en voorzittingen een zestal organisatie-commissies ingericht: 'Elles ont eu pour attributions spéciales: l'agriculture, l'horticulture, l'histoire du travail, les poids, les mesures et les monnaies, les œuvres musicales et les encouragements pour les études des ouvriers' (LePlay, 1869, p. 10-11 en p. 417-421).
199. Net als Alpard had Jean Baptiste Sébastien Krantz de 'école polytechnique' en de 'école des ponts et chaussées' doorlopen, was daarna actief als ingenieur in de aanleg van kanalen en spoorwegen in het departement Ardèche, en werd in 1865 naar Parijs gehaald om als 'constructeur' LePlay's paleis te realiseren. Hij was een fournaier, bevriend met de fourieristische voorman Victor Considérant, publiceerde over de inschakeling van het leger voor de realisatie van openbare werken bij de fourieristische uitgeverij en leidde tijdens de Tweede republiek één van de 'ateliers nationaux'. Krantz zou onder de Derde Republiek voor de republikeinen in de raad van state van het departement Seine worden verkozen en in 1875 tot senator voor het leven worden benoemd. In die hoedanigheid werd hij in 1876 als Algemeen Commissaris voor de volgende Franse wereldtentoonstelling van 1878 benoemd (DBMOF).
200. Alpard doorliep de 'école polytechnique' en de 'école des ponts et chaussées' en was vanaf 1839 als ingenieur werkzaam in Bordeaux toen Haussmann préfet van het departement Gironde was. Hij werd door hem in 1854 naar Parijs gehaald als Napoleon III hem tot préfet van het departement Seine benoemd. Aanvankelijk is hij betrokken bij de reconstructie van het 'Bois de Boulogne', later wordt hij benoemd tot directeur van de dienst die belast is met de aanleg van Haussmann's nieuwe parken en de beplanting van de nieuwe boulevards. Vernieuwend zijn de technieken en methoden die hij ontwikkelde om de parken en boulevards in een hoog tempo van een volwaardige begroeiing te kunnen voorzien. Zo introduceert hij snelgroeiende subtropische - maar winterharde - planten toe en ontwikkelt hij een hefmaschine om volwassen bomen te kunnen verplanten van de gemeentekwekerijen naar de parken en boulevards. Hij publiceert zijn werk in zijn Promenades de Paris. Zie voor een levensomschrijving van Adolphe Alpard: Middleton, 1983.
201. Vanuit zijn machtspositie kon LePlay ook de leden voor deze Franse commissies benoemen (LePlay, 1869, p. 56), waaronder veel geestverwanten en intimi zoals Béguyer de Chancourtois, Michel Chevalier, Auguste Cochin, Chysson, Donnat, Focillon en Charles de Ribbe. De organisatie maakte nu een enorme schaalproong door: alle medewerkers uit binnen- en buitenland meegerekend bestond ze nu uit 5.250 medewerkers, waarvan er nog geen 200 betaald werden (LePlay, 1869, p. 10-11).
202. Dit plan van George Maw en Edward Payne werd voor het eerst gepubliceerd in het Britse bouwtijdschrift *The Builder* van 16 februari 1861. Hoewel zij bedoeld was voor de Britse wereldtentoonstelling van 1862, was ze daarvoor echter inmiddels te laat. In een poging hun plan voor latere tentoonstellingen aan de man te brengen zonden zij nog in 1861 hun plan aan de Franse Keizer, en presenteerden zij in 1862 tijdens de expositie hun plan aan alle commissarissen van de deelnemende landen. Volgens Maw en Payne was LePlay dan ook bekend met hun plan. De claim werd gemeld bij de eerste presentatie van LePlay's plan in de Britse pers (ILN, 14 oktober 1865, p. 71-2; ILN, 25 november 1865, p. 510). Hieraan vooraf ging een briefwisseling tussen Maw en de Keizerlijke Commissie, alsmede de architecten. LePlay en Krantz, de ingenieur belast met het bouwen van het paleis, waarin hij het auteurschap claimt en erachter tracht te komen wie men nu precies als geestelijk vader van het project op het vermeende plagiaat kan aanspreken. (AN F12 2918) Iedereen antwoordde hun echter op bevel van LePlay dat de Keizerlijke Commissie als collectief de geestelijk vader van het plan was. Uit woede en frustraties over deze gang van zaken brachten Maw en Payne ten laatste een boekje uit in het Frans waarin zij hun plannen, het vermeende plagiaat, de correspondentie met de Keizerlijke Commissie en hun claim voor schadeloosstelling nog eens uiteenzetten (G. Maw en E.J. Payne, 1866). Exemplaren ervan bevinden zich nog steeds in de archieven van de Keizerlijke Commissie (F12 2994). Mogelijk hoopten zij zo de publieke opinie te mobiliseren waardoor de Keizerlijke Commissie wel zou moeten toegeven. In dat geval onderschatten zij de macht van het regime over het openbare leven toch schromelijk; er gebeurde dan ook niets.
203. Walch (1967, p. 55-6) vermeldt nog twee andere precedenten die in de tussentijdse jaren werden gepubliceerd, dat van de Fransman Dalloz gepubliceerd op 1 Juni 1862 en dat van de Oostenrijkse ingenieur Schmitt gepubliceerd in 1863, die vermoedelijk beiden gebaseerd waren op Maws plan. Ook van ronde tentoonstellingshallen zijn er veel oudere voorbeelden bekend (het vroegste voorbeeld is een ontwerp van J.N.L. Durand uit 1805 (Précis des leçons, vol. II, afbeelding 15)). Verder zijn er de ontwerpen van de Amerikaan Bogardus ('uitvinder' van de gietijzeren panden in New York) en de Engelsman Downings b.v.v. de expositie van 1853 in New York.
204. Zie vorige hoofdstuk. Volgens Walch (1967, p. 59 en 71) heeft Maw het dubbele classificatie-systeem overgenomen uit het winnende ontwerp van Hector Horeau uit 1850 voor het expositie-paleis voor de 'Great Exhibition' van 1851. Hijzelf heeft dit niet in Horeau's kunnen achterhalen. Maw dichtte het idee voor een dubbelclassificatie-systeem eerst te Potonié (ILN, 25 november 1865, p. 510 en Maw, 1866, p. 26) en pas later aan Horeau (Maw, 1866, p. 15-7 en p. 26). Wat betreft Potonié vergist Maw zich, deze stelde heel geen dubbel classificatiesysteem voor maar een classificatie naar behoeften van de meest coördinatensel om zich makkelijker in de expositie te kunnen oriënteren (zie v. hoofdstuk noot 330).
205. Hierin werd voor het eerst het ideale tentoonstellingspaleis expliciet als 'table à double entrée' beschreven: '... une construction qui, transversalement, offrirait les objets rangés par nationalité et qui, longitudinalement, les présenterait disposés par nature de produits, e trois grandes divisions: dans la première division, qui formerait un des bas-côtés, seraient placées les matières premières; dans la seconde, qui formerait l'autre bas-côté, seraient placés les engins de production; enfin, dans la galerie du milieu seraient disposés en trois les produits et leurs dérivés. Cette disposition offrirait des avantages. Voudrait-on étudier toute l'industrie d'un pays; on l'aurait tout entière réunie sur un seul point; il suffirait d'écourir la galerie dans le sens transversal. Désirerait-on, au contraire, étudier un groupe une classe de produits; on suivrait alors les sens longitudinal, et l'on pourrait ainsi faire comparaison entre les différents peuples' (Rapport, 1857, p. 140-1). Vermoedelijk gold als voor LePlay's hervormingsvoorstel ook voor dit plan van de prins dat het in werkelijk het eerste ontwerp voor de expositie van 1855 was, die werd gecreëerd, dat de organisatoren volgens onder tidskrift niet konden verwezelijken. Iets dat bevestigd lijkt te worden is dat de trofeeën in het middenransept wel waren gerealiseerd en nog steeds de beste en meest karakteristieke nijverheidsproducten uit de aangrenzende landen en bedrijfsstakken in het oog lopende en dramatische wijze indeerde. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze trofeeën: A Walk through the Universal Exhibition of 1855, 1855, p. 14-206. Walch, 1967, p. 54 laat aan de hand van de briefwisseling tussen LePlay en de prins: dat LePlay ook in 1855 verantwoordelijk was voor de classificatie van de expositie. Bovendien redigeerde de prins weliswaar het verslag maar schreef LePlay en zijn me organisatoren de stukken waarvoor zij verantwoordelijk waren geweest (Secretain, 1984 en 1988, p. 44). Tresca (1855, p. 4) bevestigde met zoveel worden dat Morin, LePlay, Chancourtois, Focillon, Rondou en hijzelf verantwoordelijk waren voor de classificatie Viebahn (1856, p. 25) haalt ten slotte de officiële catalogus aan waarin LePlay als auteur de classificatie naar voren wordt geschoven. LePlay (1869, p. 5) zegt zelf dat het 'table double entrée' was overgenomen uit het Rapport van de expositie van 1855 én dat de F12 rapport slechts gereedgered en gepresenteerd had (Rapport, 1857, p. 140).
207. Zie voor alternatieve locaties: LePlay, 1869, p. 25-6 en Walch, 1967, p. 43-8, mn. no 103. Zie voor alternatieve plannen voor het gebouw Walch (1967, p. 70-83); tevens lieden kwamen ondermeer van Horeau, Poissonnier en Chirac, Droux, Oudry, Griemard, redactie van de Journal des travaux publics (30 maart 1865) en de Paxton-society.
208. LePlay (1869, p. 10-11) trachtte de overheidsbemoeienis met de organisatie van de Fininzendingen te verdoezelen, de indruk wekkend of de expositie net als in Engeland het spontane initiatief was van privépersonen. In feite waren alle commissieleden door de Keizerlijke Commissie (lees de Franse staat) uitgekozen en aangesteld en werden zij in den treure geïnstrueerd over de criteria en procedures die zij dienden toe te passen bij de samenstelling van de inzending. Elders erkent LePlay (1869, p. 83) tussen de regels do dat dit uitbesteden de Keizerlijke Commissie veel organisatiewerk en geld bespaarde.
209. Fraai voorbeeld hiervan is dat het LePlay's niet lukt om de ingenieur Krantz - ondanks diens ondergeschikte positie - in het gareel te houden. Uiteindelijk ging LePlay, tot Krantz' verontwaardiging, er zelfs toe over om een directe telegrafische verbinding te laten aanleggen tussen het 'Palais de L'Industrie', waar het 'Commissariat général' huiste, en de bouwput op het Champs-de-Mars waar Krantz's dienst bureau hield, zodat hij direct met Krantz kon communiceren (AN: F12 2994 Brief van Krantz aan LePlay dd. 10 oktober 1865 en LePlay, 1869, p. 151).
210. Een aanwijzing voor het groeiend verzet van de ministers tegen de congsi van prins Napoleon en LePlay was dat Rouher op 19 juni 1866 de terugkeer van de prins Jérôme Napoleon als voorzitter van de Keizerlijke Commissie verhinderde (Hauterive, 1925, p. 26). De laatste verweet in een onderhoud met de Keizer op 21 juni 1866 op zijn beurt Rouher expositie te versterken dat niet voor het eerst (Hauterive, 1925, p. 273). Rouher was verklaard tegenstander van de politiek van diens Palais Royal-groep en van LePlay's initiatieven. Niet zo verwonderlijk was dat de prins dan ook bij de Keizer continu aged tegen het ministerschap van Rouher (HDFJE, p. 519). Rouher's interventie illustreert de macht van de ministers in de Keizerlijke Commissie en hun onwil deze op te geven voor een ondergeschikte positie onder de rode prins!
211. Op 10 Juni 1865 trad prins Jérôme Napoleon af als voorzitter van de Keizerlijke Commissie (LePlay, 1869, p. 4). Pas op 22 februari 1866 werd de negen-jarige kroonprins Eugène-Louis Napoleon (16 maart 1856-27 februari 1879) tot ervoorzitter - 'Président d'honneur' - benoemd. Titelaar en leeftijd maken duidelijk dat deze benoeming de positie van de ministers overleefde liet.
212. De relatie tussen prins en Keizer was gedurende het hele Second Empire één van nauwsamenwerking, afgewisseld met verwijdering en verkoeling tengevoel van conflicten; ontstonden stevast door verschil in inzicht over de mate van vrijheid die het volk bij een autoritair keizerrijk zou moeten genieten én door de frustratie van de prins over zijn onvermogen om een echte politieke rol te spelen. De geboorte van de kroonprins Eugène Louis Napoleon in 1856 frustreert de ambities van prins Jérôme, die zich tot dan toe als prins kroonopvolger van de Keizer had gezien, definitief. Sindsdien bleef de prins op zoek naar een politieke rol. Ook de Keizer was hierbij gebaat en creëerde voor hem dan ook medio 1858 een nieuw ministerie voor Algerije met de prins als minister (een moment er zelfs sprake van een vice-koningschap). Dit werd geen succes; al op 9 maart 1859 t prins terug. De Palais Royal-groep was een poging van de Keizer om de prins een nieuwe politieke rol toe te bedelen (HDFJE, p. 514-22). Tegelijkertijd kon de Keizer geen eerdere politieke macht naast zich dulden, en dus diende ook niemand anders dan hijzelf politiek manifesten te schrijven. Niet alleen omdat dit zijn alleenheerschappij direct zou aantasten maar ook meer indirect omdat het bij het publiek de indruk kon wekken dat de Keizer twee van elkaar afwijkende politieke agenda's afwerkte: een openbare, uitgevoerd

oor de regering en een geheime, uitgevoerd door de prins en zijn Palais Royal-groep (Hauterive, 1925, p. 375).

De toespraak, gehouden op 15 Mei 1865, ging de geschiedenis in als het 'Discours d'Alajaccio'. De prins pleitte hierin voor een echt liberaal Keizerrijk, met een echte parlementaire democratie (zij het onder het toezicht oog van de wijze vader of Keizer) met algemeen verrecht, en met kritiek op de Russische bezetting van Polen en het pauselijke wereldlijke gezag. Zie: Hauterive, 1925, p. 265-6 en HDFJE, p. 518-9.

Zie de briefwisseling tussen Charles de Ribbe en LePlay (dd. 23 april 1865) waarin prins Jérôme Napoleon als beschermheer van het 'projet du décentralisation' van de groep van fancy wordt afgeschilderd.

Volgens de prins viel niet alleen de Keizer over zijn toespraak maar de hele regering en vooral de minister van Binnenlandse Zaken Lavalette. De Keizer was sinds 1 mei op reis per Algerije, en hoorde pas op 23 Mei van de toespraak. Hij schrijft dan onmiddellijk twee brieven, één verweerschrift dat hij voor officiële publicatie in de staatscourant 'le Moniteur universel.' aan zijn gemalin stuurde én een brief aan de prins, waarin hij hem verwijt zijn janden van munie te voorzien, een gebrek aan loyaliteit jegens hem, en hem tenslotte aansat zich terug te trekken uit de officiële functies, waarin hij uit naam van de Keizer zitting had. Op 27 Mei publiceerde 'le Moniteur' zowel de brief van de Keizer als een verweerschrift van de prins. Nog diezelfde dag diende Jérôme zijn ontslag in als vice-voorzitter van de 'conseil privé' van de Keizer en als voorzitter van de Keizerlijke Commissie (Hauterive, 1925, p. 374).

Een tekken dat de Keizerlijke regering ook meer rechtstreeks LePlay's machtspositie aantakke is de gelijktijdige aanstelling (vanaf mei 1865 tot juli 1867) van een rechterhand voor LePlay in de persoon van de water en wegenbouwkundig ingenieur Hervé-Magnon in de functie van 'commissaire général adjoint' (LePlay, 1869, p. 351).

Sécrotan (1984, p. 35) beweert juist het tegendeel; in zijn ogen betekende het wegvalven van de prins dat LePlay zijn machtspositie overnam als een 'véritable vice-roi'. Dat lijkt men overschatting van LePlay's invloed gezien de aard van de keizerlijke bestuurscultuur, het reglement dat in artikel 2 LePlay duidelijk ondergeschikt maakte aan de ministers, én de erop volgende aantastingen van zijn ideaal-plannen. Reybaud (juni 1867, p. 707) wees er zijn inziens terecht op dat met de opzet van de expositie als een private speculatie en de lijving van deze kapitalisten in het hoogste bestuurlijke lichaam - de Keizerlijke commissie - ook het beleid van de expositie ondergeschikt werd aan puur financiële nbaats van de instructief-ideologische overwegingen van LePlay cs.

LePlay beschreef deze factoren onder de weinig verhullende titel 'Défauts des Expositions universelles temporaires' als argumenten voor zijn ideale permanente 'musée généraux'. (LePlay, 1869, p. 267 - 278). Naast ruimte, tijd, en geldgebrek wees hij hier de tekortkomingen van een provisionaire organisatie die bovendien overdonderd wordt met een overvloedige en als maar uitdijende taakstelling als hoofdoorzaak aan van de eindeloze reeks successen en bijstellingen die zijn plannen moeten ondergaan: 'Ainsi, en quelques mois, il se organise une administration temporaire dont les éléments sont mal préparés et se trouvent avec peine. Cette administration improvisée doit néanmoins suffire à une tâche qui réclame une grande somme de travail, et qui change de nature à mesure que l'entreprise avance. La multiplicité des questions qui se présentent à la fois excède bientôt les efforts des personnes qui s'occupent de l'organisation générale. Les chefs des principaux services, absorbés par des devoirs innombrables dont l'urgence n'admet aucun délai, ne peuvent établir entre eux le concert qui doit présider à une œuvre si complexe, dont toutes les parties se tiennent étroitement' (LePlay, 1869, p. 269). Elders stelde hij dan ook dat 'un bonne organisation' de eerste voorwaarde was voor een succesvolle realisatie van een expositie: '... cette bonne organisation, sans laquelle les meilleurs idées restent toujours stériles, et qui est surtout sentimentale au succès de tout principe nouveau' (LePlay, 1869, p. 283). Beste bewijs voor LePlay's onverwachte gebrek aan 'organisatie-kraacht' was de mate waarin hij zich gedwongen zag tussen juli 1865 en 1867 zijn organisatie ad hoc uit te breiden: ze zwol van aanvankelijk slechts een zevental 'services' - 'le secrétariat, la comptabilité, les travaux du Palais, les travaux du Parc, les sections étrangères, la section française et la galerie du travail' (LePlay, 1869, p. 10-11) - op tot een moloch die uiteindelijk 17 diensten omvatte (LePlay, 1869, p. 351-4). Evenzo moest het aantal commissies, belast met de organisatie van speciale posities en voorzieningen uitgebreid worden van zes naar negen (LePlay, 1869, p. 402 en 47-421).

DCA, no. 11, p. 93-4; DCA, no. 14, p. 139-140; RG, sectie 3, art. 24-38; LePlay, 1869, p. 40.

bid. Het verband tussen de collectieve organisatie van de exposities, de kamers in het huis en de habitapresentatiewijze legt LePlay expliciet in zijn rapport (1869, p. 270). Hierin pleit LePlay in één beweging zowel een nieuwe regionale organisatie van Fransrijks stuursapparaat, van ondernemersorganisaties én zijn associatie-ideaal te realiseren.

bid.

Zie hoofdstuk twee p. 124. In 1850 had men nog de centrale jury die in 1849 de laatste nationale industrie-tentoonstelling beoordeelde had belast met de samenstelling van de 'commissie inzending naar de 'Great Exhibition' van 1851. Zie voor de instelling en taakstelling p. 206-210. De centrale comités: DCA, no. 8, p. 83-4; DCA, no. 9, p. 85-6; RG, sectie 3, art. 24-38; LePlay, 1869, p. 56-7.

DCA, no. 14, p. 139-140. Tien tijde van de nationale industrietentoonstellingen hadden de departementale comités slechts losse economisch-technisch getinte achtergrondinformatie over de producten moeten aanleveren en controleren. Nu diende deze niet alleen verwerkt te worden tot een samenhangend en analytisch rapport maar moesten hierin ook de sociale omstandigheden en de morele toestand onder de beroepsbevolking verwerkt worden. Zie tot 257.

DCA, no. 11, p. 93-4 en DCA, no. 14, p. 139-140.

DCA, no. 11, p. 93-4 en RG, sectie 1, art. 4. Mogelijk probeerde LePlay, door deze regionale organisaties ook verantwoordelijk te maken voor de fondswerving, het beheer ervan, de uitgave van de rapporten, ook het voortbestaan te garanderen van deze regionale organisaties na afloop van de expositie, zo bijdragend aan een permanente organisatie van de werkerswereld op de nieuwe regionale in plaats van departementale basis.

Zie noot 219 en 222.

227. RG, sectie 1, art. 7 en sectie 3, art. 27; LePlay, 1869, p. 13.
228. De zogenaamde Instructions complémentaires du règlement général, no. 1-5 (ICRG), alsmede een aparte publicatie voor de bijzondere sociale expositie: 'Comités d'admission (Groupe 10 - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population';
229. LePlay, 1869, p. 59.
230. RG, sectie 3, art. 24-38
231. LePlay, 1869, p. 15, 53-6, 59-60 en 275.
232. LePlay, 1869, p. 12-13.
233. Ibid. en Sécrotan, 1984, p. 35.
234. Wolferen, 1989, p. 42-3 en 306-7.
235. LePlay, 1869, p. 12 en 70: China weigerde deel te nemen. Hierop vroeg de Keizerlijke Commissie de Algemeen Commissarissen van Tunesië, Marokko en Japan toch een inzending te verzorgen. Uit de bijdrage van amateurs en kooplui uit Parijs' stelden zij een inzending samen, waarbij het accent toch vooral op handelswaar lag. Het Franse ministerie van Landbouw, Handel en Publieke werken betaalde dan ook de inrichting van de expositie in het paleis, terwijl de Chinese afdeling in het park als concessie verkocht werd.
236. LePlay, 1869, p. 56.
237. Ibid., p. 12-3.
238. REC, p. vii-viii.
239. LePlay, 1869, p. 55. Een goede indruk van de omvang en de aard van deze correspondentie kan men krijgen in het officiële rapport van het Britse organisatiecomité onder leiding van Henry Cole (REC); daarin is tenminste het officiële gedeelte van de briefwisseling onverkort weergegeven.
240. LePlay, 1869, p. 55-6.
241. LePlay, 1869, p. 53: 'Les avantages des expositions universelles étaient surtout connus des Français et des Anglais; la notion ne s'en est propagée qu'avec le temps chez les peuples étrangers. En outre, de récents traités de commerce ont porté les agriculteurs et les industriels étrangers à se présenter sur le marché français.' De ruime behoefte van de buitenlandse deelnemers nam dan ook met maar liefst 50% toe t.o.v. 1862; een dergelijke explosieve toename hadden LePlay cs. niet voorzien (LePlay, 1869, p. 54). LePlay (1869, p. 275) betreurde dat de exposities bevolkt raakten met 'produits accessoires' in plaats van de voor dat land karakteristieke producten of 'produits fondamentaux'.
242. LePlay, 1869, p. 61-2. Alleen de samenstelling van de jury verried al de staatsinmenging. Weliswaar mochten de kunstenaars 2/3 van de jury-leden zelf kiezen, maar alleen de door de staat gesanctioneerde kunstenaars - winnaars van voorgaande 'Salons' of diegenen die een 'Ordre de Légion d'Honneur' bezaten - waren stemgerechtigd. Bovendien wees de Keizerlijke Commissie de overige leden zelf aan.
243. Allwood, 1977, p. 44-5 en Greenhalgh, 1988, p. 202-3.
244. LePlay, 1869, p. 63-6.
245. Zie de personele samenstelling van de organisatiecomités: LePlay, 1869, p. 417.
246. Zie voor een overzicht van alle ministeries die op de tentoonstelling zich zouden presenteren: Memorandum XXXIII van LePlay aan de buitenlandse commissarissen, opgenomen in REC.
247. Ibid. en RG, sectie 1, art. 4.
248. Ibid. en Briefwisseling tussen LePlay en Cole dd. 3 en 18 november 1865 en 26 februari en 3 april 1866, opgenomen in REC.
249. Ibid.: 'Comités d'admission (Groupe 10 - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919), p. 2 en p.3; Lavollée, 1867, p. 45; LePlay, 1869, p. 100-101; Isay (1937), p. 106-110.
250. In 1855 en 1862 werden al wel onderwijsmiddelen en -methoden tentoongesteld maar was het presenteren van het staatsbeleid nog ondenkbaar!
251. Zie noot 246; DCA, no. 9, dd. 5 augustus 1865; LePlay, 1869, p. 98-9.
252. Niet voor niets stelt LePlay cs. herhaaldelijk bezwerend dat deze exposities geheel in de lijn van de Keizerlijke politiek lagen: 'Comités d'admission (Groupe 10 - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919), p. 5; LePlay, 1869, p. 361; RJJ, p. 361. Ook minister Rouher stelt in zijn toespraak dat de expositie en wedstrijd geheel conform en naar tevredenheid van vaderlijke Keizer waren: 'Mais le succès a-t-il couronné l'entreprise? Ces efforts réunis ont-ils mérité la double et précieuse récompense qu'il poursuit: l'approbation de Votre Majesté, le suffrage de l'opinion publique' (LePlay, 1869, p.616-7).
253. DCA, no. 9 de Commission Impériale, concernant l'admission des exposants de produits agricoles et industriels, classes 89 à 95 (groupe 10) du règlement général., dd. 5 augustus 1865. Deze bevat een lijst met per klasse de namen van de leden van de respectievelijke toelatingscommissies. Secretaris was Léon Donnât en voorzitter graaf L. de Kergray van de 'Société internationale des études pratiques d'économie sociale. De arbeiders Arnoux, Buglet, Delesse, Fouché, Lerouxel figureerden in de 'conseils des prud'hommes'. De arbeiders Bazin en Chabaud, respectievelijk lid in voorzitter van de arbeidersdelegaties naar de wereldexpositie van 1862. Chabaud was ook een van de belangrijkste arbeidersvoormannen van de Palais Royal-groep. Tenslotte is het opmerkelijk dat in de klasse van de kleederdrachten uitsluitend mensen uit de wereld van theater en opera, schrijvers en schilders in de toelatingscommissie zaten.
254. DCA, no. 9, dd. 5 augustus 1865, art. 3 en LePlay, 1869, p. 98-9.
255. Ondermeer gepubliceerd in de MU, 13 december 1865; GAB, 20 augustus 1865, p. 251-4; RGATP, maart 1866, col. 38-40.
256. GAB, 20 augustus 1865, p. 251.
257. Comités d'admission (Groupe 10 - Classe 89 à 95.): Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale de population.' (AN F12 2919), p. 5: 'N'est-il pas à souhaiter que les Comités départementaux fassent en 1866 pour chaque département, mais en lui donnant le caractère d'une énumération complète et précise, (...) qu'ils signalent et décrivent les institutions diverses établies dans leur conscription par les chefs d'industrie ou d'exploitation qui on voulu assurer le bien-être physique et morale des familles ouvrières, et qu'ils présentent aux Comités d'admission nos sept classes du dixième Groupe un résumé ou tableau à la fois simple et complet? On entrera ainsi de plus en plus

- dans la voie des réformes fondées sur la sérieuse discussion des faits rigoureusement constatés. En signalant dans l'intérêt général un grand nombre d'œuvres excellentes, dérobées jusqu'ici aux regards du public par la modestie de leurs auteurs, les Comités départementaux répondront peut-être à d'injustes reproches: le simple exposé de ce que font pour leurs ouvriers les chefs d'industrie montrera que, dans beaucoup de localités, un grand nombre d'éléments de bien-être viennent s'ajouter au salaire et constituent réellement une participation importante de l'ouvrier à la prospérité et aux bénéfices de la maison qui l'emploie, et, à ce seul point de vue, la création du dixième Groupe aura donné à la France les éléments d'une vaste enquête dont il est facile d'entrevoir dès à présent l'immense effet moral et les bienfaisants résultats.' Zie ook LePlay, 1869, p. 99-100.
258. *Ibid.*, p. 4: 'Il faut ajouter que, par la réunion auprès des objets matériels de tous les documents qui s'y rapportent, les objets exposés dans le dixième Groupe y figureront souvent plutôt comme des symboles ou des types qu'à titre de produits remarquables en eux-mêmes. Le dixième Groupe présentera cette particularité, qu'on y trouvera l'exposition des faits et même le travail des idées à côté de l'exposition des choses. Mille détails de l'ordre plus humble y rappelleront sans cesse les questions générales les plus dignes d'attention et d'étude.'
259. Zie noot 252.
260. LePlay, 1869, p. 23-4; RJJ, p. 355-534; Règlement des récompenses, art. 31-36; REC, vol. 6; Ribbe, 1884, p. 142-147; Brief LePlay aan Charles de Ribbe, dd. 31 oktober 1866; *Ibid.*, dd. 7 december 1866; *Ibid.*, 3 oktober 1867.
261. RJJ, p. 371-380 en 533.
262. Ribbe, 1884, p. 142-7; Brooke, 1970, p. 125.
263. LePlay, 1869, p. 370-1.
264. LePlay, 1869, p. 7-8, 20-2, 62-3, 102-3 en 402-3; RJJ, p. 139-146.
265. LePlay, 1869, p. 22; RJJ, p. 142-3.
266. RJJ, p. 142.
267. LePlay, 1869, p. 104-109.
268. Walch, 1967, p. 63-4; Zie noot 153.
269. LePlay, 1869, p. 106 en Walch, 1967, p. 64.
270. LePlay, 1869, p. 106-9.
271. DCA, no. 1, p. 2 en LePlay, 1869, p. 476-7.
272. LePlay, 1869, p. 101-2.
273. LePlay (1869, p. 267) spreekt van 52.000 exposanten, maar minister Rouher stelde in zijn toespraak bij de prijsuitreiking dat het aantal exposanten na een lichte stijging van 22.000 in 1855 naar 28.000 in 1862 nu berekend was toegenomen tot maar liefst 60.000 (LePlay, 1869, p. 616). Hoe het ook zij, de berekening van de ruimtebehoefte die LePlay cs. op basis van de tendenzen in de eerste exposities hadden gemaakt moeten gezien de dramatische stijging er naast gezeten hebben.
274. Aanvankelijk hadden LePlay cs. op zo'n 446.000 m² gerekend waarvan 300.000 in het park (zie noot 118). Uiteindelijk werd er 688.000 gerealiseerd, waarvan 448.000 m² op het Champs-de-Mars en 220.000 m² in een annex op het 'Île de Billancourt' (LePlay, 1869, p. 267). LePlay's bewering, dat met name de buitenlandse inzendingen zijn opzet verstoorden gaat mijns inziens niet op (volgens LePlay (1869, p. 54) was de Franse ruimtebehoefte t.o.v. 1855 gelijk gebleven terwijl de ruimtebehoefte van de buitenlandse inzendingen t.o.v. 1862 met maar liefst 50% was gestegen). Vermoedelijk tracht LePlay hier de schuld voor het falen van de Franse toelatingscomités en zijn regie hiervan af te wendelen. Weliswaar besloeg de Franse inzending op het Champs de Mars uiteindelijk niet meer dan 157.000 m² - i.p.v. de voorziene 172.000 - maar hij 'vergeet' hierbij dan het oppervlakte van de naar het 'Île de Billancourt' verhuide landbouwtentoonstelling mee te rekenen. Dit areaal werd voor het overgrote deel door Franse exposanten bezet (slechts acht landen waren hier vertegenwoordigd; verreweg de meeste exposanten waren afkomstig uit Frankrijk en in veel mindere mate Engeland: LePlay, 1869, p. 55 en de tabellen 10 en 11).
275. LePlay, 1869, p. 11, p. 60, p. 67, 72-6, p. 83-4 en p. 404-7; RG, art. 27, 30-1 en 45-8.
276. Een onvolledige opsomming van de betrokken architecten: Aldrophe, Baudry, P. Bénard, Brien, A. Chapon, Cedergren, Courtépée, Daumet, Drevet, Hangard, Hieser, Hocherau, Letrône, L. Parvillée, Le Roux en Rumpelmayer (LePlay, 1869, p. 73 en p. 422; RJJ, 1868, p. 353-4).
277. Reeds bij het indienen van de aanvraag tot toelating hadden de aspirant-exposanten zich aan het reglement onderworpen door hun handtekening onder de aanvraag te plaatsen. LePlay gebruikt nu dus het dwangmiddel van de toelating niet om achtergrond-informatie bij de producten te krijgen - daarvoor kon hij vertrouwen op de departementale comités - maar om hen te dwingen tot gehoorzaamheid aan het tentoonstellingsreglement en een samenhangende collectieve presentatie (LePlay, 1869, p. 60 en 72-6).
278. Zie RG, sectie 1, art. 7 en briefwisseling LePlay met buitenlandse commissarissen (AN FI2 2930) en met Cole in REC.
279. Commission Impériale, Album des Installations les plus remarquables de l'exposition universelle de 1862, à Londres, publié par la Commission impériale pour servir de renseignement aux exposants des diverses nations, Librairie polytechnique de Noblet et Baudy, éditeurs, Paris, 1866.
280. Op 20 september 1865 wordt de oprichting van een 'Commission scientifique internationale' aangekondigd met ondermeer als taak te adviseren over op welke wijze de vooruitgang op het gebied van wetenschap, schone kunst en nijverheid het beste zou kunnen worden tentoongesteld (DCA, no. 18, dd. 20 september 1865). Vermoedelijk zijn dit de 'commissions consultatives', waarvan LePlay in zijn rapport melding maakte en die inderdaad een dergelijke taakstelling kenden (zie ondermeer noot 293).
281. Commission Impériale, Instructions complémentaires au règlement général concernant l'exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie (groupes 2 à 10). Premier Instruction concernant les conditions générales d'admission et installation, dd. 21 september 1865. *Ibid.*, Deuxième Instruction concernant les installations des groupes 2, 3, 4 et 5 (matériel des arts libéraux, mobilier, vêtement, produits des industries extractives), dd. 24 november 1865. *Ibid.*, Troisième Instruction concernant spécialement l'installation du groupe 6 (instruments et procédés des arts usuels), dd. 29 november 1865. *Ibid.*, Quatrième Instruction concernant l'installation des groupes 7 (aliments à divers degrés de préparation), dd. ? 1865. *Ibid.*, Cinquième Instruction concernant l'installation des groupes 8 et 9 (prod-
- uits vivants et spécimens d'établissements de l'agriculture et de l'horticulture), dd. 7 december 1865.
282. Weliswaar gaf de Keizerlijke Commissie dit boekwerkje veiligheidsshalve niet zelf nu zorgvuldig vermeed men iedere officiële publicatie van de plannen uit angst dat het reetaal in vergelijking hiermee zou tegenvallen en de expositie zodoende een bron van kritiek op de Keizer en zijn regime zou gaan vormen in plaats van een roemvol supervenend dat hun positie moest versterken - echter de gedetailleerde informatie over de exposanten kon de Parville alleen van de Commissie zelf gekregen hebben. Het boekje opend ook met een aanbevelingsbrief van LePlay waarin hij en passant benadrukte dat de Parvills de redacteur van het boekwerkje was: 'vous avez confié la rédaction à M. Henri Parville. Ce livre me paraît donner une idée exacte de l'ensemble de l'entreprise, et qu'il fournira des informations utiles aux exposants et aux personnes qui se proposent de visiter l'Exposition' (Parville, 1866, inleiding).
283. Exner, 1866; heruitgegeven na de expositie met enkele aanvullingen: 1868. Exner was geweest van de Oostenrijkse organisatie voor de wereldtentoonstellingen van 1862 en en bovendien bij beide exposities ook lid van de internationale jury namens Oostenrijk. Later zou hij directeur worden van het Weense Technologische Gewerbestemuseum' (Kri 1975, p. 162).
284. Met name Exner gaat gedetailleerd in op afmetingen van kasten in samenhang met de grote van de ruimte, de afstand die de bezoeker zou van de objecten kan nemen, en de zichtshoeken van zijn of haar blikveld (1868, p. 32-5); op de noodzaak de kwaliteiten het tentoongestelde direct inzichtelijk te maken: 'Der Aussteller wird sich nicht immer die von der Jury vorgeschriebenen Proben beschränken, sondern wird mit seinen Ausstellungsobjekten vor den Augen der Besucher Proben vornehmen oder das Resultat der Proben oder doch wenigstens die Anwendung und die Eigenschaften der Objecte als möglich illustrieren. (...) Jedenfalls muß der Aussteller alles aufbieten, um dem Besucher die Beurteilung der Objecte soviel als möglich zu erleichtern' (1868, p. 59-60) en op de noodzaak de instructie vermakelijk te verpakken: 'die Ausstellung ist und bleibt einmal die erste Hälfte der Leistung, die Vorbedingung zum Erfolg. Die Masse des Publikums muß angelockt, geführt werden. - Selbst der gründliche Forscher, der jede Vereinzelt darstellt, legt ein Werth darauf, daß das Gute auch mit dem Glanz gepart sei' (1868, p. 63).
285. *Ibid.*; ICRG, no. 2; LePlay, 1869, p. 73.
286. LePlay, 1869, p. 302 enp. 305-6. Vergelijk de (vermoedelijk door LePlay op het laatste moment toegevoegde) expositie over de 'Histoire naturelle industrielle' bij de wereldtentoonstelling van 1855, die ook tot taak had het publiek het nut van grondstoffen en gesen onmiddellijk duidelijk te maken (Visites et études de SAI Prince Napoléon, 1855, p. 43).
287. Zie noot 97 en 136; ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 5; LePlay, 1869, p. 84-8.
288. LePlay, 1869, p. 70; ICRG, no. 2, p. 5: 'les formes générales qui seront le mieux en monie avec les objets...' en LePlay, 1869, p. 73.
289. Brieven LePlay aan voorzitters van de vereniging voor antropologie, geografie en etnie (AN: FI2 2930, no. 292, 295 en 297); ICRG, no. 5, p. 4; Memorandum VII en VIII de Brief van LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866 opgenomen in REC; ICRG, no. 3; Masselin, 1866; LePlay, 1869, p. 296-305; Curti, 1950, p. 842-3.
290. Zie voor een opsomming van Franse architecten die voor vreemde landen ontwerpen maakten en bouwden: RJJ, 1869, p. 353-4.
291. Zie hoofdstuk 2 of 3 voor uitleg romantische architectuuroppvatting. Traditioneel was belangrijk bestanddeel van het Franse architectuuronderwijs zoals dat aan de Parijse 'Académie des Beaux-arts' gegeven werd - toonaangevend voor het architectuuronderwijs over de gehele wereld - de studie van voorbeelden. Niet voor niets was van oudsher de 'Rome' - een mogelijkheid voor de beste afgestudeerde architectuurleerlingen om zich verder te vormen - een studiereis naar Italië, waar men de antieke architectuur kon bezien. A. Saint-Yves (in RJJ, p. 281-2) haalt de architect van de turkse moskee op het Champs-de-Mars Parvillée aan, die om zich de 'style arabe' eigen te maken te rade was gegaan bij de Entretiens sur l'architecture van Viollet-Le-Duc.
292. ICRG, no. 2, p. 5: 'Cette installation doit être appropriée à la nature des produits et ad concurrences bien entendues des exposants de façon que chaque salle prenne une caractéridividualité qui frappe les yeux et donne à l'ensemble de la Section française une attrayante variété.'
293. Rapport de la commission consultative pour l'exposition des objets concernant la culture des eaux, sur les moyens de donner à cette exposition le développement et l'éclat qu'il peut recevoir (AN FI2 3035), p. 1: 'La commission consultative a pensé que l'un des meilleurs moyens de manifester aux yeux du public, la puissance de l'homme sur les animaux aquatiques était de confiner dans un vaste aquarium construit dans les conditions qui y seraient le mieux celles de la nature toutes les espèces que les eaux douces et les eaux froides fournissent à l'alimentation. Ce petit ruisseau transparent, ce bras de mer en miniature mettrait mieux que jamais, grâce à d'heureuses combinaisons et à de précieuses améliorations apportés aux aquariums construits jusqu'à ce jour, d'observer les meurs et les instincts des animaux et de développer le goût de cette étude. Pour la vulgarisation des procédés culture la commission consultative propose de construire de petits établissements d'aquaculture qui fonctionneraient sous les yeux des spectateurs.'
294. LePlay (1869, p. 54) bekennt zelf dat de ruimteverdeling liefst zo'n 20 maal moest worden bijgesteld. Hier weestte zich nu, als eenmaal de ruimten tussen de rondwegen volledig bebouwd waren, juist de starheid van de ronde opzet van het paleis; het kon nadat de ruimten waren gelegd niet langer worden uitgebreid.
295. Soms heel letterlijk: veel tentoonstellingspaviljoens in het park waren feitelijk niet meer dan een kamer of stal, zoals ze ook in het paleis stonden zij het dan voorzien van een balkon.
296. Zie brief van LePlay aan Cole dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC.
297. 'Le quart française', 'le quart belge', 'le quart allemand' en 'le quart anglais'.
298. LePlay, 1869, p. 76.
299. Zie voor tuinbouwexpositie: LePlay, 1869, p. 43-6 en voor landbouwtentoonstelling: LePlay, 1869, p. 42 en p. 49-52.
300. LePlay, 1869, p. 41-2. Het 'Parc de But Chaumont' werd door Alphand als expositie-

parkkunst ten tonele gevoerd.
 LePlay, 1869, p. 33-4: 'Le caractère provisoire du Palais et des raisons importantes d'économie ont fait bannir de la construction toute recherche de décoration architecturale. Les jets primitifs de dôme, de façade principale, de porte monumentale, de portique intérieur ont été successivement abandonnés, et l'on s'est dès lors exclusivement préoccupé de satisfaire aux données du programme technique.'
 Ibid. en LePlay, 1869, p. 10.
 Ibid.: 'le système du comble uniforme'.
 In houten constructie werd door Krantz afgewezen vanwege brandgevaar en omdat zij te veel kolommen vergde, heette de flexibiliteit van de tentoonstellingsinrichting zou anderen (AN: F12 2990 Brief van Krantz aan LePlay, no. 3, dd. 14 augustus 1865).
 Elfs sommige bouwelementen leken op die van 1851; zo dienden de kolommen ook ditmaal als regenwater-afvoer (LePlay, 1869, p. 34).
 De briefwisseling LePlay met de spoorweg-directeuren Volacroup en Julien, waarin hij een vraag, om plannen en constructietekeningen van hun Parijse stations te mogen inzien, de doorsnee van het paleis, die Exner (1866, p. 141) in zijn boek afdrukt blijkt, dat men toen nog overwoog om de constructie van het 'Gare du Nord' te kopiëren.
 Zie voor een beschrijving van de constructie: LePlay, 1869, p. 34-5 en Walch, 1967, p. 1-3.
 LePlay, 1869, p. 30 en p. 34 en Walch, 1967, p. 101-8; 114-6.
 LePlay, 1869, p. 35-6 en 78 noot 1; Walch, 1967, p. 92-4 en p. 99-106; Giedion, 1928, p. noot 1.
 LePlay en Krantz botsten herhaaldelijk over de decoratie van het paleis. Direct al wanneer in augustus aan de slag gaat stiel Krantz: 'On verra partout de la mesquinerie et on ne verra pas de dire que la Commission n'a pas été à la hauteur des généreuses intentions du roi et de l'Empereur. On trouvera mauvais que quand un pays comme la France convie ses peuples aux grandes assises de l'Industrie, à la fête du travail et de l'intelligence, le temple ne soit pas digne de la solennité' (AN: F12 2990 Brief van Krantz aan LePlay, no. 1, dd. 14 augustus 1865). Zie brieven van Krantz aan LePlay, no. 44, dd. 11 juni 1866 waarin hij het vervallen van de hoekpaviljoens meldt (no. 74 (dd. 26 augustus 1867) waarin hij de noodzaak van de Karikaturen voor het representatieve aanzien van de machiegalerij benadrukt (AN: F12 2990). Zie ook Walch, 1967, p. 84-92.
 LePlay, 1869, p. 30: 'Elle était destinée, en effet, à donner à l'édifice un caractère monumental; elle devait se prêter en outre à certaines dispositions spéciales, telles que la mise en mouvement des machines et l'installation de grands appareils.'
 ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 2-4: 'Les vingt classes de produits qu'elle renferme (...) doivent concourir à l'unité d'un grand ensemble. (...) La beauté de l'ensemble ne peut s'obtenir d'une série d'arrangements élégants et ingénieusement variés; elle doit surtout profiter du caractère grandiose que présentent de nombreux appareils en action.'
 Logogelijk geïnspireerd op de tentoonstelling van levende haai tijdens de nationale industrietentoonstelling van 1849 waar de bezoekers op soortgelijke wijze vanaf een galerij overtuigd hadden over de beesten zonder in hun nabijheid te hoeven komen.
 Zie voor een beschrijving van het 'plate-forme centrale': ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 2 en LePlay, 1869, p. 84-86 en 92-3.
 ICRG, no. 3, dd. 29 november 1865, p. 3 en LePlay, 1869, p. 88.
 Ibid., p. 2-3.
 Ibid., p. 3.
 LePlay (1869, p. 77) sprak over 'dispositions architecturales du vaisseau'. Ook in de ICRG (no. 3, dd. 29 november 1865, p. 1) wordt er gesproken van: 'un vaste vaisseau qui, placé à la circonférence du Palais, doit lui donner son aspect monumental.' Zie voor zijn beschrijving van de constructie: LePlay, 1869, p. 36.
 LePlay, 1869, p. 617: 'Les dimensions hardies de la galerie circulaire, silonnée par une plate-forme qui isole et protège le public du contact des machines, ont heureusement réalisé le programme, et démontré tout à la fois la perfection atteinte par nos constructions en fer et le haut mérite de l'ingénieur qui a dirigé ces travaux.'
 JI, 1868, p. xxxvi.
 'Conversation sur l'Architecture', tussen Enfantin en Chevalier op 12 augustus, 7 september en 9 en 13 oktober 1832, afgedrukt in d'Allemagne, 1930, p. 307-8: "L'architecture, comme le Père, comme théorie des constructions est un art incomplet: la notion de mobilité, mouvement, y manque. Durée, solidité, mouvement sont les trois conditions d'une bâtisse." "Tout le monde a remarqué qu'un mouvement continu agit tout construction. Tout mouvement doit donc être fait de manière à recevoir le mouvement et à le rendre; il n'y a pas un moindre bon sens à le construire en vue de résister au mouvement. Les corps sont supposés inélastique, on les prive de tout jeu; le notion d'élasticité est essentielle à introduire dans la coupe et la nature des matériaux. "La construction d'un édifice doit ressembler à la construction moléculaire des corps. Il doit y avoir des pleins et des vides. Il doit y avoir jeu, élasticité. Les éléments des édifices doivent être arrangés comme les molécules des corps."
 Mais, alors demande Michel, si l'élasticité doit jouer un rôle si important dans l'architecture, les métaux seront donc d'un grand emploi? Certainement, réplique le Père. Le fer est le premier rang parmi des matériaux de l'architecture sacerdotale!" Quelle perspective nouvelle et voilà Michel rêvant à la construction du nouveau temple: "Le fer joue un rôle de plus en plus grand dans l'architecture moderne. Les pièces y sont assemblées à je, la longueur et le grosseur des pièces, leurs points d'appui pourraient être distribués en vue d'un effet musical. Les tuyaux de fonte, dont l'emploi comme soutien est précieusement pourraient faire l'office de tuyaux d'orgue. Le temple entier pourrait être un orchestre mugissant, un thermomètre gigantesque. Par l'assemblage des métaux divers, par l'action de quelque feu central servant à des cérémonies, qui peut dire les effets immenses, galvaniques, chimiques et mécaniques qu'on obtiendrait dans un sanctuaire mis en communication par un clocher paratonnerre et l'orage foudroyant. Un temple pile de Volta, un temple bâti d'amants colossaux, un temple de mélodie et d'harmonie, un temple à travers le mécanisme duquel d'énormes lentilles jetteraient à des instants donnés des flots de chaleur et de lumière; un temple qui à un instant donné vaincrait la lumière et le feu par le gaz; la vie de la terre manifesté dans sa force de mystère par le magnétisme et l'électricité, dans sa pompe par l'éclat des métaux et ses tissus, par des cascades merveilleuses, par une pompeuse végétation apparaissant à tra-

vers les vitraux du temple. La vie solaire manifestée par la chaleur et la lumière. La vie des hommes manifestée par la musique, par tous les arts, par la profusion des peintures, des sculptures, par les panoramas et les dioramas qui réuniraient en un seul point tout l'espace et tout le temps! Quelle communion immense: quelle gigantesque moralisation de tout un peuple! Quelle glorification de Dieu, de son Messie et de l'humanité!" Inderdaad, ideologisch, programmatisch en architectonisch in menig opzicht een voorafspiegeling van de wereldtentoonstellingsprojecten van LePlay en Chevalier.
 322. Volgens Steiner (1978) werd ijzer in Frankrijk toendertijd als bouwmetaal slechts incidenteel voor vloer- en kapconstructies gebruikt en waren de eerste constructies geheel uit ijzer en glas opgetrokken waren de serres van Rohaut de Fleury, die hij tussen 1833 en 1835 in de Jardin de Plantes bouwde (p. 37). De eerste shedconstructies voor de peronverkappingen van spoorwegstations werden pas rond 1840 gebouwd.
 323. Zie noot 321.
 324. Michel Chevalier, 'La fer et la fonte employés dans les constructions monumentales', Journal des Débats politiques et littéraires du vendredi le juin 1855. Zie voor de respons van Viollet-le-Duc, Encyclopédie d'Architecture, no. VI, 1 juni 1855, col. 82-7; gevolgd nog door een discussie tussen Viollet-le-Duc en de architect L.A. Boileau, aan wiens werk Chevalier refereerde als voorbeeld van contemporaine toepassing van ijzer in de kerkbouw (Ibid. col. 100-5 en 105-110).
 325. Ibid. Dat Chevalier niet alleen stond in zijn religieuze interpretatie van wereldexpositiepalazziën blijkt uit een citaat van een andere ex-Saint-Simonist, Guérault, die Isay (1937, p. 38) aanhaalt: 'Pour lui le Palais de l'industrie représentait "l'ébauche du temple de l'avenir". Une religion s'élabore, dont il est l'expression concrète. "L'Eglise, L'Opéra, le Palais de l'Industrie (...) semblent devoir contribuer, chacun pour sa part, à la reconstitution moderne, le plus propre au XIXe siècle, c'est certainement le Palais de l'Industrie..." (Revue philosophique et religieuse, januari 1856). Zie ook de vorige hoofdstukken waarin de paleizen herhaaldelijk als tempels van een nieuwe ideologie worden afgeschilderd.
 326. Ibid. Michel Chevalier publiceerde regelmatig over architectuur en openbare werken in de RGATP van de fourierist César Daly.
 327. Zie voor de oorspronkelijke plannen om het paleis te schilderen alsof het een stenen gebouw was: Masselin, 1866, p. 10. LePlay (1869, p. 37) beweert dat de Keizer voorstelt om haar 'une couleur grise avec reflets métalliques' te geven. Exner, 1868, p. 64: 'einen grauen Eisenanstrich, der mit sogenanter Silberbronze überzogen wurde, daß das Eisen in seiner natürlichen Farbe mit glänzend hervortritt. Die Haupteingangshalle von der Seite der Jenabrücke hat man durch eine sinnreich angebrachte Goldbronstschicht vortheilhaft von den übrigen Theilen des Palastes auszeichnet.'
 328. LePlay, 1869, p. 116-129 en Exner, 1868, p. 55. De omvang van het gebouw, de zombelasting van het 14 ha grote ijzeren en glazen dak, gevoegd bij de warmte productie van machines en de enorme mensennassa's, stelden ongehoorde eisen aan de ventilatie van het gebouw. De ingenieurs trachtten dit op te lossen door naar analogie met een stad natuurlijke ventilatie te creëren d.m.v. het stelsel van radiaalwegen, de binnentuin en het omringende park, ondersteund door een kunstmatig ventilatiesysteem (een ondergrondse stelsel van ventilatieschachten die middels grote ventilatoren in het park lucht onder de houtenvloanders van de radiaalwegen inpompten). Door hierin water te vernevelen kon men zo zelfs de luchttemperatuur in het paleis kunstmatig verlagen! Omdat de expositie een zelfde waterverbruik zou kennen als een grote stad (10.000 m³ per dag) en de stad Parijs met name in de zomer al nauwelijks in haar eigen waterbehoefte kon voorzien besloten de organisatoren zelf water uit de Seine op te pompen naar een waterreëvoor op het Trocadéro, het te filteren en in twee leidingnetten met ieder hun eigen druk en gebruik - drinkwater en blus- annex koelwater voor de stoomgeneratoren - over het expositie terrein te verdelen. Door hiervoor bovendien het materieel van de exposanten in te schakelen - zijnde live demonstraties van hun machinerie - verkregen zij dit water bovendien voor een veel lagere prijs dan de stad Parijs in rekening bracht. Aanvankelijk was het de bedoeling om zo soortgelijke wijze ook zelf in de verlichting en de aandrijfkraft voor de ateliers te voorzien: om de nieuwste lichtbronnen te kunnen demonstreren zou er een complete gasfabriek én electriciteitscentrale op het terrein worden ingericht waar het publiek het opwekken van electriciteit en de winning van gas zouden kunnen zien (ICRG, no. 1, p. 4). Dit bleek echter onhaalbaar en bovendien onveilig zodat men uiteindelijk slechts een gasnet aanlegde en het gas wel van de stad Parijs betrok. In eerste instantie werd overwogen voor het aandrijven van de machines in de 'Galerie du Travail' vier stoomketelhuizen op te trekken op de hoeken van het Champ de Mars; de ketelhuizen hadden dan als beeldbepalende symbolen van de industrie gediend op een manier die doet denken aan de 'architecture parlante' van Ledoux en Boullée rond 1800 (LePlay, 1869, p. 89). Uiteindelijk besloot men een groot aantal kleinere ketelhuizen op te trekken in een cirkel van zo'n 30 meter van het paleis. Ook hier betrof het in feite demonstraties van machines die exposanten uit het respectievelijke land waar aan het ketelhuis aandrijfkraft leverde gratis ter beschikking hadden gesteld aan de organisatoren.
 329. LePlay, 1869, p. 251.
 330. In het oorspronkelijke decreet uit 1863 was voorzien dat de expositie net zoals in 1851 geopend zou zijn van 1 mei 1867 tot 30 september; in het officiële reglement van 1865 werd de openingsduur verlengd van 1 april tot 31 oktober.
 331. De zondagen bleken inderdaad de drukste dagen te zijn (ILN, 1 juni 1867, p. 535).
 332. LePlay, 1869, p. 152-7.
 333. LePlay, 1869, p. 251-2: 'En réglant le tarif des entrées, il ne fallait pas perdre de vue que l'Exposition devait s'adresser à toutes les classes de la société, les moins aisées comme les plus riches, aux ouvriers et aux patrons, aux savants et aux gens du monde; qu'ainsi, plus on parviendrait à augmenter le nombre des visiteurs de ces diverses classes, tout en évitant le désordre et la confusion, plus l'Exposition réussirait à tous égards; car ici l'intérêt moral et l'intérêt financier étaient solidaires. Il fallait donc mettre les droits d'entrée à la portée de toutes les bourses, sans cependant arriver à la gratuité, qui aurait eu le double inconvénient de tarir les recettes et d'amener une telle foule, et par suite un tel encombrement, que la visite de l'Exposition aurait été rendue fruitueuse pour l'étude, et que la sécurité des exposants n'aurait plus été suffisamment garantie, ainsi qu'ils l'ont déclaré à plusieurs reprises.'
 334. Zie voor entreebeleid: 'règlement des entrées': LePlay, 1869, p. 251-260; DU, 26 januari 1867, p. 58.

335. LePlay, 1869, p. 253-4: weliswaar waren volgens LePlay 'deze kalme uren gewoonlijk ook populair bij een bepaalde groep van welgestelde bezoekers'. Maar gezien het vroege tijdstip - het dure tarief gold van 8 tot 10 uur 's ochtends - lijkt het mij sterk dat de 'beau monde' zich werkelijk massaal gedurende deze tijden op de expositie storte dan later op de dag. Vermoedelijk vielen ze gedurende deze uren voornamelijk meer op bij ontstentens van de midden- en arbeidersklassen.
336. LePlay, 1869, p. 252.
337. LePlay, 1869, p. 252 en 254-5.
338. LePlay, 1869, p. 258: voor het seizoens-abonnement was de 'portraite-carte' niet verplicht en kon men ook volstaan met de oude handtekening-methode; voor het week-abonnement was hij echter verplicht. Blijkbaar veronderstelden de organisatoren ook ditmaal weer dat rijkdom en sociale afkomst een garantie waren voor beschaafd gedrag!
339. LePlay, 1869, p. 257.
340. IJU, 29 december 1866, p. 407 en LePlay, 1869, p. 524-7: van 24 december tot 10 maart kon het publiek de bouwplaats bezoeken tegen het tarief van 1 franc, zodat de organisatoren reeds voor de opening 129.639 franc verdiend hadden.
341. DCA, no. 11, dd. 27 juli 1865, p. 1; LePlay, 1869, p. 165-171, p. 251 en p. 420-1; REC, p. xvii; Exner, 1868, p. 25 en 30-1; Isay, 1937, p. 92-101; Brooke, 1970, p. 68; Rebérioux, 1983, p. 199.
342. LePlay, 1869, p. 169-70.
343. LePlay, 1869, p. 165-6: 'La Commission impériale, qui, par la création du groupe X et du nouvel ordre de récompenses, avait montré tant de sollicitude pour les classes ouvrières, crut devoir compléter son œuvre en mettant les ouvriers à même de visiter l'Exposition, de faire connaître leurs observations, d'exposer leurs besoins et d'émettre leur vœux.'
344. LePlay, 1869, p. 169.
345. Zie noot 343 en p. 170: 'Le rapports, rédigés sous la propre responsabilité des délégués, sont au nombre des documents les plus curieux et les plus instructifs de l'Exposition universelle. Ils contiennent en général un précis historique placé en tête du travail. L'examen des produits et l'exposé des vœux de la délégation.'
346. LePlay, 1869, p. 169-171.
347. ICRG, no. 1, p. 4 en LePlay, 1869, p. 200-4.
348. GAB, 20 februari 1865, p. 58-9: in de vroegst bekende begroting was voorzien dat de Franse organisatoren zoals eerder bij de Franse nationale industrie-exposities gebruikelijk was geweest de aan- en afvoer van exponenten, de inrichting en onderhoud ervan zelf zouden betalen. In het een half jaar later vastgestelde reglement was evenwel al voorzien dat naar het voorbeeld van 1851 alles behalve de aandrijfkraft (RG, art. 36 en 46) door de exposanten betaald zou moeten worden (RG, art. 39 en 47). Uiteindelijk moesten de exposanten zelfs voor de geleverde aandrijfkraft betalen (LePlay, 1869, p. 260).
349. IJU, 1867, p. 56-8; Curti, 1950, p. 842-3.
350. Zie voor extra overheidssubsidies: LePlay, 1869, p. 260. Voor de onderwijs-expositie op het ministerie: LePlay, 1869, p. 101; Isay, 1937, p. 108-9.
351. LePlay (1869, p. 230, 235 en 239) zelf bekritiseerde na afloop tamelijk expliciet het in zijn ogen veel te hoge niveau van publieksvoorzieningen; er waren veel te veel overbodige voorzieningen toegelaten waarvan een klein aantal bovendien neigde tot veel vermaak. In de eerste gedetailleerde begroting (dd. 4 januari 1866) had men ook slechts voor 600.000 franc aan inkomsten uit concessies voorzien (LePlay, 1869, p. 250), terwijl de organisatoren dit eerst probeerden op te drijven tot ongeveer het drievoudige; dat mislukte door de financiële compensatie die de organisatoren uiteindelijk aan teleggestelde concessie-houders moesten uitkeren; toch verdienden zij uiteindelijk nog 1.278.000 franc aan de concessies (LePlay, 1869, p. 234).
352. Zie voor een opsomming van de concessies tabel 58 en 59 (LePlay, 1869, p. 540-6).
353. De officiële plattgrond van de gerealiseerde expositie: in LePlay, 1869.
354. LePlay, 1869, p. 151-2.
355. Zie plattgronden van de gerealiseerde expositie in LePlay, 1869.
356. Zie noot 352.
357. Ibid.
358. LePlay, 1869, p. 37-8.
359. L'Exposition Universelle de 1867, p. 6; ILN, 27 oktober 1866, p. 413-4; Exner, 1868, p. 10-1.
360. Al op 23 april 1865 merkt prins Napoleon in een brief aan LePlay op: 'le temps nous presse beaucoup et je sais bien que nous sommes en retard pour la construction.' Zie ook: IJU, 19 mei 1866, p. 308-310.
361. Naar verluidt liet LePlay in de werkplaatsen van de firma Gouin experimenteren met verschillende vormen van klinknagelen en met nieuwe methoden voor de bevestiging van kolommen en balken (ILN, 14 oktober 1865, p. 372). Zie voor stoombouw: IJU, 17 maart 1866, p. 168-70 en 16 juni 1866, p. 376-8.
362. IJU, 17 maart 1866, p. 168-70; toch werd er ook veel op het Champs de Mars zelf vervaardigd. Zo was er een betonfabriek, waarvoor het zand gewonnen werd in een open groeve op het terrein zelf, en waren er diverse smidsen ingericht.
363. LePlay, 1869, p. 131-2.
364. LePlay, 1869, p. 71.
365. Zie tijdschema - tableau récapitulatif des dates assignées aux diverses opérations de l'exposition (AN F12 2919) - waarin de oplevering van het gebouw voor 1 december 1866 gepland staat, terwijl er in de IJU van 29 september 1865 (p. 201-2) sprake van is dat het gebouw zijn voltooiing naderde. Zie ook Friebe, 1986, p. 41.
366. LePlay, 1869, p. 129-139 en 270-1; Fournel, 25 april 1867, p. 365. Wel werd de organisatie van de aan- en afvoer van de exponenten nog gecoördineerd door de Parijse Kamer van Koophandel (LePlay, 1869, p. 130).
367. IJU, 16 juni 1866, p. 376-8 en 25 augustus 1866, p. 120-1; Reybaud, juni 1867, p. 705; LePlay, 1869, p. 143; Brief van Flaubert aan George Sand, dd. 13 april 1867: 'On est idiot de peur: peur de la Prusse (51), peur des grèves (52), peur de l'Exposition qui "ne marche pas" (53), peur de tout. Il faut remonter jusqu'en 1849 pour trouver un pareil degré de crétinisme.' 51: de Luxemburgse kwestie, het Mexicaanse avontuur en de bezetting van Polen door de Russische tsaar Alexander II; 52: Il y a eu beaucoup de mouvements sociaux aux premiers mois de 1867: grèves dans les tissages de Roubaix, grèves des bronziers, des leurs, des chapeliers, des cordiers. (PvW: bij die in Roubaix vielen doden, en bij die v. bronziers in Parijs moesten de ondernemers toegeven aan eisen van de arbeiders die f. cieel gesteund werden door de 'Internationale', dit laatste verontrustte ondernemers no. meeste); 53: Il est vrai que avant l'inauguration, l'opinion publique avait été inquiète et était une déception. A la fin de mars, plusieurs journaux avaient prédit que l'ouverture officielle devrait être remise d'une quinzaine, parce que les travaux n'étaient pas encore terminés. On critiquait aussi les tarifs compliqués et exorbitants. Mais dès le début, l'affluait avait été considérable et, le 12 avril précisément, les journaux rapportaient que la foule pressait aux portes.'
368. LePlay, 1869, p. 271-2.
369. Exner, 1868, 27-9.
370. Zie voor de tijdelijke patentregeling: Exner, 1868, p. 63. Voor brandweer: LePlay, 1869, p. 145 en 148-9. Voor de bouwkeningen van de brandweerkazernes: AN F12 3019. Voortzicht: LePlay, 1869, p. 145 en 147-8. Voor de onderlinge verbinding middels telegr. lijnen: LePlay, 1869, p. 148 en 151. En voor de schadevergoedingen die de Keizerlijke Commissie zou verstrekken: Exner, 1868, p. 26-7.
371. Exner, 1868, p. 26-7.
372. IJU, 1867, p. 136-7.
373. Ibid.
374. LePlay, 1869, p. 272.
375. Alle exponenten die na 10 maart 1867 op de expositie arriveerden werden buitengesloten van de internationale wedstrijd en dus van mogelijke onderscheiding (LePlay, 1869, p. 272). Volgens LePlay was deze strafmaatregel afdoende, echter toch moest hij medio: nog verordenen dat werklui vanaf 21 april geen gratis entree meer tot het expositiepark zouden krijgen om van tentoonstellingsinstallaties af te maken (ILN, 27 april 1867, p. 4).
376. Kade en de nautische exposities kwamen als gevolg van het slechte weer en de hoge waterstanden niet op tijd af voor de opening, maar wel al enkele dagen later (LePlay, 1869, p. 49 en 143). Ook de tuin- en landbouwexposities waren niet op tijd gereed, maar opene- de een week later (op respectievelijk 8 en 9 april, LePlay, 1869, p. 528). Ten tijde van de ning was de inrichting van het tentoonstellingspaleis volgens Fournel (april, 1867, p. 9) nog lang niet gereed: 'Dans l'état presque rudimentaire où se trouvait encore l'Exposition Interdaad waren nog op 13 april 1867 (ILN, p. 366) alleen de afdelingen van Rusland, Zweden en Denemark klaar; de Britten, Hollanders, Saxen, Beiersen, Tunesiers en Marokanen verwachtten binnen enkele dagen hun exposities te voltooien; de Franse, Oostenrijkse, Pruisische, Roomse, Belgische en Amerikaanse secties waren voor drück ingericht en zouden binnen een week af zijn; Italië zou dat echter pas eind april zijn, t. Turkije, Egypte en de Donau-provinciën nog maar net begonnen waren met uitpakken inrichten en hadden Griekenland, Spanje, Portugal, China, Siam en Japan nog niets uit- pak!'.
377. LePlay, 1869, p. 269-271.
378. ILN, 6 april 1867, p. 327: 'was opened by the Emperor, with but little show or cere- mony. Veel commentatoren klaagden over dit sobere karakter, dat geen eer deed aan het pres- euzel belang van de expositie. Sommigen wijten dit aan het feit dat de expositie nog n- gereed was. Mijns inziens speelde dit ongetwijfeld een rol, maar waren de genoemde i- getieke motieven belangrijker. Zie ondermeer Fournel, 1867, april, p. 965-6. F. Moigno zijn artikel 'L'Ouverture de l'Exposition Universelle' (IJU, 1867) bevestigt dat het hier- een staatsopenings piece: '... une inauguration gouvernementale ...'
379. Fournel (1867, april, p. 964) suggereerde overigen dat net als de openingsdatum van ook de datum 1 April enigerlei symbolische betekenis had: '... d'une date renommée p- ses mystifications.'
380. F. Moigno, 'L'Ouverture de l'Exposition Universelle' (IJU, 1867) en ILN, 6 april 1867, p. 327.
381. ILN, 6 april 1867, p. 327. Het Keizerlijk paviljoen was een bizarre mengeling van d- klassieke centurion-tent bekroond met een exotisch uiwvormig koepeltje van oriëntaals- steen.
382. Ibid.: 'In the neighbourhood of the bridge several thousand workmen, the greater num- ber with their picks and shovels hoisted in the air, and the remainder holding tricolour fla- g mounted with gilt eagles, were ranged on each side of the road some four or five deep.'
383. Ibid.
384. LePlay, 1869, p. 144: 'Lorsqu'il s'engagea sur cette platte-forme, d'où il (le cortège in- rial) dominait les flots de la foule qui se pressait au rez-de-chaussée, les orgues le salu- de l'hyrne national; les machines de cette gigantesque usine se mirent en mouvement vivats enthousiastes éclatèrent; la grande nef, hier encore chantier, aujourd'hui musée é- lier tout à la fois, s'emplit d'animation et de vie. Ce fut là un beau spectacle, que n'out on jamais qui en furent les témoins.' Behalve de 5.000 abonneemthouders en diege- die zich de dure entree-kaartjes konden veroorloven waren ook de exposanten in het P- aarbez (F. Moigno, 1867).
385. Ibid., p. 143: Prins van Oranje, graaf van Vlaanderen, hertog van Leuchtenberg, prin- ces Murat.
386. Zie noot 384; F. Moigno, IJU, 1867; ILN, 6 april 1867, p. 327.
387. ILN, 6 april 1867, p. 327.
388. Ibid: 'Pursuing their course along the remainder of the raised platform in the machine gallery, and cheered by the crowd below at every step of their progress (...) Many thou- of persons were congregated within the building, and at most every step of the route to- by the imperial party cheers burst forth on one side or the other; but it was when the Emperor and Empress quitted the Palace that the acclamations were the loudest and lo- continued.'
389. In eerste instantie zouden net als in 1851 alleen de abonneemthouders tot de openin- plechtigheid worden toegelaten; later werd om munt te slaan uit de aantrekkingskracht de ceremonie besloten ook aparte entree-kaartjes te verkopen voor 20 franc, een bedrag waarvoor men in de rest van het seizoen liefst 20 maal de expositie kon bezoeken (IJU januari 1867, p. 58; LePlay, 1869, p. 254 en 258). De minder fortuinlijke bezoekers v- den niet eens toegelaten in het tentoonstellingspark maar moesten genoeg nemen m- plaats op het Trocadero (ILN, 6 april 1867, p. 327 en Fournel, 25 april 1867, p. 768).

- N. 6 April 1867, p. 327.
- id.
- ILN (6 April 1867, p. 327) en Fournel (25 april 1867, p.768) voor de beschrijving van 'Trocadéro als uitzichtspunt. Zie LePlay (1869, p. 85) voor centraalplatform als aaterbühne.
- Fournel (april, 1867, p. 968) benadrukt dat expositie nog lang niet af was en dat de openingsceremonie de aanblik gaf van een 'spectre moqueur du 1er avril (dat) semblait guider le cortège à travers ces montagnes de colis, ces longues files de vitrines encore vides, ces tours de cloisons nues et de toiles d'emballage' (p. 964). Hij vergelijkt de voortijdige opening met de voortijdige opvoering van een theaterstuk terwijl er nog geschilderd wordt aan voor en genaaid wordt aan kostuums, etc. Fournel was dan ook één van de vele critici die oor gepleit hadden om de opening een maand uit te stellen (toe de oorspronkelijk voorname I mei dus) want: 'point essentiel n'est pas d'ouvrir une porte, mais de tenir la maison ouverte pour recevoir ses invités. Cette inauguration de ce qui n'existe pas encore, cette irruption de la oule en plein chantier, alors que le monde promis demeure à l'état de chaos'. Zie Fournel ILN, 6 April 1867, p. 327. De route van de Keizerlijke stoet werd op het laatste moment nog aangepast; volgens programma zouden Keizer en gevolg het Paleis aan de ene zijde door de centrale tuin via de rue de Belgique bij de poort voor de École Normale verlaten hebben. Dit ging echter niet door omdat de rue de Belgique nog vol met tenten stond (Ibid.). Zie ook: F. Moigno, 1867.
- N. 6 April 1867, p. 327; LePlay, 1869, p. 144.
- N. 6 April 1867, p. 327.
- ie voor de statistieken van het vervoersgebruik van de bezoekers: LePlay, 1869, p. 481-483-6. Zo arriveerden en vertrokken er zo'n 1,4 miljoen reizigers per spoor en 2,7 per omnibus, 7,1 miljoen met de Omnibus en 4,1 per uurrijtuig; liefst 14,3 miljoen bezoekers kwamen en gingen te voet.
- LePlay, 1869, p. 152-3. Zie ook de spotprent op afbeelding 107.
- formeel vroeg de Keizerlijke Commissie aan de prefect van Parijs, Haussmann, om deze vergoedingen te verhalen. Daar de prefect ook zitting had in de Keizerlijke Commissie die tot dat de Commissie deze beslissing nam (LePlay, 1869, p. 154). Dit waren de zogenaamde 'Tappissières', letterlijk 'tapijtewagens', vermoedelijk werd onder deze dekman alles wat maar rijden kon ingeschakeld om de chaos te ondervangen.
- ILN, 1869, p. 156: van de 15 miljoen bezoekers - of 30 miljoen bezookbewegingen - werden er ruim 14 miljoen te voet of met eigen vervoer afgeleid. Daar alleen de meest welgestelden zich een rijtuig konden veroorloven mag men aannemen dat de meeste bezoekers te voet kwamen. LePlay typeerde elders (1869, p. 481) dan ook het totaal van 14 miljoen bezoekers als 'visiteurs venus à pied'.
- LePlay, 1869, p. 257-8.
- ie afbeelding 107. Ook LePlay (1869, p. 165) erkent dit min of meer expliciet.
- ie noot 392. De Franse schilder Manet schilderde dit panorama - 'Exposition, 1867' - compleet met dubbeldekker-luchtballoon 'Géant' van de beroemde Franse fotograaf Nadar, een enthousiast luchtvaarder was (Giedion, 1928, p. 42).
- Exner, 1868, p. 56: 'Der Park wurde zu Stadt.' Ramée (1867, p. 14-5) veroordeelde de pyrrhinische opzet en de commerciële en vermaaksprogramma van de expositie - ze leek zijn ogen nog het meest op een markterrein van een grote stad - en doet haar af als 'enfilleur ou ... mauvaise plaisanterie'. Ook Fournel (25 april 1867, p. 969-74) beklagte zich over haar doolhofachtige opzet, over haar gebrek aan schoonheid en haar vermaaksprogramma; hij vergelijkt haar behalve met een pretpark ook met een bazaar en marktleest en neemt haar een tentoonstellingsiad. Zelfs LePlay (1869, p. 42) vond dat het park veel te stond en bovendien met schinderachtige bouwsels, die slechts het publiek wensten te behagen in plaats van het te onderrichten; ook hij spreekt dan ook van haar als 'cette merveilleuse ville' (1869, p. 161).
- ie noot 403. Fournel, p. 536-7. Tabel no. 55: statistiek van de aantallen bezoekers per ingang: 3,7 mln via Avenue de Champs de Mars (tegenwoordig de Avenue Rapp) tegen 2,8 mln via de Grande Porte'. Van de overige ingangen werd aanzienlijk minder gebruik gemaakt (het illustratie) op de derde plaats kwam de 'Porte d'École Militaire' met 0,8 miljoen bezoekers).
- Fournel, 25 mei 1867, p. 228-9.
- ie noot 403. Met name de Jardin réservé en het oriëntaalse kwartier van het park werden door Fournel (25 april 1867, p. 976-981) in termen van een zinsgevoelend sprookje beschreven: 'et du palais des colibris à vaste aquarium souterrain, où, dans un demi-jour mystérieux, derrière le mur de glace qui contient les flots en les éclairant, on verra comme rêve s'ébattre les monstres de l'Océan sur leurs lits d'algues et de corail, parmi les végétaux vivantes de la flore marine. (...) le quartier oriental. (...) est dès aujourd'hui le grand centre d'attraction du champ de Mars. C'est pour le coup qu'il est opportun d'évoquer le souvenir du calife Haroun, et de Bagdad, la ville des merveilles. On traverse ce coin du parc comme un éblouissement, et dès qu'on y a mis le pied, il semble qu'on vient d'entrer dans le pays des génies et des fées. (...) Nous sommes ici dans le pays de la lumière et de la couleur, où l'art est un enfant affolé de caprice, et s'enivrant sans mesure de tout ce qui caresse l'œil et flatte les sens.' Zelfs LePlay (1869, p. 160) onderkende dit: 'On peut dire qu'en général, peu préparé au spectacle qui l'attendait, le visiteur exprimait, dès ses premiers pas dans l'enceinte, sa surprise et son admiration.'
- LePlay, 1869, p. 9, 27, 40-1 en 55.
- oor zover valt na te gaan hadden de Duitse staat Hessen en enkele landen - zoals Nederland, Perzië en Hawaï - geen exposities in het park.
- Fournel, 25 april 1867, p. 976, 981 en 984.
- LePlay (1869, p. 164) bevestigde impliciet dat deze restauranten-ring slechts bestemd was voor diegenen die 'ne reculent pas devant une certaine dépense pour leurs repas': de haute bourgeoisie. In de ogen van Fournel (25 mei 1869, p. 233-4) verborgen het park en de voorbinnenring van het paleis de werkelijke expositie; het eigenlijke instructieve wezen van de expositie ging verscholen achter een decor van vermaak, onechtheid en lichtzinnigheid. Een enkele criticus (JU, 5 januari 1867, p. 11) betreunde de invulling van de ringen met die kamers vanwege het overzicht dat anders de bezoekers geboden had kunnen worden over het tableau, bewarend dat juist dit kamerlandschap tot een labyrinthische situatie leid-
412. Ibid.: 'Des cloisons ont été élevées, des remparts construits, des frontières tracées. Les galeries sont devenues des salons. Et adieu à l'unité de l'ensemble! Où devait régner un ordre lumineux; la confusion s'est établie. Le palais a pris des façons de labyrinthe. Qui fournira le fil d'Ariane?' Zie ook Cole in REC, 1868, p. ix en Exner, 1868, p. 31-2 en 56.
413. LePlay, 1869, p. 31, 37 en 40
414. Alle catalogi bevatten een kaart van het hele complex. Plattegronden werden ook los verkocht (Plan du palais et du parc de l'exposition universelle, Paris, 1867) of voorzien van een beknopte beschrijving (Plan-guide du palais et du parc publié par la commission impériale, Paris, 1867).
415. LePlay (1869, p. 292) erkent de onvolledigheid van de catalogi: 'le catalogue, un moyen très-supérieur au document incomplet dont on a dû se contenter jusqu'à ce jour.' LePlay (1869, p. 139-140) noemde als reden voor een tweede uitgave de enorme hoeveelheid onjuistheden in de eerste editie. De schuld voor deze fouten lag in zijn ogen geheel bij de exposanten en buitenlandse commissies. Exposanten trokken zich op het laatste moment terug en treuzelden eindeloos met het inrichten, terwijl men veel deelnemend land pas na 1 april met een definitieve lijst van exposanten op de proppen en ook toen nog niet precies wist waar deze precies zouden worden ondergebracht. Exner, 1868, p. 56 beweerde zelfs dat in de catalogi überhaupt niet langer vermeld stond of zij in paleis of park stonden. Van de 'Histoire du Travail' was zelfs pas op 1 september 1867 een eerste deel van de catalogus beschikbaar dat slechts tweederde beschreef; het tweede deel met de rest van de collectie verscheen zelfs pas na afloop van de expositie (LePlay, 1869, p. 140). Fournel (25 juni 1867, p. 501) klaagde dan ook terecht over het ontbreken van een catalogus bij deze tentoonstelling.
416. Exner, 1868, p. 53.
417. Ibid., p. 56.
418. Zelfs dit ging alleen op zolang de bezoekers niet al te gedetailleerd de indeling van park en paleis met elkaar vergeleken maar zich beperkten tot de grote lijnen. Zo grensde bijvoorbeeld aan het Franse gedeelte in het paleis het Franse kaart in het park; echter daar de landen in het rechte deel van het paleis aan de avenue de Suffren onmogelijk een aangrenzend stuk park konden krijgen was hier het verband dan ook helemaal zoek. Ook de namen van de straten konden daardoor lang niet altijd vanuit het paleis in het park doorlopen; soms was er slechts een globale geografische overeenkomst - de 'rue de prussie' ging over in de 'allée d'Allemagne'. Andere keren was er echter geen enkel verband - zo sloot pikant genoeg de 'rue d'Angleterre' aan op de 'avenue des États Unis'.
419. Panorama: Fournel, 25 juli 1867, p. 620-1 en LePlay, 1869, p. 17: 'le panorama complet de la production universelle'; Lavollée (1867, p. 26-7) noemde haar een 'encyclopédie universelle' en 'une sorte d'arche de Noé contenant (...) d'une façon méthodique et claire toutes les branches des connaissances humaines, tous les produits de l'intelligence et du travail'. Fournel, 25 juli 1867, p. 616-7: 'inventaire du génie humain sous toutes ses faces'. Zie noot 161-2.
420. Deze verhalende route stond natuurlijk al van aanvang af onder druk doordat er niet slechts één entree toegang tot het terrein bestond en bijgevolg meerdere routes naar het Paleis voerden.
421. Fournel, 25 mei, p. 235, 25 juni, p. 497-504 en 25 juli 1867, p. 618-9; A. Saint-Yves in RJL, p. 250. Eitelberger in BWAP, deel 1, p. 121: 'Die Histoire du travail soll (...) gewissermaßen die Einleitung zur gesammten Ausstellung bilden: man soll durch sie, wie durch das Thor der Geschichte, in die moderne Zeit eintreten.'
422. Ibid.
423. ILN, 13 april 1867, p. 350; Fournel (1867), 25 Juli, p. 618-9 en 622-3; Lavollée, 1867, p. 44: 'chaque peuple pourra profiter des enseignements de son voisins et s'instruire à l'école mutuelle de l'exposition.'
424. Lavollée in Fournel, 25 juli 1867, p. 504-510 en 25 juli 1867, p. 602-6.
425. Lavollée, 1867, p. 26-7: 'Ces titres (van de groepen) forment en quelque sorte les têtes de chapitre d'une encyclopédie universelle qui comprendrait toutes les œuvres du travail de l'homme, les plus élevées comme les plus humbles, les plus distinguées comme les plus vulgaires. Remarquer, monsieurs, que les premières places sont attribuées aux œuvres d'art et aux arts libéraux. C'est qu'en effet les places d'honneur doivent appartenir aux créations directes du génie et de l'intelligence. Les arts sont la plus haute expression de la puissance humaine. (...) Viennent ensuite, dans la hiérarchie du travail, les arts et les professions qui contribuent à la propagation de la science, et qui, par cela même, exercent une influence prépondérante sur le développement industriel. Cette classification, qui range en première ligne les beaux-arts et les arts libéraux, est aussi morale qu'elle est logique. Elle consacre la prééminence de l'inspiration, qui est le privilège de quelques-uns, et de l'instruction, qui peut être le partage de tous.' Zie ook Fournel, 25 juni 1867, p. 484.
426. Fournel, 25 juni 1867, p. 504.
427. Zie noot 160. Victor Hugo, 1867: 'Faire le tour de ce palais, circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour du monde; tous les peuples sont venus; c'est un jubilé, les ennemis vivent en paix côté à côté. Ainsi qu'à l'origine des choses sur l'orbe des eaux, l'esprit divin plane sur cet orbe de fer.' Hugo meent dan ook dat de expositie een aanzet zal geven tot het opgaan van Frankrijk in een Verenigd Europa à la Chevalier; Fournel, 25 april 1867, p. 984: 'le tour du monde'. Zelfs LePlay (1869, p. 164) beschreef haar zo: 'le tour du monde en faisant le tour de la galerie des aliments.' Fournel (25 juli 1867, p. 618-9) vergeleek haar ook met de toren van Babel. Neumann in BWAP, deel 1, p. 4: 'Man konnte im Ausstellungs-Palaste in kürzester Zeit gleichsam eine Reise um die Welt ausführen und ebenso gewissermassen von der Gegenwart bis in die fernste Vergangenheit zurücksehen.'
428. Fournel (25 mei 1867, p. 235) en Lavollée (1867, p. 26-7) waren tenminste enthousiast over de 'table à double entrée'.
429. Fournel 25 mei 1867, p. 229; Ramée, 1867, p. 9; Cole in REC, p. ix.
430. Exner (1868, p. 56) vermeldde de pijlen naar de 'Grand Vestibule'; op diverse gravures van het interieur van het paleis zijn pijlen te zien die de richting van de 'Seine' aangeven.
431. Eigenlijk waren er vier locaties daar er ook enkele profneemingen werden genomen op de Keizerlijke modelboerderij (LePlay, 1869, 201). Volgens anderen werden er niet op de Esplanade maar op de Place des Invalides de wedstrijden voor paarden, schapen, varkens en vee gehouden (ILN, 13 april 1867, p. 366). Volgens Fournel (25 juli 1867, p. 619-620) wer-

- den er op de Esplanade des Invalides paardenwedstrijden gehouden.
432. LePlay, 1869, p. 52. Alleen van de landbouwentoonstelling zijn bezoekerscijfers bekend; afgezien van diegenen die een abonnement hadden passeerden er slechts 10.967 bezoekers de tourniquets (LePlay, 1869, p. 536-7). Elders beweerde LePlay (1869, p. 287) echter dat de expositie door zo'n 200.000 bezoekers bezocht werd. Zie ook Fournel, 25 juli 1867, p. 606.
433. Door een stuw te plaatsen in het riviertje de Suresne zouden de boten het Île de Billancourt moeten kunnen bereiken, maar door een planningsfout was de vaarhoogte onder de Pont Napoléon bij Bercy aanvankelijk onvoldoende voor de stoomboten. Zodoende voeren de boten aanvankelijk slechts tussen de kade van het Champs de Mars en de brug. Pas vanaf 2 juni kon men het Île de Billancourt ook per boot bereiken (LePlay, 1869, p. 155-6).
434. LePlay, 1869, p. 9, 42 en 49-50; IJU, 1867, p. 343.
435. A. St. Yves in RJI, p. 329-332.
436. Langs de Grand Vestibule had men in verband met de doorstroming van de bezoekers de trofeën van de fraaisite, beste en vernieuwendste Franse en Britse producten uit de respectievelijke groepen uit de doorgang gehaald en in etalages aan de respectievelijke zijde van de vestibule geplaatst (LePlay, 1869, p. 36). Dit deed natuurlijk weinig af aan de symbolisch-instructieve functie van de trofeën.
437. A. St. Yves in RJI, p. 249-354; Dioszegi, 1992, p. 23.
438. Ibid., p. 302-5 en 349-50.
439. Blake, 1871, p. 12.
440. A. St. Yves in RJI, p. 336-8.
441. Een 'style nautique ... destinée ... à immortaliser ... les importantes découvertes maritimes de Vasco de Gama (A. St. Yves in RJI, p. 324-7).
442. LePlay, 1869, p. 82 en zie afbeelding in Friebe, 1985, p. 44.
443. Exner (1868, p. 56) bepleitte dan ook, dat in de toekomst nog slechts bouwsels buiten de tentoonstellingspaleizen gebouwd zouden worden die zelf specimen waren, en niet dienden als extra tentoonstellingsruimte.
444. A. Saint-Yves in RJI, p. 253.
445. Ibid., p. 254 en 335.
446. Fournel, 25 april 1867, p. 976 en 984 en A. Saint-Yves in RJI, p. 327-9.
447. Fournel (25 april 1867, p. 979-80 en 984-5) veroordeelde deze bouwsels als decors ('ce merveilleux et gigantesque décor d'opéra'), die de architecten misschien dienstbaar zijn als inspiratiebron voor nieuwe caprices, maar die het grote publiek vooral onvoldgede, illusoire, misleidende of zelfs leugenachtige beelden gaven van de vreemde culturen omdat ze uit patriotische overwegingen het leuke en de misstanden verhallen achter verbindend schone nationale monumenten.
448. RJI, p. 249-354: 'Monuments et spécimens d'architecture élevés dans le parc du Champ-de-Mars; par M. Armand Saint-Yves, ingénieur des Ponts et Chaussées.'
449. Fournel (25 april 1867, p. 976) beschreef de reconstructies als stukjes 'uitgesneden werkelijkheid': 'Voici l'Espagne, dignement représentée par l'hôtel de Castillanos, qu'elle semble avoir détaché du sol de la Salamance, la petite Rome du Péninsule, pour y étaler, dans un milieu propice et dans un cadre fortement imprégné de couleur locale, la collection de ses produits coloniaux.'
450. Rimmel, 1868, p. 1-2: 'We might perhaps, on former occasions, by viewing the products of various nations (... have conceived ...) some idea of their manners and customs, but never had we before such an opportunity of studying their every-day life in its most minute details. Without undertaking long and perilous journeys, without running the risk being frozen in the North, or melted in the South; we have seen the Russian drive his troika drawn by Tartar steeds, the Arab smoke the margilé or play the darbouka under his gilt coupoules, the fair daughters of the Celestial Empire sip their tea in their quaint painted houses, we have walked in five minutes from the Temple of the Caïques to the Bardo of Tunis, from the American log-hut to the Kirghiz tent. (... p. 238...) at the Egyptian 'Okel' (...) real natives, varying in shade from light brown to ebony, work at several trades.' Zie ook: Fournel, 1867 en A. St. Yves in RJI, p. 251.
451. LePlay, 1869, p. 305.
452. Ramée, 1867, p. 5, 9 en 12; Fournel, 25 mei 1867, p. 229. Volgens ILN (13 april 1867, p. 350) vond zelfs de Keizer het paleis niet mooi en noemde haar 'the hughest gasmeter of the world', een bijnaam die werkland vol getuige Ramée's 'palais gazomètre' (1867, p. 11). Fournel betitelt haar ook nog als een scheepscod, omnibusgarage en bazaar (25 mei 1867, p. 229 en 25 juni 1867, p. 484).
453. Exner, 1868, p. 64; Ramée, 1867. Voor al diegenen die de architectuur van het paleis bekritiseerden vormde het Crystal Palace de toetssteen en niet één van de paleizen die waren opgetrokken voor de exposities van 1855 en 1862. Ongetwijfeld werd dit mede veroorzaakt door het feit dat dezen bouwtechnisch gezien kruisningen waren van een ijzeren draagstructuur in een stenen enveloppe, terwijl zowel het Colisée als het Crystal Palace voor het oog geheel uit ijzer, glas en hout waren opgetrokken (de binnenste twee ringen van het Colisée waren uit steen opgetrokken).
454. Ramée, 1867, p. 4, 9 en 11; Fournel, 25 mei 1867, p. 229-33.
455. Cole en anderen roemden het 'plate-forme central': Fournel (25 mei 1867, p. 236-8) beschreef haar als een echt religieuze openbaring; het zou het publiek tot mediteren aanzetten en hen als Mozes op de berg aan hun voeten het nieuwe koninkrijk van de industrie openbaren: 'Le promenoir de la première galerie est un lieu que je recommande aux philosophes et aux moralistes. Il éveilla la méditation, il est propice aux monologues; les poètes même y pourrout rêver à leur aise. C'est la montagne où le génie orgueilleux du dix-neuvième siècle emporte ses fidèles pour leur montrer sa conquête, et pour étaler à leurs pieds tout le royaume de l'industrie moderne.'
456. Tenminste Exner, maar vermoedelijk ook redacteurs van tentoonstellingstijdschriften, en niet te vergeten de leden van de Oostenrijkse en Amerikaanse commissies die al bezig waren om een wereldtentoonstelling in eigen land te organiseren.
457. Exner, 1868, p. 59. Verder merkte hij nog op als voorbeelden een cementfabrikant die met een zogenaamd overstek de sterkte van gewapend beton illustreerde, een potlood-fabrikant die zijn potloden vergezelde met schitterende tekeningen die er mee gemaakt waren, een verf-fabrikant die naast de pigmenten doeken toonde die er mee geverfd waren en een staalfabrikant die de elasticiteit van een giet-stalen veer illustreerde door haar met grote gewicht belast ten toon te stellen.
458. REC, 1868, p. 299.
459. Ibid., p. 298.
460. LePlay, 1869, p. 113.
461. Volstrekte zekerheid dat niet al in 1851 objecten als foto tentoongesteld werden kan natuurlijk nooit krijgen, temeer omdat de Royal Commission later de opdracht verstreek om de prijswinnende objecten op foto vast te leggen (en als leerzame voorbeelden te verspreiden) en niet in tekeningen of gravures. Ik heb echter geen enkel voorbeeld hiervan de tentoonstelling zelf kunnen vinden. Het eerste voorbeeld dat ik aantroef waren foto's de bouw van de Keulse dom in de Duitse afdeling op de wereldtentoonstelling van 1851. Dat men vanwege het realisme de foto boven de tekening of makette verkoos lijkt te worden bevestigd doordat men de overweldigende ruimtelijkheid van het bouwwerk trachtte vangen met stereoscopische foto's (A Walk through the Universal Exhibition of 1855, p. 26). In het officiële rapport werd een aantal malen melding gemaakt van foto's; in de Galerie de l'Histoire du Travail' (LePlay, 1869, p. 301) grafomben uit Indië; in de exp van de 'Compagnie de Suez' werd met foto's de vordering en werkzaamheden aan het kanaal getoond (LePlay, 1869, p. 113), en in de tentoonstelling van het Ministerie van Onderwijs werden met name de interieurs, de inrichting, van de scholen middels foto's suaiseerd (LePlay, 1869, p. 101).
462. Niet voor niets zijn er van de binnenzijde van het Collisée slechts een handvol objecten bekend terwijl het park uitgebreid op de gevoelige plaat was vastgelegd.
463. LePlay, 1869, p. 113.
464. IJU, 9 februari 1867, p. 86.
465. LePlay, 1869, p. 113 en 49.
466. In 1855 beschikten de organisatoren over 350 PK motorvermogen om de machines van de demonstraties aan te kunnen drijven, in 1867 is dat al anderhalf maal zoveel: zo'n 500 PK (Monday, 15 januari 1900, p. 431).
467. Fournel, 25 juni 1867, p. 386 en 488-9.
468. LePlay, 1869, p. 162-3; Friebe, 1985, p. 43-4.
469. LePlay, 1869, p. 42 en 49-50; IJU, 1867, p. 343; Fournel, 25 juli 1867, p. 606.
470. REC, 1868, vol. IV, p. 42-5; LePlay, 1869, p. 49.
471. Exner (1868, p. 42) en Fournel (25 mei 1867, p. 248) beschreven het parfumeren van bezoekers door expliciteurs en het gebruik van zogenaamde 'parfum-fonteinen'.
472. Dit laat zich moeilijk bewijzen omdat men ook hiervoor aangewezen is op de overgebleven afbeeldingen en beschrijvingen, die zich meestal beperkten tot generieke indrukken, enkele keer ook voor een specifiek specimen, maar zelden voor dit soort details. Dat nóg, die wel allerlei andere didactische details vermeld, noch de overgeleverde foto's en tabellen, lijkt mij voldoende te bewijzen dat er hoegenaamd geen gebruik van werd gemaakt.
473. Exner, 1868, p. 39: 'Unter Bezugnahme auf (...) der "Reclame" bemerkten wir vor Allem die dieselbe im Jahre 1867 den größten Umfang, bis dahin unerreicht Manigfaltigkeit zum Theile wahre Volendung erlangt hat. Met reclame bedoelde hij de enorme verscheidenheid aan brochures, officiële en commerciële catalogi, officiële rapporten en bezoeks-lagen van professionals en leken, die hij vervolgens nauwkeurig omschreef.
474. Exner, 1868, p. 42.
475. De brochures boden hen niet alleen de gelegenheid voor veel meer achtergrond gegevens die bovendien niet werden gecensureerd door de Keizerlijke Commissie, dan ook in de catalogus mogelijk was, maar verhinderde echter ook dat deze info ondergesneeuwd werd in de volumineuze catalogi, en vormde bovendien nog een aardig aandenken voor de bezoeker.
476. LePlay, 1869, p. 141.
477. Men gaf speciale catalogi voor de thematentoonstellingen uit - de 'Geschiedenis van Arbei' en de 'tentoonstelling van maten, gewichten en betaalmiddelen' - en voor enkele exposities die ruimtelijk los stonden van de eigenlijke expositie: de 'Jardin réservé' en 'Île Billancourt' (LePlay, 1869, p. 141).
478. Exner, 1868, p. 41.
479. Een goed voorbeeld van een dergelijke nationale catalogus is die van Nederland: Commission Royal, Exposition Universelle de 1867 à Paris, Pays Bas, Catalogue spéc. Édition officielle, J. Enschéed en zn., Haarlem, 1867.
480. LePlay, 1869, p. 140. In 1862 was in de Franse catalogus voor het eerst geëxperimenteerd met een exposé per bedrijfstak, iets dat op minder systematische wijze ook in de catalogi van de nationale industrietentoonstellingen al gangbaar was geweest. Erin werden opgesomd: de soorten van producten die in deze klasse waren ingedeeld; de belangrijkste productie-centra; aard, herkomst en prijs van de gebruikte grondstoffen; nauwkeurig gebruikte van gebruikte fabricage-methoden en de daarbij gebruikte machines en werktuigen; organisatie van de arbeiders in de werkplaatsen; de aard van de handel in deze productiefactoren; de aard van de omvang van productie en handel; de belangrijkste vernieuwingen; deze tak van nijverheid sinds de vorige Franse Wereldtentoonstelling, die van 1855.
481. F. Ducuing (red.), L'exposition universelle de 1867 Illustrée. Publication Internationale autorisée par la commission impériale, 2 delen, Paris, 1867.
482. Exner, 1868, p. 44. Exner doet dit enigzins denigrerend af als 'Pseudo-Katalog'; hij noemt andere een uitgave van de Duitse uitgever Brockhaus, die heel toepasselijk vernoemd was vanwege zijn encyclopedieën en reisguides. Vergelijk verder de artikelen van Victor Fournel in Le Correspondant getiteld 'Voyage à travers l'Exposition.'
483. Hugo, V. (ed.), Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France, Paris 1867. In het voorwoord beschrijft Hugo de expositie in hoogdravende termen als een 'ster op een betere toekomst waarin Parijs het centrum van een verenigd Europa zou zijn' terminologie en ideeën vertonen een grote gelijkheid met de beschrijvingen van Henri Fournel en Michel Chevalier, hetgeen niet zo verwonderlijk is omdat zij allemaal geëerd zijn door de romantiek en in meer of mindere mate door de Saint-Simonistische gelooft Flaubert doet Hugo's voorwoord af als: 'Aimez-vous la préface du père Hugo à Paris? Pas trop, n'est-ce pas? La philosophie d'Hugo me semble toujours vague'

correspondance Flaubert- Sand, Flammarion, 1981. Parijs, p.140: brief van Flaubert aan van 12 Juni 1867).

de gids bestond uit twee delen. In het eerste deel, 'La Science-L'Art', werd de geschiedenis van Parijs gevolgd door een tableau van de belangrijkste instituten op het gebied van wetenschap, kunst en cultuur. Van de Parijse nijverheid werd slechts de kunstnijverheid behandeld (deze was inderdaad verrewer de belangrijkste). In het tweede deel, 'La Vie', werd een sociaal-economische beschrijving van Parijs en zijn bevolking gegeven. Ook werd de tenonstelling erin beschreven in een aantal uitstapjes. Behalve Hugo werkten ondermeer Louis Blanc, Ernest Renan, Sainte-Beuve, Littré, Michelet, Alexandre Dumas (fils), Eugène Gautier en Viollet-le-Duc aan deze uitgave mee.

N. 22 Juni 1867, p. 619; Kroker, 1975, p. 88; Guide Livret International, 1867.

to bestond ook de architectuurpresentatie binnen de 'Geschiedenis van de Arbeid', ingehicht in de open arcade rond de 'Jardin central', geheel uit tekeningen, schaalmodellen en foto's. Overigens paste deze volgorde mooi in de oorspronkelijke narratieve lezing van de positie: na het paradijs kwamen de eerste 'man-made' schuilplaatsen (Fournel, 25 juni 1867, p. 504).

LePlay, 1869, p. 100-1; Fournel, 25 juli 1867, p. 603-6. Deze rapporten zijn gepubliceerd in: Recueil de rapports sur les progrès de lettres et des sciences en France, par MM. Vestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Edouard Thierry, Parijs, 1868.

REC, 1868, p. 124. Appendix 1.

LePlay, 1869, p. 99-100. Deze zijn later gepubliceerd als: Comptes Impériale, enquête du dixième groupe; Catalogue analytique des documents, mémoires et rapports, posés hors classe dans le 10e groupe et relatifs aux institutions publiques et privées créées l'Etat, des départements, les communes et les particuliers pour améliorer la condition physique et morale de la population. E. Dentu, Parijs, 1867.

ay, 1 mei 1895, p. 210-24.

Fournel, 25 mei 1867, p. 239. Exner, 1868, p. 60.

De firma Baccart toonde de reuzenfontein en de firma Saint Gobain de monsterspiegel (Dioszegi, 1992, p. 20). Exner (1868, p. 60) noemt verder nog een adellijk wapen uit kandijzer, een gotische tempel uit katoen en een kameel met Arabieren als piedestal voor keurlessen. Dit soort curiositeiten ontloken natuurlijk ook de spot van critici als Fournel (25 Mei 1867, p. 239).

N. 11 Mei 1867, p. 470: '... one of the toy-attractions of the Exhibition- Mr. Henry's manual's automation silver swan. Within a large glass case is to be seen a lifesize model of a swan, with its plumage of silver, and looking remarkably feathery and fluffy considering the material of which it is composed, floating, as it were, on the water, which is likewise of silver (...) The swan is first seen with his head resting between his wings; but, on the machinery being wound up, he raises his head gracefully, curves his neck, seems after a while to espy the tiny fish floating on the water in front of him, whereupon he lowers his head, appears to seize one in his beak and hold it for a time, preparatory of swallowing it, and then returns to his former attitude of repose.'

Exner, 1868, p. 61.

LePlay, 1869, p. 100-1; Fournel, 25 juni 1867, p. 603-6.

De gravenures uit collectie BN.

LePlay, 1869, p. 113 en 163; REC, p. 298 en p. 141: Beyond all doubt the most striking of the most instructive sample of French primary instruction is to be found in the building in the park (near the Grande Porte) dedicated to the iron-works of Creusot. Here Messrs. Schneider and Company exhibit a most complete account of their magnificent tools. The statistics, methods, rules, time-tables, and works done by the scholars are ranged along the west wall.'

LePlay, 1869, p. 113.

to verlevendigde Algerijnse kurksnijders en juweliers de werkplaatsen, werkten in het neoclassicistische paleis een barbiër en diverse ambachtslieden, werd de Chines tuin rondom de Chinese concessie onderhouden door Chinese tuinders, demonstreerden Hollandse diamantbewerkers het bewerken van edelstenen en bereidden Hollandse boeren zuivelproducten, werden de drommedarissen verzorgd door Egyptische verzorgers, enzovoorts.

Exner, 1868, p. 61.

bid., p. 61-2.

De gravenures uit collectie BN.

LePlay, 1869, p. 104-9.

REC, vol. IV, p. 269 en Exner, 1868, p. 60-1.

Fournel, 25 juni 1867, p. 487 en ibid., 25 mei 1867, p. 236.

om de bezoekers gerust te stellen had men de kabine ingericht als betrof het een klein kabinet, met gordijnen in de hoek en een kroonluchter aan het plafond. Zie gravenures uit collectie BN.

to met de meest complete bedoel ik hier die exposities, waarin producten en vaardigheden duidelijk getuigen van andere zeden en gewoonten dan de Franse, waren ondergebracht al even vreemde maar getrouw nagebootste bouwsels, en verlevendigd of gestoffeerd zijn met authentieke planten, dieren en mensen, welke laatste bovendien in klederdracht zijn. Zie (in REC, 1868, p. ix) beklagde zich over dat ze in zijn ogen te overdadige vormgeving van de kamers die n.a.v. in de oerantiaalse afdelingen alleen maar de aandacht afleiden van de producten. Fournel (25 april 1867, p. 986) lijkt dit te bevestigen wanneer hij deze reconycties als zinsbegoochelingen van een hashkroer beschrijft: 'En fermant à demi les yeux, sentais, comme un fumeur de haschis, les vapeurs de l'hallucination me monter à la tête: mon imagination enivrée s'abandonnait à toutes les intempéranes de la rêverie, et voguait à vers les régions fabuleuses sur les ailes de la Chimère.'

Fournel, 25 mei 1867, p. 248.

Exner, 1868, p. 59.

anders dan in 1851 is er in het officiële rapport geen tabel opgenomen van aantallen verichte catalogi, kaarten en synopsi. Gaat men uit van de prijzen van de catalogi - 6 franc voor de volledige officiële catalogus en 1 franc voor de groeps-catalogi (Exner, 1869, p. 39) gecombineerd met de pacht die de concessiehouders voor hun monopolie aan de Keizerlijke commissie moesten afdragen: 538.000 franc (LePlay, 1869, 544-5), en neemt men aan dat maximaal een vijfde van hun inkomsten aan de organisatoren moesten afdragen, dan ver-

kochten zij vermoedelijk zo'n 2,5 miljoen catalogi; dwz. aan ongeveer een kwart van de bezoekers (aanzienlijk meer dan de 10% vd bezoekers in 1851). Net als in 1851 zijn in deze cijfers niet de talloze commerciële uitgaven meegerekend, die Franse maar ook buitenlandse uitgeverij voor de bezoekers uit hun land in de eigen taal lieten verschijnen.

511. Chevalier in RJI, p. viii-ix.

512. Allwood, 1977, p. 45. Aluminium was als legering al sinds 1754 bekend, maar het zou tot 1856 duren voordat men het tot producten kon bewerken.

513. Eliëns in Berlijn, 1991, p. 17; Friebe, 1985, p. 215; Kroker, 1975, p. 51 en 125; Plum, 1979, p. 383.

514. Plum, 1979, p. 376; Dioszegi, 1992, p. 121.

515. Dioszegi, 1992, p. 21.

516. Zie noot 511.

517. Kroker, 1975, p. 125-6.

518. Curti, 1950, p. 846; 74; Haltern, 1972, p. 24-5; Mitchell, 1988, p. 248. Brandt (1904, p. 84) merkt in dit verband op: 'Die Pariser Weltausstellung 1867 (...) zeigte zum ersten Male die Bedeutung des nordamerikanischen Maschinenwesens, die wie einen Offenbarung wirkte und uns veranlaßte, uns von den englischen Vorbildern mehr dem Studium der antalan-tischen Industrie zuzuwenden.'

519. Curti, 1950, p. 843-6 en Kasson, 1988, p. 155-6.

520. Haltern, 1971, p. 201 en ibid., 1972, p. 17-8.

521. Kroker, 1975, p. 109 en 200.

522. Brandt, 1904, p. 84.

523. Chevalier in RJI, p. dxiv-dxv.

524. Rouher in LePlay, 1869, p. 617; IJU, 1867, p. 343; Fournel, 25 Juli 1867, p. 606.

525. Allwood, 1977, p. 44-5 en Greenhalgh, 1988, p. 202-3.

526. Billiat, 1867.

527. Zie voor lijst met volledige opsomming van de inzendingen door de Franse staat: Report, 1868, p. 113; 'Memorandum XXXIII; Expositions des Ministères: 1 Maison de l'Empereur - arbeiderswoningen en modelboerderijen; 2 Ministerie van Financiën - bosbouw en machina-le productie tabak; 3 Ministerie van Binnenlandse Zaken - telegrafen en telegrafiedienst; 4 Ministerie van Oorlog - plannen van magazijnen, militaire bakkerij, uitrustingen en kampe-ment; 5 Ministerie van Marine - dito, scheepsmachines, schaalmodellen van de vloot, ket-tingen, ankers ed en program en onderwijsmethode van de marine-school; 6 Ministerie van Openbare Werken - mijnbouw, vistelg in aquaria, producten in tekeningen en modellen van de 'École des ponts et chaussées, École des Mines, École des arts et métiers; 7 Ministerie van Onderwijs - werk van leerlingen van alle soorten opleidingen en evaluaties, 'travaux des missions scientifiques, archéologiques et littéraires.'

528. 'Instruction publique: Dans le pays du suffrage universel tout citoyen doit savoir lire'. Zie gravenures in BN.

529. Fournel, 25 mei 1867, p. 243; ILN, 31 augustus 1867, p. 244.

530. LePlay, 1869, p. 114-5.

531. Ibid., p. 177, 370-393, 492 en 609-10.

532. Ibid., p. 253-4.

533. Ibid., p. 176-209; RG, art. 62: 'Règlement fixant la nature des récompenses et organisant les jurys chargés de les répartir' (LePlay, 1869, p. 602-22).

534. LePlay, 1869, p. 178. Deze 'grand prix' werd toegekend door de Hoog Raad.

535. LePlay, 1869, p. 180 en 254; REC, vol. IV, p. 42: 'In former Exhibitions the want of some place where experiments on certain classes of objects might be carried on, had been frequently felt. Sometimes jurors were unable to test the comparative merits of articles coming under the same 'genius.' Daarom hadden de Britse commissie en de Franse Keizerlijke Commissie in hun respectievelijke delen van het park zgn. 'testinghouses' geïnstalleerd.

536. Zie voor demonstratie van kookfornuizen, verlichting en verwarmingsstoelentent: REC, vol. IV, p. 44. Voor landbouw-demonstraties: LePlay, 1869, p. 42 en 49-50; IJU, 1867, p. 343; Fournel, 25 juli 1867, p. 606. Voor de demonstratie van de locomobiel: Fournel, 25 mei 1867, p. 238 en gravenures uit de collectie van BN.

537. Was hier de hand aangehouden dan had te hoogste 7,86 % van de exposanten in de prijzen kunnen vallen (LePlay, 1869, p. 191).

538. LePlay, 1869, p. 10: 'L'expérience avait montré les inconvénients d'une distribution faite seulement après la clôture; aussi fut-il résolu que cette cérémonie aurait lieu (...) vers le milieu de la durée de l'Exposition.' In de traditie van de Franse nationale industrie-tentoonstellingen, in Engeland in 1851 en 1862, en ook bij de eerste Franse wereldtentoonstelling in 1855 waren de prijsuitreikingsceremoniën altijd na afloop van de expositie gehouden. Zie voor 1855: IJU, 24 november 1855.

539. Commission Impériale. Liste générale des récompenses décernées par le JURY International à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Parijs, 1867 en de Catalogue officiel des exposants récompensés, Parijs, 1 juli 1867 (eerste editie) en 5 januari 1868 (tweede editie). De tweede editie verscheen na de laatste 'toegevoegde' prijsuitreiking voor de winnaars van de speciale land- en tuinbouw-wedstrijden, die op 1 juli bij de eigenlijke prijsuitreiking nog niet gehouden waren.

540. LePlay, 1869, p. p. 56 en 290.

541. Ibid., 191 en 290; Exner, 1868, p. 37-8. De laatste berekende dat de juries slechts 10 minuten per exposant hadden (laat staan per exponaat)!

542. Exner, 1868, p. 37-8.

543. LePlay (1869, p. 183) vermeldde dat op verzoek van de Britten voor jury-leden die ook politicus waren vervangers benoemd mochten worden. Dit duidt erop dat een onbekend aantal jury-leden eerder politiek-economische belangen vertegenwoordigde, nationale of van een bepaald productie-centrum, dan deskundig was. Echter ook voor de deskundigen gold natuurlijk dat hun vakgemeenschap hen ter verantwoording kon roepen wanneer deze onvoldoende gelauwerd werd. LePlay (1869, p. 290) erkende dat tijdgebrek en diplomatieke gevoeligheden de resultaten van de jury negatief beïnvloedden.

544. Zie LePlay (1869) voor tabellen met aantallen exposanten (p. 439-446) en prijswinnaars-zelfs naar hoogte van de medaille - per klasse en per land (p. 207-8 en 493-519) uitgesplitst. Om een strenge juring te garanderen had de Keizerlijke Commissie het aantal medailles dat de internationale juries mochten toekennen aanvankelijk vastgelegd op 4100, door de

- onverwacht grote toevloed van exposanten zag zij zich gedwongen dit quotum later te verruimen tot 13065 (LePlay, 1869, p. 191). Over de aantallen exposanten en prijswinnaars verschillen de bronnen. Volgens tabel no. 49 (LePlay, 1869, p. 519) waren er 52200 exposanten waarvan er 19766 een medaille of vermelding kregen; d.w.z. 37%! Hierbij moet wel bedacht worden dat de hogere prijzen aanzienlijk minder vaak werden uitgereikt en zo wel degelijk goedgelees hun instructieve waarde behielden. Rekende men de eervolle vermeldingen niet mee dan kreeg nog 26% van de exposanten een medaille; waarvan 14,2 een bronzen, 8,5 % een zilveren, 2 % een gouden medaille en slechts 0,16 % een 'grote prijs'. Exner (1868, p. 25) komt tot iets andere getallen en percentages; vermoedelijk omdat hij de later uitgereikte prijzen niet meerekende.
545. LePlay (1869, p. 191) beschreef de overwegen noodmaatregelen: in eerste instantie stelde de groepjurys voor om de prijswinnaars van 1855 en 1862 niet weer in aanmerking te laten komen voor een prijs; dit voorstel druisde in tegen de nationale Franse traditie om door herhaalde bekroning een industriële elite te creëren en haalde het dan ook niet; dan besloot men domweg de oorspronkelijke medailles te verkleinen van 86 naar 50 mm, waardoor men uit het zelfde budget toch meer prijzen kon vergeven. Er zouden liefst 10 maal zoveel gouden (1176), vier maal zoveel zilveren (4455) en twee maal zoveel bronzen medailles (7434) worden uitgereikt. Het verzet tegen de uitsluiting van de oude prijswinnaars bevestigte het vermoeden dat de medailles nu algemeen gezien werden als niet te versmaden reclame of publiciteit.
546. Van de c. 6.000 Britse exposanten kregen er 1747 een prijs, tegen 294 van de 705 Amerikaanse en 1795 van de 3610 Duitse, terwijl van de 16.000 Franse exposanten er maar liefst 10.000 een prijs toebedeeld kregen (LePlay, 1869, p. 446 en p. 519).
547. In de overige klassen van de internationale wedstrijd was voor de arbeidersklasse slechts de traditionele aandacht en waardering weggelegd: een naamvermelding wanneer hun vakmanschap een onmisbare bijdrage had geleverd aan de kwaliteiten van het bekoorde product. Zelf een prijs winnen was in deze klassen dus niet voor de arbeiders weggelegd (Lavollée, 1867, p. 44).
548. RJI, p. 529-531.
549. LePlay, 1869, p. 190 en 208: naast de bij de juring betrokkenen waren 381 inzenders buiten mededinging geplaatst. De speciale catalogus: *L'enquête du dixième groupe; catalogue analytique des documents, mémoires et rapports, exposés hors classe dans le 10e groupe et relatifs aux institutions publiques et privées créés par l'Etat, des départements, les communes et les particuliers pour améliorer la condition physique et morale de la population*. E. Dentu, Parijs, 1867.
550. LePlay, 1869, p. 185-8 en RJI, p. 361-380. De weging en berekening van sociale maatregelen en instituten geschiedde weliswaar door de juryleden uit de deelnemende landen, maar deze werden hierbij nadrukkelijk begeleid door LePlay cs. Dit was ook wel nodig want de procedure was erg ingewikkeld: allerlei stelden de juryleden gezamenlijk een differentiaal criteria (LePlay, 1869, p. 613-5; RJI, p. 533) vast waarop alle inzendingen beoordeeld moesten worden; hieraan kon men dan per criterium een cijfer van 0 tot 20 toekennen, wat om het verschil in importantie tussen de criteria tot uitdrukking te brengen nog eens vermenigvuldigd werd met een cijfer tussen de 1 en 5; de som van deze 13 vermenigvuldigingen bepaalde nu of een inzending in aanmerking kwam voor een prijs. Na dit politiek en ideologisch gevoelige steekspel kon het beoordelen in een vijftal rondt plaatsvinden en worden afgesloten met de voordracht van die maatregelen en instituten waarvan het meest maatschappelijke heil was te verwachten, een schriftelijke onderbouwing van deze keuze, de aanbeveling deze na te volgen én het propageren van de door hen opgestelde dertien criteria als de formule voor een betere harmonieuze integratie van de arbeidersklassen in de samenleving onder het 'patronaat' van de burgerlijke klassen.
551. LePlay, 1869, p. 23 en RJI, p. 379. Deze inzendingen werden wel gebundeld en uitgegeven als het zesde deel van het officiële Britse rapport. Zij vormen, tezamen met het verslag van de speciale jury voor historici een zeer rijk bron om zich een beeld te vormen hoe er op dat moment over de maakbaarheid van de samenleving werd gedacht - de verantwoordelijkheid hierbij van 'patron', collectief of overheid - welke concrete sociale maatregelen en instituten er reeds bestonden én welke er gepland werden. Ook op het gebied van de volkshuisvesting, zowel qua architectonische opgave als op stedenbouwkundige schaal, bevat zij een groot aantal voorbeeldprojecten. Een deel van deze plannen voor arbeiderswijken was zonder meer utopisch, echter andere, zoals Saitaire van de Britse groot-industriële Titus Salt, zouden later daadwerkelijk gebouwd worden.
552. LePlay, 1869, p. 187, 607-8 en 612: In plaats van één grote prijs, tien gewone prijzen en 20 eervolle vermeldingen besloot men geen hoofdprijs, maar 12 gewone prijzen, 24 eervolle vermeldingen en 5 citaties toe te kennen.
553. Zie voor de werkzaamheden van deze jury's: LePlay, 1869, p. 200-4. Op 5 januari 1868 werd er in het 'Palais de l'Industrie' een speciale prijsuitreikingceremonie georganiseerd voor de deelnemers aan de land- en tuinbouwexposities, voor exposanten die met hun producten de expositie hadden laten functioneren - de leveranciers van generatoren of waterpompen, de restaurateurs in de voorzieningenging en zelfs de meesterarbeiders uit de ambachtsatellers van de 'galerie des arts usuels' (groep 10) - en voor de deelnemers aan de zeil- en roeierijtoernooien op de Seine alsmede de duikers die demonstraties in de Seine hadden uitgevoerd (LePlay, 1869, p. 204-7 en p. 621-2).
554. LePlay, 1869, p. 110-3 en 419-20.
555. In AN F12 3035 bevindt zich een exemplaar van een krant waarin de ceremonie voor de 15e augustus werd aangekondigd, *L'Union de Seine et Oise* (20 november 1865, p.1): "Il paraît que déjà il est décidé que les récompenses seront décernées le 15 août 1867, à l'occasion de la fête de l'Empereur."
556. Zie voor beschrijvingen van de gelegenheid: LePlay, 1869, p. 192-200 en ILN, 13 Juli 1867, p.46.
557. Natuurlijk vormde het enorme aantal winnaars, 13065 stuks, ook een praktische belemmering. Men had evenwel bijvoorbeeld in plaats van de eerste 5.000 seizoenskaarthouders ook de prijswinnaars toegang tot de tribunes kunnen geven (ILN, 13 Juli 1867, p.46).
558. Ook ditmaal werd de selectie-truc van de dure seizoenskaarten gebruikt om alleen de rijkste klassen tot de ceremonie toe te laten - en daarvan alleen nog de eerste 5.000 seizoenskaarthouders - (LePlay, 1869, p. 254). Dat wil zeggen dat er liefst 20.000 juryleden, tentoonstellingsorganisatoren, diplomaten, politici, ambtenaren en andere hoogwaardigheidskleiders aanwezig waren.
559. Zie voor een beschrijving van het ontwerp van Aldrophe: RGA, 1867, col. 217-8. V. 10 trofeën mocht Aldrophe alleen de meest eervolle, die voor schone kunsten, ontwerpe overige negen werden ontworpen door architecten die ook elders op de expositie a kamers en paviljoens hadden vormgegeven. Zie voor een opsomming: LePlay, 1869, p. 186. Opvallend is ook de gelijkenis tussen deze indeling van het paleis en het indelingsplan prins Napoleon, vermoedelijk gesouffleerd door LePlay, in het officiële verslag van de expositie in 1855 schetste voor een ideale tentoonstellingsindeling (zie noot 205).
560. Zie LePlay, 1869, p. 192-4 voor een beschrijving van de inrichting van de zaal en ha decoratie. LePlay, 1869, p. 422: 'ces trophées représentaient les différents groupes de classification.' Zie ook ILN, 13 Juli 1867, p.46: "... at intervals from end to end, were ten trophies to illustrate the glories of the Exhibition."
561. Precedenten voor dit monster-ensemble zijn te vinden in de eigen nationale expositie: Hector Berlioz schreef en dirigeerde op het Saint-Simonisme geïnspireerde concert als beëtoebaan aan de industrie (zie hoofdstuk 2).
562. ILN, 13 Juli 1867, p.46.
563. Uit LePlay's beschrijving (1869, 192-4) van de ruimtelijke plaatsing van binnen- en tentelende hoogwaardigheidsbekleders blijkt duidelijk hoe politiek-ideologisch geladerd was. Aan de noordzijde bevond zich het Franse gedeelte, aan de zuidzijde het buitenland: Het Franse gedeelte was ingericht als een tableau van het Franse keizerlijke staatsbestuursmachten- verhouding daarbinnen. In het midden en op de hoogste trede bevond zich de voor de Keizer en de Keizerlijke familie; direct daarnaast aan weerszijde vertegenwoordigers (op het niveau prinsessen en prinsessen) van de vorstenhuizen uit de deelnemende landen (meestal voorzitters van de nationale comités waren). Een terras lager zaten de hoogste echelons van de Franse uitvoerende macht en het leger: ministers, leden van de 'conseil privé', de voorzitters van de senaat en de wetgevende vergadering, maarschalken en aarals, allen in gezelschap van hun ega's. Het onderste terras werd ingenomen door de runderen leden van de Keizerlijke Commissie, zodat zij hier feitelijk ook als onderdeel van de uitvoerende macht ten tonele werden gevoerd. Aan weerszijde van de tron bevonden op het hoogste niveau de vertegenwoordigers van de wetgevende macht: leden van het 'Maison de l'Empereur', de senaat, grondwetgevende vergadering en 'Conseil d'Etat'. C. trede daarvoor vertegenwoordigers van de 'controleerende' macht: leden van het hof van cassatie, rekenkamer, keizerlijke adviesraad voor openbaar onderwijs, het 'Institut de France', vertegenwoordigers van de katholieke clerus van Parijs, de gereformeerde kerke van Lutheranen en de Joodse gemeente. Op de onderste trede bevonden zich de representanten van lagere bestuursorganen: van de prefectuur van het departement Seine, gemeenteraad, (vice-)burgemeesters van de stad Parijs, vertegenwoordigers van andere departementen besturen en tenslotte tal van belangenverenigingen van ondernemers en zelfs arbeiders (leden van de 'conseils des prud'hommes').
564. Aanwezig waren: de heerser van het Ottomaanse rijk sultan Abdul-Aziz-Khan, verge van twee zonen waaronder de kroonprins; de kroonprins van Pruisen; de prinsen van Oranje, Saxe, Saxe-Weimar, Teck en Toukougava (Japan); een hele reeks buitenlandse hertogen en hertoginnen; en leden van andere takken van de familie Bonaparte.
565. LePlay, 1869, p. 111; ILN, 22 juni 1867, p. 625. Deze hymne werd uitgevoerd door een reuzen-koor van 900 zangers en 750 muzikanten.
566. Zie voor een resume van de toespraken: LePlay, 1869, p. 196-8 en 616-20.
567. LePlay, 1869, p. 196-8.
568. Voor de beschavende werking op individuen trekt hij hierbij schitterend retorisch de vergelijking tussen de manier waarop de wetenschap de mensheid in staat stelde de natie te overwinnen en de wijze waarop de 'culture de l'ame' de mensheid in staat zou stellen enige natuur de baas te worden: "Ainsi toutes les améliorations marchent de front. Si la science, en asservissant la matière, affranchit le travail, la culture de l'âme, en domptant les passions, les préjugés et les passions vulgaires, affranchit l'humanité. (...) En effet, dans ces grandes réunions qui paraissent n'avoir pour objet que des intérêts matériels, c'est tout une pensée morale qui se dégage du concours des intelligences, pensée de concorde et de civilisation" (LePlay, 1869, p. 196-7). Niet alleen door aanwezigheid maar ook door de ontstaan van inzicht in elkaars eigenaardigheden en kwaliteiten die ook voor de andere verkrijging kunnen betekenen: "Les nations, en se rapprochant, apprennent à se connaître; s'estimer; les haines s'éteignent, et cette vérité s'accrédite de plus en plus, que la prospérité de chaque pays contribue à la prospérité de tous" (LePlay, 1869, p. 196).
569. LePlay, 1869, p. 196-8: "De tous les points de la terre, les représentants de la science, des arts et de l'industrie sont accourus à l'envi, et l'on peut dire que peuples et rois sont venus honorer les efforts du travail, et par leur présence les couronner d'une idée de concorde et de paix."
570. LePlay, 1869, p. 197-8: "Les étrangers ont pu apprécier cette France jadis si inquiète, rejettant ses inquiétudes au delà ses frontières, aujourd'hui laborieuse et calme, toujours féconde en idées généreuses, appropriant son génie aux merveilles les plus variées et laissant jamais élever par les jouissances matérielles."
571. LePlay, 1869, p. 196-8: "L'Exposition française de 1867 marquera, je l'espère, une nouvelle ère d'harmonie et de progrès."
572. "L'Exposition de 1867 marquera, je l'espère, une nouvelle ère d'harmonie et de progrès. Assuré que la Providence bénit les efforts de ceux qui, comme nous, veulent le bien, j'ai cru au triomphe définitif des grands principes de morale et de justice qui, en satisfaisant toutes les aspirations légitimes, peuvent seuls consolider les trônes, élever les peuples, ennobler l'humanité" (LePlay, 1869, p. 198).
573. LePlay, 1869, p. 197: "Il faut être privé de toute foi patriotique pour douter de sa grandeur, fermer les yeux à l'évidence pour nier sa prospérité, méconnaître ses institutions, parfois tolérer jusqu'à la licence, pour ne pas y voir la liberté."
574. LePlay, 1869, p. 198-9.
575. LePlay, 1869, p. 199. Omdat het fysiek onmogelijk was dat de Keizer in een kort tijdstek aan 900 mensen een prijs uit te reiken, moest men deze selectie wel maken.
576. LePlay, 1869, p. 199-200. De voorzitter van de groepjury ontving uit handen van de Keizer een lijst met winnaars in zijn groep; de overige medailles en eervolle vermeldingen

rden verstrekt via het Commissariaat Generaal: de verschillende Franse bekrondend van
 ember 1867 tot maar 1868. Buitenlandse prijswinnaars kregen die in eigen land uitge-
 kt door de respectievelijke nationale commissie.

et patronaat van de Keizer manifesteerde zich ook letterlijk op de medailles: een van de
 den verbeeldde een portret van de Keizer, op zijn romeins met laureenkrans gekroond,
 de tekst 'Empereur Napoléon III; aan de andere zijde stond: in het midden de naam
 de winnaar, met daarboven 'L'Exposition Universelle de 1867 à Paris', en aan de onder-
 de de naam van de prijs. Alleen in het geval van de Orde van Verdienste stond hier de
 ologische inzet van deze prijs: 'Harmonie Sociale; Bien Être des Populations'.

ePlay, 1869, p. 197: 'Elle est universelle; car à côté des merveilles que le luxe enfante
 ur quelques-uns, elle s'est préoccupée de ce que réclament les nécessités du plus grand
 mbre. Jamais les intérêts des classes laborieuses n'ont éveillé une plus vive sollicitude.
 urs besoins moraux et matériels, l'éducation, les conditions de l'existence à bon marché,
 ombinaisons les plus fécondes de l'association ont été l'objet de patientes recherches et
 sérieuses études.'

roker, 1975, p. 164.

ePlay, 1869, p. 199.

so stuurden de Amerikaanse, de Oostenrijkse, de Engelse - in de gedaante van het Council
 Education - maar ook de Japanse regering een delegatie. Verder stuurden de Franse
 aartementen delegaties (LePlay, 1869, p. 59-60) en vaardigde het ministerie van onder-
 jng per canton een leerkracht af - en kwamen er bovendien velen op eigen gelegenheid -
 ePlay, 1869, p. 101). Het ministerie van Oorlog zond een eigen onderzoekcommissie
 rapport de la commission militaire sur l'exposition universelle de 1867, imprimerie impé-
 e. Parijs, 1868).

en fraai voorbeeld hiervan was de Oostenrijkse studie-delegatie die haar taakstelling als
 igt omschreef: 'Die Aufgabe des officiellen Berichtes besteht darin, ein möglichst getreu-
 Bild der Ausstellung und eine unabhängige Kritik der ausgestellten Gegenstände zu dem
 nstischen Zwecke zu liefern, um die Erfahrung, die der Fachmann durch den Vergleich
 r Produkte aller Länder der Welt sich aneignet, den weiteren Kreisen zugänglich zu
 chuen. (...) Vielmehr wird der Werth des Berichtes vorzüglich darin zu suchen sein, daß
 die neuesten Fortschritte und Vervollkommungen in den Produktionszweigen jeder Art
 ildert; denn er soll dem österreichischen Producenten und Kaufmann auf dasjenige auf-
 mchen machen, was er zu berücksichtigen hat, um sich den inländischen Markt zu
 htern und mit dem Auslande in wirksame Konkurrenz zu treten' (Exner, 1868, p. 48-53).
 ILN, 1 juni 1867, p. 535.

Maast de Parijse arbeidersdelegatie - die door de arbeiders zelf was afgevaardigd - werden
 op de gebruikelijke paternalistische manier - ook arbeidersdelegaties afgevaardigd door
 gevoede burgerij: via departementale comités, stadsbesturen en Kamers van koophandel,
 pot-industriën en diverse associaties. Uit het buitenland kwamen er arbeidersdelegaties
 Nederland, België, Pruisen, Zuid-Duitsland, Oostenrijk - alleen de stad Wenen vaardigde
 300 arbeiders af (Exner, 1868, p. 25) - Zwitserland, Denemarken, Spanje, Rusland, Italië
 'Engeland. In totaal 67.000 personen waarvan 27.000 uit Frankrijk. In dit getal zijn overis
 uitsluitend die arbeiders gerekend die gebruik maakten van de speciale voorzieningen
 e organisatoren voor de arbeiders getroffen hadden: al diegenen die hiervan geen
 rijk maakten - de Parijse arbeiders voorop - zijn hierin niet meegerekend. In dit verband
 het veelbetekend dat de Keizerlijke Commissie speciaal aan arbeiders liefst 400.000
 tis entreebewijzen verstrekte (LePlay, 1869, p. 168-9). Ook de vanuit Engeland (naast de
 iciele studielegatie van meester-arbeiders van de RSA) door A.H. Layard en Hodgson
 it georganiseerde groepen zijn zeker niet in dit cijfer verdisconteerd. Zij organiseer-
 n voor 30 shilling de reis, het verblijf en de bezoeken aan de expositie, waardoor een aan-
 ritse arbeiders in staat waren om tegen geringe kosten de expositie gedurende een week
 bestuderen (Cole in REC, p. xvii). Ook in Duitsland bestond een dergelijk initiatief. 'Die
 ellschaft zur Wahrung der Interessen der die Pariser Ausstellung besuchenden deutschen
 eiter' bedong goedkope treintarieven, organiseerde goedkoop onderdak en maaltijden en
 delde tolken voor bezoeken aan de expositie voor de Duitse arbeiders (Exner, 1868, p. 30-
 3). Heel wat arbeiders en kleine ondernemers vanuit diverse Duitse staten maakten er dank-
 rbaar gebruik van (Kroeker, 1975, p. 148).

it gold behalve voor de Parijse arbeidersdelegatie ook voor de Britse delegatie die de
 A op de been had gebracht: ruim 200 werklieden bestudeerden intensief de exposities,
 zochten fabrieken en openbare werken in en rondom Parijs, knoepden via hun Franse tolk
 ouché ook informele contacten aan met de Franse arbeidersbeweging en deden hiervan uit-
 breid verslag in een livijg rapport (Report of Artisans selected by a Committee appointed
 the Council of the Society of Arts to visit the Paris Universal Exhibition, Londen, 1867)
 arbij behalve vaktechnische zaken ook sociale problemen uitgebreid aan bod kwamen
 ole in REC, p. xvii; Brooke, 1970, p. 68).

ePlay, 1869, p. 170-1.

bid., p. 171-2. Zie ook Cole in REC, p. xvii.

ie voor de salons: LePlay, 1869, p. 97, 299, 305 en 322; brief LePlay aan Cole, dd. 30
 juri 1866 en Memorandum XVIII, dd. april 1866 opgenomen in REC. Zie voor de
 ercle international: LePlay, 1869, p. 238 en 325-8; Memorandum VIII, dd. 1 januari 1866
 opgenomen in REC; ILN, 27 October 1866, p. 413-4; IUJ, 12 Januari 1867, p. 22.

ie voor de agencés: brief LePlay aan Cole, dd. 17 februari 1866, opgenomen in REC en
 ePlay, 1869, p. 304-5, 322-8 en m.n. p. 325 en de plattegronden van de expositie (LePlay,
 69). Voor de bazars gravures: collectie BN.

ePlay, 1869, p. 113-4; Kroeker, 1975, p. 187.

Valch, 1967, p. 134. De Montieur deed op 27 juli 1867 verslag van het eerste
 ernationale Architectencongres, dat in het kader van de wereldtentoonstelling had plaats-
 vonden.

ePlay, 1869, p. 102; Isay, 1937, p. 106-110.

ePlay bedoelde deze internationale fora voor sociale kwesties uitdrukkelijk als een instru-
 nt om zijn sociologische onderzoeksmethoden, maatschappij-beeld en hervormingsvoor-
 llen internationaal geaccepteerd te krijgen (LePlay in de Ribbe, 1884, p. 142-7).

xner, 1868, p. 77: 'Die Engländer, von denen man gewohnt ist sie in
 eumsangelegenheiten tonangebend zu sehen, haben die glücklichen Idee gefaßt, daß in

allen der beabsichtigten Vereinigung beitretenden Ländern Werke der monumentalen Kunst
 und des Kunstgewerbes reproducirt und dieselben gegenseitig ausgetauscht werden sollen.'
 De conventie werd ondertekend door tenminste Engeland en Ierland, Pruisen, Oostenrijk,
 Hessen, Saksen, Frankrijk, België, Rusland, Zweden en Noorwegen en Italië.

595. LePlay (1869, p. 476-7) bevat twee tabellen met de data van de staatsbezoeken en werke-
 zoeken van vorsten, prinsen en andere hoogwaardigheidsbekleders zoals tsaar Alexander II,
 de keizer van Oostenrijk, de koningen of koninginnen van Zweden, Pruisen, Holland,
 België, Engeland en Portugal, de sultan van Turkije, de shah van Perzië. Ook talloze prin-
 sen, vaak in hun functie van voorzitter van de respectievelijke nationale organisatie-com-
 missies, waaronder de prins van Oranje. Isay (1937, p. 83) beweert dat dit de eerste maal
 was dat de sultan van Turkije Abdul-Aziz, buiten de grenzen van zijn rijk kwam.

596. Reybaud (juni 1867, p. 711) vertelt dat deze bezoeken van te voren werden aangekondigd;
 Zola (1880, p. 54-5) vertaalt nadrukkelijk van deze bezoeken als publiekstrekkers. Fournel
 legt uit dat de bezoekers van koninklijke bloede aan theater-voorstellingen en wat dies meer
 zij deze zo tot mondaine, en in zijn ogen verwerpelijke, publiektrekkers maakten.

597. Werk, nr. 9, 1967, p. 599-601.

598. HDFSE, p. 428.

599. Zie de plattegronden van de expositie uit IUJ, januari 1867, p. 56-7 en LePlay, 1869.

600. De Britse arbeidersdelegaties beschikten echter wel over een tolk; alle officiële buitenland-
 se delegaties schakelden een al dan niet uit eigen zak betaalde tolk in (Brooke, 1970, p. 68).

601. LePlay, 1869, p. 237; Reybaud juni 1867, p. 711; ILN, 27 april 1867, p. 422.

602. Zie de plattegronden van de expositie in LePlay, 1869. Ondermeer Engeland, België,
 Pruisen en Frankrijk beschikten over dergelijke ruimten.

603. LePlay, 1869, tabellen no. 58 en 59, p. 540-6.

604. Ibid.

605. LePlay, 1869, p. 166-7.

606. Ibid., p. 167-8.

607. Ibid., p. 95-7 en 146-50.

608. ILN, 27 april 1867, p. 422; LePlay, 1869, p. 236.

609. Zie de plattegronden van de expositie: LePlay, 1869.

610. LePlay, 1869, p. 162.

611. Ibid., p. 52.

612. Zie de plattegronden van de expositie: LePlay, 1869.

613. Niet zelden werd de instructieve waarde van de habitat-presentatie teniet gedaan doordat
 de authenticiteit was opgegeven. Zo kon men in de Chinese concessie wel Chinese thee
 proeven maar geen Chinese maaltijden, men serveerde er Franse frieten en biefstukken.
 (Fournel, 25 april 1867, p. 981) Een ander schitterend voorbeeld. De Nederlandse koning,
 op bezoek in het Nederlandse restaurant, sprak één van de in kleeddracht geklede en hoog-
 blonde vrouwelijke bedienden aan in de veronderstelling dat zij een Nederlandse was: groot
 was zijn deceptie toen zij een française bleek te zijn.

614. Fournel, 25 juli 1867, p. 619-20; ILN, 22 juni 1867, p. 625.

615. Ibid, p. 621-2; Exner, 1868, p. 47-8.

616. Ibid., p. 619-20; LePlay, 1869, p. 115-6 en 164.

617. Fournel, 25 april 1867, p. 985: 'L'Exposition de travail s'endort, l'exposition du plaisir s'é-
 ville.'

618. Fournel, 25 april 1867, p. 976 en 984-7.

619. IUJ, 1867.

620. Zie noot 597. Zie ook Zola (1880) en LePlay, 1869, p. 491, tabel no. 45: toont de inkom-
 sten uit de theatertickets over 1866, 1867 en 1868 en maakt duidelijk dat deze in 1867
 ongeveer twee maal zo hoog waren dan in de jaren voraaf en nadien.

621. Exner, 1868, p. 47. Lavollée (1867) publiceerde de voordrachten.

622. Ribbe, 1884, p. 146 en 387-91.

623. Wel werd er op 26 oktober 1867 het traditionele besloten, maar vanuit diplomatiek oog-
 punt gezien belangrijke, afscheidsdiner voor de Keizerlijke Commissie en de diverse
 Nationale Commissies georganiseerd (LePlay, 1869, p. 622-8).

624. In de pers werd er publiekelijk voor gepleit om de expositie met 15 dagen te verlengen.
 Hiertegen verzette zich de Keizerlijke Commissie, vermoedelijk omdat zij in het reglement
 en andere overeenkomsten met nationale commissies, de stad Parijs en het Ministerie van
 Oorlog zich had vastgelegd op een tijdschema voor de abraak (LePlay, 1869, p. 172). Het
 waren lucratieve dagen zowel qua bezoekerscijfers als qua inkomsten - op de laatste dag
 werd weliswaar het dag-record niet verbeterd maar met 93.795 bezoekers nam zij toch een
 derde plaats in (LePlay, 1869, p. 524, tabel no. 54). De inkomsten uit de drie extra dagen
 bedroegen 170.000 FFR (LePlay, 1869, p. 172).

625. Alleen de zeer populaire 'Jardin réservé' bleef nog tot 21 November geopend, en vormde
 nog een extra bron van inkomsten voor de Keizerlijke Commissie (LePlay, 1869, p. 535).

626. LePlay, 1869, p. 481 en p. 539, tabel no. 57: De berekening van bezoekersaantallen wordt
 bemoeilijkt doordat de aantallen bezoekers en bezoeken herhaaldelijk door elkaar worden
 gehaald, doordat soms ook de explicateurs, demonstrateurs en ander personeel worden mee-
 gerekend, doordat men niet weet of één dagentree ook één bezoeker betekende of dat deze
 meerdere malen kwam. En tenslotte doordat men de dagentrees dankzij de tourniquets wel
 kon tellen maar niet de abonnementen. Wanneer men naast de abonnement-houders, de dag-
 entrees als ieder één bezoeker en de gratis kaarten die aan de arbeiders werden verstrekt,
 ook de exposanten als tentoonstellingsbezoekers of bestudeerders beschouwt dan komt men
 op 10.635.000 bezoekers die tezamen zo'n 12.660.000 bezoeken aflegden. Tenopzichte van
 1851 toen zo'n 6 miljoen bezoeken geteld werden, betekende dat inderdaad een verduubel-
 ling.

627. LePlay, 1869, p.481: In 1851 werden er 25.600 seizoens-abonnementen verkocht. Nu in
 1867 waren dit er weliswaar maar 5.461 maar dit werd ruimschoots gecompenseerd door de
 nieuwe week-abonnementen, waarvan er c. 90.000 verkocht waren. De tabellen (LePlay,
 1869, p. 538-9) van de bezoekersaantallen en Chevalier (in RJI, p. ii) geven een lichte
 afwijking van dit beeld te zien.

628. LePlay, 1869, p. 487-8. Ook de berekening hiervan is lastig. LePlay hanteerde hiervoor
 het aantal hotel-overnachtingen, ervan uitgaand dat deze mensen allemaal de expositie
 bezochten. Deze onnauwkeurigheid zou echter heel goed ruimschoots gecompenseerd kun-

- nen worden door de aantallen buitenlanders die bij vrienden en kennissen verbleven of in minder officiële logies. Enfin, volgens de statistieken overnachtte er meer dan 200.000 buitenlanders in het tentoonstellingsseizoen in Parijs. Ten opzichte van de 58.000 bezoekers die Cole in 1851 telde betekende dat een verviervoudiging. LePlay zelf vergeleek deze cijfers met die voor 1855, zo'n 100.000, en constateerde een verdubbeling.
629. LePlay, 1869, p. 488; *Uit Engeland* 63.402 bezoekers, uit de Duitse Staten 45.789, uit België 27.386, uit Midden en Zuid Amerika 13.503, uit Italië 10.457, uit Zwitserland 10.106, enzovoorts. Bij de hoge aantallen voor Midden- en Zuid Amerika moet men zich realiseren dat het hier om een heel continent gaat.
630. LePlay, 1869, p. 539, tabel no. 57: hieruit blijkt dat de toegangsprijs tot de expositie in Londen in 1862 ongeveer 1,5 franc kostte tegen 1 franc diemaal in 1867. Toch kan men hieruit alleen nog niet concluderen dat de expositie daarom toegankelijker was voor de arbeidersklassen; hiervoor zou men ook het besteedbaar inkomen van de Britse en Franse arbeiders moeten vergelijken.
631. LePlay, 1869, p. 168 en tabel 36 op p. 482.
632. Iets dat ook bevestigd lijkt te worden door de grote aantallen bezoekers die de afstand van huis naar expositie te voet afleggen en gezien de vele voorzieningen die er speciaal voor de arbeiders getroffen werden.
633. Tijdens de laatste drie dagen gaf de Keizerlijke Commissie de kinderen van gemeentelijke scholen gratis toegang tot de expositie, hetgeen onmiddellijk tot chaotische tafelen leidde - in de Geschiedenis van de Arbeid belandde een beeld onder de kindervoetjes. LePlay grijpt dit vooral aan om de juistheid van zijn beslissing te rechtvaardigen geen gratis toegang tot de expositie te geven (LePlay, 1869, p. 252).
634. LePlay, 1869, p. 524, tabel no. 54: In de maand april kwamen er slechts 523.000 bezoekers naar de expositie, tegen gemiddeld 1,3 mln in de overige maanden.
635. Reybaud, juni 1867, p. 705.
636. LePlay, 1869, p. 524, tabel no. 54: Op 8 april opende de Jardin réservé, op 9 april de landbouw-tentoonstelling op het 'île Billancourt. Het theater en de lezingenzaal pas in juni (ILN, 22 juni 1867, p. 625).
637. Zie nota 634: van mei tot oktober stroomde het publiek tamelijk gelijkmatig toe, zo'n 1,3 mln per maand; allen de laatste maand vertoonde nog een opvallende stijging: tot 1,7 mln. Vermoedelijk als gevolg van al diegenen die de expositie nog snel wensten te bezoeken voordat het te laat was en men in gezelschap moest bekennen deze topper gemist te hebben.
638. Flaubert in een brief aan George Sand dd. 17 mei 1867, p. 138-9: 'On ne parle plus de la guerre, on ne parle plus de rien. L'Exposition seule "occupe tous les esprits" et les cochers de fiacre expèrent tous les bourgeois.'
639. LePlay, 1869, p. 524, tabel no. 54: Op 27 oktober 1867, de laatste vrije dag voordat de expositie haar poorten zou sluiten, werden er 174.000 bezoekers geteld. Op 10 juni, een nationale feestdag, werden er 114.000 geteld. Op 3 november, de laatste vrije dag dat de expositie open was, telde men er 94.000. Tenslotte op 15 augustus, het 'Fête de l'Empereur', werden er 68.500 geteld. Zie voor de drukke zondagen: ILN, 1 juni 1867, p. 535.
640. Op dinsdag 7 oktober 1851 hadden 109.915 mensen het Crystal Palace bezocht; dit aantal werd nu dus bijna verdubbeld! Toch wanneer men de gemiddelde aantallen bezoekers per dag berekend ontlopen 1851 en 1867 elkaar weinig: in 1851 zo'n 42.000 mensen (als tenminste de Britten hierin de exposanten en medewerkers niet meegerekend hebben) tegen zo'n 49.000 in 1867.
641. Inderdaad ging men in de eerste begrotingen van het project ervan uit dat de 5 mln bezoekers die in 1851, 1855 en 1862 gehaald waren gecombineerd zouden worden (LePlay, 1869, p. 152). De Illustration (29 september 1866, p. 201-2) voorspelde reeds zo'n 40.000 bezoekers per dag, wat omgerekend bij 7 maanden openingsduur (214 dagen) zou resulteren in 8.560.000 bezoekers. Vermoedelijk stelde men de verwachtingen hoger naarmate men meer onkosten maakte en men dus meer inkomsten nodig had.
642. LePlay noemt hier zelf als factoren het teveel aan exposanten én de onvoorzien wens om de prijsuitreikingseremonie zoveel 'éclat' te geven als 'fête internationale', dat zij een echt propaganda-instrument in handen van de Keizer werd (LePlay, 1869, p. 256). Dit laatste lijkt te bevestigen dat de Keizer en zijn regering daadwerkelijk de expo kidnaptten van LePlay c.s. als hun dat vanwege politiek-propagandistische redenen gelegen kwam.
643. In de Décrets Constitutifs (1 Februari 1865, p. 5-8) werden op basis van de wederopbouw van het Crystal Palace in Sydenham de onkosten voor het paleis begroot op 17 a 18 miljoen. Wel nam men er nog een post onvoorzien kosten in op, zodat de begroting werd afgerond op 20 miljoen. De totale uiteindelijke onkosten bedroegen echter 26.256.805, 20 franc (LePlay, 1869, p. 638-9, document no. 11)
644. LePlay zelf beweert dat de extra inkomsten vooral uit entrees kwamen. Te weten uit de bezoekersaantallen die veel hoger waren dan verwacht, en uit het heffen van extra entree voor de Jardin réservé en voor Billancourt (LePlay, 1869, p. 526).
645. Als extra bronnen van inkomsten noemt LePlay nog: extra overheidssubsidies, concessies, betaling door de exposanten van aan hen geleverd water en gas, en de traditionele verkoop van bouwmaterialen na afbraak van het tentoonstellingspaleis (LePlay, 1869, p. 260).
646. Zie nota 615: Fournel, 25 april 1867, p. 701-2; ILN, 27 april 1867, p. 422; Reybaud, juni 1867, p. 706-11.
647. LePlay, 1869, p. 229-40. Daar stond tegenover dat de ateliers onverwacht lucratief bleken te zijn. In dit verband vertelde LePlay ook met veel smaak van een ondernemer-exposant die omdat hij toch niet veel verwachtte te verdienen aan de verkoop van de ter plekke in het atelier vervaardigde producten met de arbeider die de demonstratie verrichtte overeenkwam dat hij voor het ongemak de inkomsten mocht houden: deze was aan het eind van de expositie een vermoedend man.
648. Ibid.; ILN, 27 april 1867, p. 422; Secrétan, 1984, p. 36 en 38.
649. LePlay, 1869, p. 250 en 263.
650. Ibid., p. 200 en 204.
651. Mijsns inziens is deze 'winst' onzin. Zelfs afgezien van de extra subsidiëring door verschillende overheidsinstanties van meer dan een half miljoen franc (bovenop de vooraf overeengekomen 12 miljoen) (LePlay, 1869, p. 260 en 638), dan nog doen de onduidelijkheid en de uiteenlopende cijfers die LePlay geeft in het rapport vermoeden dat er in werkelijkheid geen sprake was van winst. Het is niet ondenkbaar dat de staat uit eigen zak de winst betaald om de instructieve waarde van het publiek-prive financieringssysteem overeind te houden.
652. LePlay, 1869, p. 242: de inleg van de kapitalisten werd met 5% rente uitbetaald. Aan gezegd over een periode van 3 jaar trokken zij slechts een zeer maar profit. Niet voornemens bepleitte LePlay in zijn rapport herhaaldelijk dat investeerders niet gedreven moorden door gelucht maar door vaderlandsliefde, filantropische of paternalistisch-opvoedkundige sentimenten (LePlay, 1869, p. 318).
653. LePlay, 1969, p. 250.
654. Volgens LePlay (1869, tabel no. 45, p. 491) verdubbelden de inkomsten in de Parijse theaterwereld in het seizoen 1867 ten opzichte van het voorgaande en opvolgende jaar 1866 ongeveer 9,64 miljoen, in 1867 zo'n 16, 53 miljoen en in 1868 terug naar 7,18 m francs.
655. Zelfs de Parijse heren droomden van extra inkomsten door de Expositie of nog bete staatsbezoeken: 'Gaga praatte nog na over de Expositie. Zoals al deze vrouwen verheue zich er op en beridde ze zich er voor. Een goed seizoen zou nu de mensen uit de vinctie en het buitenland naar Parijs trekken. Misschien kon ze zich na de Expositie, al zaken goed waren gegaan, in een klein huisje in Juvisy terugtrekken waar ze al lang er oegte op had. (...) En de vrouwen reiken bleek en met glimmende ogen van bezucht hals, de drie denoed koningen, de andere Keizers op die werden verwacht. Iedereen du 1880, van een koninklijke gril, van een nacht die met een vermogen zou worden betaald' (LePlay, p. 87-9).
656. LePlay, 1869, p. 210-5.
657. LePlay, 1869, p. 211. De meeste commissies lieten hun exponaten reeds in de eerste, na afloop van de expositie op wagens naar andere stations in Parijs vervoeren, en vande per spoor verder naar huis. Had men bij de inrichting 2091 wagonladningen aangevoert het Champs de Mars nu had men er slechts 915 nodig om de resterende objecten af te ren.
658. LePlay, 1869, p. 212-5.
659. REC, p. 184-5.
660. Kroker, 1975, p. 54-5.
661. LePlay, 1869, p. 212-5. Volgens artikel 65 van het reglement moesten alle installatie 30 November 1867 zijn afgebroken en de producten teruggezonden. Resterende exponzouden vervolgens vanaf die datum tot 30 juni 1868 worden opgeslagen in een pakhu waar de eigenaar ze tegen betaling van de onkosten alsnog kon ophalen. Eind juni 1867zonden de resterende objecten in een openbare veiling verkocht worden. Uiteindelijk d stond er toch de nodige vertraging: pas op 27 december was het paleis zo goed als leeeind januari 1868 ging de Keizerlijke Commissie er vervolgens toe over om de 173 aqgebleven goederen te laten opslaan in een pakhu. Of deze ooit nog geveld zijn is nibekend.
662. LePlay, 1869, p. 217.
663. M. Chevalier, Discours prononcé par M. Michel Chevalier, sénateur, sur une pétition réclamtant contre la destruction du palais de l'Exposition universelle de 1867, Sénat - S du vendredi 31 janvier 1868, Zie ook RGA, 1867, col. 185.
664. Zie de beschrijving van Plato's Atlantis in Desmond Lee's vertaling van Plato's *Timaeus* and *Cratylus* (Penguin classics, Londen, 1977, p. 146-167) waarin een 'Appendix on Atlantis' is opgenomen.
665. Een vermoeden dat vooral ingegeven wordt door de treffende gelijkenis tussen LePlay's idee om met de aanleg van het wereldmuseum tegelijkertijd nieuwe stadsuitleg en infrastructuur te ontwikkelen én de feitelijke gang van zaken rondom de bouw van de expos van 1867 op het Champs de Mars. Haussmann greep inderdaad de gelegenheid aan om Trocadero-huvel te ontginnen en de aanleg van nieuwe woonwijken tussen het Place de la Seine te beginnen. LePlay opperde in zijn plan voor een wereldmuseum ze analoog aan Chevaliers plan voor het Champs de Mars, een kanaal te graven van de stad naar de nieuwe expositie en de omringende tuinstad (avant la lettre) waarvan zij hart vormde (zie nota 676).
666. LePlay, 1869, p. 216-21. LePlay beschreef de sloop van het paleis dramatisch als een vorm van oorlog, waarbij arbeiders sneuvelen en die het paleis de aanblik gaf van een tallede stad'.
667. LePlay, 1869, p. 48, 221 en 227.
668. ILN, 13 april 1867, p. 350 en 22 juni 1867, p. 619; Bellecourt, 1867.
669. Zo schreef Samuel F.B. Morse - de geestelijk vader van de telegrafie - het verslag van de expositie op dit gebied voor het officiële Amerikaanse verslag van de expositie (Blake, 1871).
670. Een goed voorbeeld van een reisverslag is: Rimmel, 1868. Eén van de schaarse gedichten van een zekere Antoine Gaspard Bellin. L'exposition universelle, poème didactique.
671. DC, p. 2-3; RJ, 1869, p. 208-9.
672. Een goed voorbeeld van een verslag van een ministeriële studiedelegatie was het Rapport de la commission militaire sur l'exposition universelle de 1867 (Imprimerie impériale, Paris, 1868) of het Rapport adressés à S. Exc. M. le Ministre de l'Instruction publique les membres de la commission chargée d'examiner les travaux élevés et les moyens d'enseignement exposés au Ministère et au Champ de Mars (Imprimerie impériale, Paris, 1867). Het Britse rapport, gereedgeerd door Cole, viel net zoals in 1851 minder op diepgaande verslaggeving van de expositie dan door de open wijze waarin het verandig aflegde van eigen werkzaamheden. De Oostenrijkse regering belastte niet het Nationale organisatiecomité met de verslaglegging maar liet een team van 100 erkend kundigen een ongeveer even volledig en diepgaand verslag van de expositie maken, vatie delen. Ook deze rapporten waren uitdrukkelijk bedoeld om de educatieve werking de expositie te verspreiden - in dit geval onder de eigen landslui - zoals duidelijk blijkt de functie-omschrijving van de Oostenrijkse verslag (Exner, 1868, p. 48-53).
673. LePlay, 1869, p. 265-83.
674. Ibid., p. 322-8.
675. Ibid., p. 284-321.
676. LePlay, 1869, p. 291-309: 'Le Musée général, placé à l'extérieur de la capitale, devrait rattaché à celle-ci par un chemin de fer, qui ferait en quelque sorte du Musée un nouveau

artier. La plupart des étrangers ou des indigènes, tout en habitant la capitale, visiteraient Musée général aussi facilement que les Parisiens visitaient, en 1867, l'Exposition du champs de Mars. Ceux qui voudraient faire une étude plus assidue trouveraient des hôtels convenables dans la nouvelle ville qui se fonderait bientôt autour du Musée. (...) Le but à atteindre, c'est d'écartier tous les inconvénients de la distance, et de faire, en quelque sorte, un Musée général un quartier ou un faubourg de la capitale. (PvW: hiervoor zijn minimaal oortijlen in stoombootverbinding met hoofdstad tot in het centrum van het museum noodkellijk ...) Un canal creusé peut le service spéciale du Musée permettrait utilement aux voyageurs et aux marchandes de parvenir à peu de frais dans l'enceinte même de l'établissement. (...) § 109. - Création d'un nouveau centre de population; un Musée général ne restera certainement pas isolé au milieu d'une contrée rurale. (...) Cette localité sera également recherchée par cette classe nombreuse de personnes qui, étant appelées à la ville par des occupations journalières, veulent cependant trouver dans leur habitation les avantages de l'campagne. Il y aura donc toute chance de créer autour du Musée général une cité de villas d'habitations de famille. Cette idée fournit le principe d'une combinaison très importante pour créer les capitaux nécessaires à l'entreprise: Vervolgens maakte LePlay duidelijk hoer deze tuinstadgedachte avant la lettre voortkwam uit de noodzaak een financieringswijz voor zijn permanente wereldmuseum te vinden: m.b.v. grondspeculatie door een private sociatie van vaderlandslievende 'patrons' hoopte hij zijn volkseducatieve instituut te realiseren. Door even buiten de hoofdstad een enorm stuk grond tegen de veel lagere grondprijn voor landbouwgrond aan te kopen, het museum te bouwen, voorzieningen en uitsteekn communicatie per omnibus, trein en stoomboot met de hoofdstad aan te leggen en tentotte volgens plan de omliggende straten, water en gasleidingen, riolering ed aan te leggen ou de grondprijn inmiddels zo enorm gestegen zijn dat nu de minst aantrekkelijke percelen rkoocht zouden worden en tenslotte de meest aantrekkelijke die door schaarste nog hogere dragen zouden opleveren. Ergo dankzij grootgrondbezit, de creatie van schaarste en speplatie zou het museum gefinancierd kunnen worden en zelfs over aanzienlijke financiële sersves kunnen beschikken (LePlay, 1869, p. 309).

LePlay, 1869, p. 142: 'Il (PvW) de l'Geschiedenis van de Arbeid) conservera la mémoire du emier spécimen des musées qui se constitueront tôt ou tard dans chaque province de Europe. Associés à des bibliothèques renfermant la collection de tous les documents écrits r imprimés sur la même localité, ces musées offriront un jour les vrais fondements de l'histoire.' Zie ook de brief van LePlay aan Ribbe dd. 2 februari 1870 (in Ribbe, 1884, p. 97-10) waarin hij deze musea beschrijft als 'de ware positieve monumenten van de lokale ischiedenis'. Zie verder: LePlay, L'Organisation du travail, hoofdstuk 1, paragraaf 10, p. 1-1.

Mogelijk was deze organisatie geïnspireerd op een idee dat Cole na afloop van de wereldpositie van 1851 lanceerde: 'The University Academy of Universal Association for the dvancement of the Industry of all Nations' (V&A: Cole micellaneous, vol. XI, p. 6). Zie rder: LePlay, 1869, p. 172-5; Exner, 1868, p. 31 en appendix; Kroker (1975, p. 139-140 193) beweert dat ze tenminste enige tijd een 'bulletin' uitgegeven heeft.

LePlay, 1869, p. 243.

ibid., p. 165-6 en 169-171.

De titel van het rapport luidde: Rapport des délégations ouvrières (A. Desvernay (ed.) rjris, 1868), en bestond uit drie livyjve delen. Het was een prachtig exemplar van aan het opleidingsnivo van de arbeiders aangepaste educatie: ingedeeld naar de 111 professies haruit de Parijse industrie bestond, werd ieder deel ingeleid met een historische genealogie n deze tak van nijverheid, gevolgd door een beschrijving van de meest recente ontwikkegen zoals die op de expositie te zien waren geweest, en besloten door een beschouwing r de sociale omstandigheden, mistanden en hervormingsvoorstellen. Het geheel was rijjlijk geïllustreerd met 1100 gravures, waarvan de meeste gratis door de exposanten ter schieking waren gesteld. De Commission d'encouragement pour les études des ouvriers bsiederde de uitgave ervan; doordat de uitgever's afzagen van een winstaandel konden gratis verspreid worden of tegen een lage prijs verkocht (LePlay, 1869, p. 169-70).

LePlay, 1869, p. 171.

In de jaren erna werd er door het Keizerlijk regime gediscussieerd over de afschaffing van verplichte 'livres' en werd er gestudeerd op een nieuwe opzet van de beroepscholing, bemiddelend rol van de 'Prud'hommes' en wetgeving om vrouwen- en kinderarbeid aan nden te leggen. In concreto werd slechts artikel 1781 van het burgerlijk wetboek afgehaft en het verbod op bijeenkomen van arbeiders opgeheven (LePlay, 1869, p. 171) Het ht op vereniging in vakbonden en coöperaties kregen de arbeiders pas in 1884 (Isay, 37, p. 101).

Den aantal van de voormannen uit de Palais Royal-groep en de arbeidersdelegaties - zoals n zekere Tolain en de schrijverker Tartaret - groeiden uit tot de Franse leiders van Association Internationale des Travailleurs - later tot 'Eerste Internationale' gedoopt - stichters van de Parijse Commune en grondleggers van de daaropvolgende parlementaire publiek (Isay, 1937, p. 100-1). Zie ondermeer Reberrioux, 1983, p. 198.

Ribbe, 1884, p. 142-7 en een brief van LePlay aan Ribbe dd. 3 oktober 1867 (in Ribbe, 84, p. 387-91).

Auburtin, 1906, p. 36-9; Boon, 1937, p. 158.

Zola, 1880, p. 395-7: 'Lucy nam toen meteen de verdediging van het Empire op zich. Ze s met een prins van het keizerlijke huis naar bed geweest, voor haar was het een familievestie. (...) Gaga verloor haar kalme, ze was wakker geworden en zei verontwaardigd: 'oud je mond? Het is krankzinnig! Je weet niet wat je zegt! Ik heb Louis-Philippe in een d van slappelingen en vlerken meegemaakt. En toen is '48 gekomen. Ach, ook wat moois, s walgelijks, hun Republiek! Na februari ben ik omgekomen van de honger, ik zweer het. Maar als jullie dat alles hadden meegemaakt zou je voor de keizer neerknielen, want hij als een vader voor ons geweest, ja, een vader ...' Ze moesten haar tot bedaren brengen, s hervatte in een opwelling van vroonheid: 'O mijn God, geef dat de keizer wint. Behoud t Empire voor ons'. Allen herhaalden deze wens. Blanche bekende dat ze kaarsen voor de sizer brandde. Caroline die verliefd op hem was geworden, had twee maanden rondgelo n op de plaatsen waar hij langs kwam, zonder zijn aandacht te kunnen trekken. (...) En de scussie ging verder. Bismarck werd uitgekleed, iedereen gaf hem in zijn Bonapartistische r een schop.'

688. Fournel (25 mei 1867, p. 246) merkte met vooruitziende blik over Krupp's kanon al op: 'Le canon prussien de cinquante mille kilos, symbole matériel de la puissance du pays qui l'en-voie, traduction en langue vulgaire du droit des nations et du droit des gens, qui a l'air de porter à la France l'ultimatum de M. Bismarck, et de dire au roi de l'Exposition: "Industriels, inventeurs, artistes et idéologues, exténué-vous à enrichir, à soulager, à instruire ou à charmer le monde; vous aurez beau faire, c'est moi, et moi seul, qui suis le dernier mot de la civilisation moderne."'

689. Lavedan, 10 april 1900, p. 5. Zie voor het verloop van de oorlog: HDSE, p. 246-52.

690. Zie voor de Parijse Commune: HDSE, p. 218-21.

691. Ibid.

692. Zo vermeldt Kroker (1975, p. 185-6) dat in de Noord-Duitse Zoll-Verein op 17 augustus 1868 het metrisch systeem voor maten en gewichten bij wet werd vastgelegd - echter pas vanaf 1 januari 1892 verplicht (!). De inspanningen van de Commission monétaire internationale van de associatie leidde op termijn tot de mondiale acceptatie van de goudstandaard in het internationale geldverkeer. LePlay (1869, p. 109) vermeldt dat in het Amerikaanse congres als gevolg van de conferentie een wetsvoorstel was ingediend voor de invoering van het metrisch stelsel.

693. Exner, 1868, p. 77.

694. Jules Verne, 1879, Behalve als model voor de toekomst van de stad Parijs in Victor Fournel's roman Paris Nouveau et Futur en als anti-topisch stads- annex fabrieksmodel in Verne's roman fingeerde het 'Colisée' ook nog als decor voor het sprookje The Dryad van Hans Christian Andersen: zie het openingscitat van dit boek, p. 15.

695. LePlay, 1869, p. 28, 43, 52, 288 en 305.

696. Fournel, 25 juni, p. 497-509; ibid., 25 juli 1867, p. 618-9; Lavollée, 1867.

697. Ibid. en Fournel, 25 juni 494-7.

698. Fournel, 25 mei, p. 243.

699. Fournel, 25 juni, p. 508.

700. Reybaud, 1867, p. 737-43.

701. Fournel, 25 juli, p. 614-6.

702. Ibid., p. 622; ILN, 31 augustus 1867, p. 244; REC, p. 84-93.

703. Fournel, 25 mei 1867, p. 235.

704. Zie noot 696 en Fournel, 25 juni 1867, p. 504.

705. Zie noot 425.

706. Ibid., 25 juli 606.

707. Fournel, 25 mei 1867, p. 236-8; Lavollée, 1867, p. 40 en 44.

708. Fournel, 25 mei 1867, p. 236-8.

709. Cole in REC, p. ix.

710. Fournel, 25 mei 1867, p. 229-30; Ramée, 1867, p. 9; Cole in REC, p. ix. Zelfs LePlay (1869, p. 36) bekritiseerde de uniforme overkapping van straten en kamers waardoor het onderscheid tussen klassen en landensectoren bemoeilijkt werd.

711. Fournel, 25 mei 1867, p. 229-30; Ramée, 1867, p. 9.

712. Ibid., p. 229-233; ibid.

713. Fournel, 25 mei 1867, p. 233. Een bewering die ruim honderd jaar later gestaafd wordt door de historicus Castex (1984, p. 198) die beweert dat de Parijse wereldtentoonstellingen één van de belangrijkste propagandamiddelen voor Haussmann's stedebovorkundige ideeën en modellen vormden; duizenden bezoekende architecten, ingenieurs, ambtenaren en bestuurders vergaapten zich behalve aan de expositie ook aan de schoonheid van Haussmann's Parijs. Inderdaad greep Haussmann's rechterhand en opvolger Adolphe Alphand de wereldexpositie van 1867 aan om met zijn nieuwe 'Parc des Buttes Chaumont' éne de uitgave van een catalogus van zijn werk hun ideeën te propageren bij een internationaal publiek (Alphand, 1867-73).

714. Fournel, 25 mei 1867, p. 229-30; Ramée, 1867.

715. ILN, 13 april 1867, p. 350.

716. GAB, 1867, p. 1-7, e.v. Ibid.: 'Nous avons toujours espéré que l'architecture en France retournerait sa voie le jour où elle aurait le courage de se retirer dans les études positives et pratiques, où elle appellerait à son aide tous les moyens matériels abondamment fournis par notre époque et où elle saurait les appliquer avec sincérité. Aujourd'hui cette espérance devient une certitude. Les matériaux sont sous notre main, il ne s'agit plus que de les coordonner suivant leurs qualités respectives et de les mettre en œuvre avec intelligence et sans parti pris. Soyons certains qu'il sortira un art de l'application vraie de toutes ces forces et de toutes ces matières en n'écoutant que le savoir et l'expérience du praticien, et en nous soumettant à la loi d'économie, qui est une des conditions mêmes des sociétés modernes. Soyons encore plus sûrs assurés que nous approchons du terme fatal où le choix d'ailleurs ne sera plus possible entre des traditions qui ne disent plus rien à la foule et l'application vraie; attentive et raisonnée des moyens que nous fournit l'industrie. C'est pour les jeunes architectes une question d'être ou de n'être pas.'

717. Fournel, 25 april 1867, p. 971-2; Ramée, 1867, p. 14-5; Exner, 1868, p. 56.

718. Fournel, 25 april, 973-4; 25 mei 1867, p. 233-4; 25 juli 1867, 618-21.

719. Ibid., 25 april 1867, p. 986.

720. Ibid., 25 juli 1867, p. 618-9.

721. Ibid.; Reybaud, 1867, p. 706-11; Flaubert (Correspondance Flaubert- Sand, Flammarion, 1981, Parijs, p. 135-6; brief van Flaubert aan G. Sand van 6 mei 1867) oordelde: 'J'ai été deux fois à l'Exposition, cela est écrasant. Il y a des choses splendides et extra-curieuses. Mais l'homme n'est pas fait pour avaler l'infini. Il faudra savoir toutes les Sciences et tous les Arts pour s'intéresser à tout ce qu'on voit dans le Champ de Mars.' 'Niettemin, 'quelqu'un qui aurait à soi trois mois entiers et qui viendrait là tous les matins prendre des notes, s'épargnerait par la suite bien des lectures et bien des voyages.'

722. Fournel, 25 juli 1867, 619-20.

723. Ibid., p. 616-7.

724. Fournel, 25 juli 1867, p. 619-20; Reybaud, 1867, p. 737 ev; Exner, 1868, p. 37-8.

725. ILN, 13 april 1867, p. 350.

726. Correspondance Flaubert- Sand, Flammarion, 1981, Parijs, p. 135-6; brief van 6 mei 1867.

727. Met name in de Franse sociologie behield zij via ondermeer Durkheim een grote invloed. In de periode tussen de beide wereldoorlogen ontstond er zelfs zoïets als een neo-sant-

- simonistische beweging in Frankrijk, ondersteund door het verschijnen van een aantal historische studies. Mogelijk werd ook LeCorbusier door dit neo-saint-simonisme beïnvloed. Het plan Voisin zou geïnspireerd zijn op hun plannen voor Parijs, en zijn ideaalstad, de 'Cité contemporaine', gemodelleerd naar hun meritocratische maatschappij-opvatting en -inrichting (Fishman, 1977, p. 193-234).
728. Brief van LePlay aan Ribbe begin 1870 (in Ribbe, 1884, p. 406).
729. Ribbe, 1884, p. 390 en brief van LePlay aan Ribbe dd. 3 oktober 1867 (in Ribbe, 1884, p. 387-91).
730. Auburtin, 1906, p. 39-41; Boon, 1937, p. 158; HDTR, p. 535.
731. Zie voor LePlay als geestelijk vader van het Europese regionalisme en de tuinstadbeweging: Tafuri en Dalco (1979), p. 54. LePlay wordt door historici gezien als voorloper van de tuinstadbeweging. Juister is het om te concluderen dat hij geïnspireerd werd door de antieke pastorale droom - van een landelijke gemeenschap waarin mens en omgeving met elkaar in harmonie leefden -, bepleiter van terugkeer van nijverheid en arbeidersbevolking van de stad naar dorpe nederzettingen op het omliggende platteland, waar zij in familieverband levend van een eigen gemengd bedrijf (ambachtsman en boer) in zijn eigen onderhoud zou kunnen voorzien. Bij mijn weten pleitte LePlay nooit voor satellietsteden: desalniettemin legde hij hiermee wel de kiem van de latere tuinstadideologie.
732. Ibid.; Brooke, 1970, p. 134-5; Duffey, 1980, p. 61-2.
733. Ebenezer Howard schreef in 1898 een manifest onder de titel *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* dat in 1902 gepubliceerd werd als *Garden Cities of Tomorrow*. Daarin pleitte hij voor de aanleg van satelliettuinsteden in een ring rond de grote metropolen. Zeker is dat LePlay's ideeën via Geddes het denken van Howard beïnvloedde. Of langs deze weg ook LePlay's voorstel voor een wereldmuseum annex tuinstad avant la lettre werd doorgegeven is onmogelijk vast te stellen. Echter, de gelijkenis is opvallend groot; niet alleen lijken de plannen qua vorm, ontwikkelingswijze, lokatiekeuze en infrastructurele verknoping met de metropool op elkaar, maar bovendien bevatte Howard's ideaalschema zelfs een 'Crystal passage'. Overigens zou deze laatste evengoed geïnspireerd kunnen zijn door de plannen, die Paxton en Moseley in de jaren vijftig hadden opgesteld naar het voorbeeld van het zo immens populaire *Crystal Palace* (zie noot 682 uit het vorige hoofdstuk).
734. Zo waren bij de expositie van 1878 wederom J.B. Krantz (nu als algemeen commissaris), Hardy (nu als hoofdarchitect) en Alphand (voor de aanleg en inrichting van het 'parc du Trocadéro') betrokken; bij die van 1889 behalve Alphand ook Donnat, Cheysson, Robbert en Cochon.
735. Zie voor Wenen: Pemsel, 1989. Zie voor Philadelphia: Allwood, 1977, p. 51. In de archieven van het Archives National (AN F12 3137) bevindt zich een alternatief plan voor de expositie van 1867 - over de ovale openlucht tentenkeuken - dat grote gelijkenis vertoont met het in 1878 door Hardy en Krantz gerealiseerde plan: een rechthoekig paleis met hoekpaviljoens, compleet met koepels, een entreepaviljoen bekrond met een monumentale koepel - net zoals in 1867 bedoeld als 'Salle d'Honneur' voor de ceremoniën -, en een binnenhof met in de latere Parijse tentoonstellingenplazen van 1889 en 1900 zou uitgroeien tot het 'Cour d'Honneur'.
736. Allwood, 1977, p. 43; Zentralblatt der Bauverwaltung, december 1893, p. 526.
737. Pemsel, 1989, p. 53.
738. Allwood (1977, p. 81) vermeldt nog een statistische expositie van de historische ontwikkeling van de arbeid: 'The other showed by means of a series of static model tableaux the development of work through the ages.'
739. Friebe, 1985; Pemsel, 1989, p. 38.
740. Ibid., p. 70.
741. Allwood, 1977, p. 59.
742. Ibid., p. 81; Mathieu, 1989.
743. Alexander, 1979, p. 10: 'Arthur Hazelius established Nordiska Museet at Stockholm in 1873, devoted to the everyday life of the Scandinavian folk, and in 1891 he opened Skansen, the first true outdoor museum (...) There he moved buildings chiefly of vernacular architecture, provided them with garden settings and interior furnishings, and employed costumed craftsmen, musicians, dancers and interpreters to bring the whole folkvillage to life. No longer was the common man overawed by palace or temple; now the museum and the picnic could be combined and the whole family might share in enjoyment of national heritage.' Kaufman (1989, p. 27) beschrijft hoe dit openluchtmuseum daarna in rap tempo navolging kreeg, eerst in Scandinavië (1897 in Kopenhagen; 1902 in Oslo; 1904 in Lillehammer; etc.: in 1928 telden alleen de Scandinavische landen al 150 van dergelijke musea). In 1908 volgde de sprong over de ocean naar de V.S. waar in Salem het eerste Amerikaanse openluchtmuseum geopend werd.
744. Allwood, 1977, p. 50.
745. Zie ondermeer plattengronden in Mathieu (1989), Pemsel (1989) en Badger (1979).
746. Behalve LePlay waren het vooral zijn vertrouwelingen Charles Robbert en Auguste Cochon die zich intensief bemoeiden met de Franse en zelfs de Britse inzendingen aan deze expositie. Deze expositie werd georganiseerd door de 'association pour le développement de l'industrie ouvrière et des fabriques dans les Pays-Bas sous la protection de S.M. le Roy des Pays-Bas'. Zie voor een beschrijving van de expositie: Association, 1870.
747. Bollerey, 1987, p. 176; R.M. Hunt aangehaald in Zimmerman, 1974, p. 66.
748. Gide, 1903, p. 6-7; Rebrïoux, 1983, p. 204. Volgens de officiële classificatie van de expositie van 1878 was er wel een sectie 'Economie politique' getiteld maar het is onduidelijk wat daar wel en niet onder viel. Gide (1903, p. 7) beweerde dan ook dat zij er wel vergetenwoordigd was maar 'incognito'.
749. May, 1 mei 1895, p. 210 en 212-4; Revue Internationale de l'Enseignement, 1896, p. 336-9.
750. Zo maakten landbouw en veeleete een groot gedeelte uit van de eerste echte Amerikaanse wereldtentoonstelling van 1876 in Philadelphia.
751. Zie volgende hoofdstuk.
752. Kroker, p. 184-90; Plum, 1979, p. 372-5; Rasmussen, 1989, p. 23-44. In Wenen 1873 vonden er 12 internationale congressen plaats, in Parijs 1878 werden er 32 gehouden, in 1889 al 69 en in 1900 maar liefst 105.
753. Zie noot 745.

5. De 'Exposition Universelle et International de 1900'

1. LePlay's leerling Patric Geddes zag het zo én Mandell (1967, p. 112 en 116) beweert het met betrekking tot de classificatie en de tentoonstellingsideologie ('Picard was surely motivated by the same ideals as LePlay...'). Geddes, 1900, p. 655: 'The exhibition moment has, however, undeniably, long centred in Paris (...) The Paris Expositions of 1855 and 1867 were also most fortunate in having as their director Frederic LePlay, a man not only of personal and concrete familiarity with industry in all its forms, from the simple elemental and rustic ones to the most advanced processes of mining and metallurgy, of mechanism and engineering characteristic of the century, but also of the deepest economic insight, of the freshest originality of social outlook, of the widest international relations such initiative and example all subsequent exhibitions have owed more of their best features than is commonly recognized, and it is the highest praise if M.Picard, the eminent creator of the Exposition of 1889 as also of the present and closing one, that he has in so many ways carried on the spirit and developed many of the beginnings, if not wholly realised ideals, of his eminent predecessor.'
2. Zie voor een omschrijving van de structuur, taak- en machverdeling en de personele inrichting van de organisatie: Picard, 1903, deel 1, p. 11-43; AO, dd. februari 1895; minister decreten dd. 9 september 1893, 4 en 5 augustus 1894 (het algemeen reglement) en 12 april 1894.
3. De organisatoren spreken over de expositie als 'œuvre patriotique' (AO, dd. februari 1895) en 'œuvre de l'éducation publique' (Picard, 1903, deel 1, p. 18).
4. De 'Commission préparatoire' en 'Supérieur' vielen nu dan ook onder het ministerie van Handel, Industrie, Post en Telegrafie. De 'commissaire général' - een topambtenaar van ministerie - heette nu dan ook voluit de 'commissaire général du gouvernement', alle plannen en correspondentie geschieden op briefpapier van de betrokken ministeries en de industrie-exposities zouden tijdens de voorbereidingsperiode van 1900 dan ook trots door ministerie van Openbare werken in haar ministeriële expositie gepresenteerd worden en eigen verdienste.
5. Op 14 november 1892 zette minister Roche van Handel, industrie, post, telegrafie en openbare werken binnen zijn eigen ministerie een Voorbereidende commissie op, die zich bij eerste vergadering opdeelde in drie sub-comités voor de bestudering van evenzoveel problemen: locatiekeuze in het licht van een geschat tentoonstellingsoppervlakte en een optimale ontsluiting voor de massale aan- en afvoer van publiek; programma voor de expositie, de cognitieve en ruimtelijke ordening hiervan en haar behuizing; de financiering van de expositie (Picard, 1903, deel 1, p. 11-23). Op 9 september 1893 benoemde de opvoer van Roche, minister Terrier, de Hoge commissie (AO, dd. februari 1895, p. 11; Picard, 1903, deel 1, p. 24-26). In vier 'sous-commissions' bestudeerde men de volgende deelen: de classificatie en ruimtelijke behuizing van de expositie, het tentoonstellingsplan, de beoordeling van plannen en voorstellen van privé personen (waaronder de commissies die de clouf van de expositie zouden moeten gaan vormen) en financiën (AN: F12 4185; Chardon, 1910, p. 20). Hieraan werd later nog een aparte commissie voor de organisatie van de Olympische Spelen toegevoegd (AN: F12 8829). Zie voor de personele inrichting van de Voorbereidende commissie: 'Commission préparatoire de l'Exposition universelle de 1900, liste au courant 18 novembre 1893' (AN: F12 8829). Zie voor de personele samenstelling van de Hoge commissie: 'Commission Supérieure de l'Exposition universelle de 1900' (AN: F12 4185). De voorbereidende commissie telde 59 leden, inclusief minister Roche van openbare werken als voorzitter en Picard als vice-voorzitter. De Hoge commissie telde 136 leden met de minister van Handel als voorzitter, de ministers van onderwijs, schone kunsten, die van landbouw en de algemeen commissaris Picard als vice-voorzitter. Belangrijke verschil tussen beiden was dat de eerste verhoudingsgewijs meer nationale lokale politiek telde als ook meer veregenwoordigers uit de ondernemerswereld; hierin nam het aandeel van de ambtenarij en haar invloed in de Hoge commissie exponentieel toe.
6. RG, art 7 en 9.
7. Het republiekine regime beperkte de macht van de prefecten ten gunste van de gemeenten door ook de burgermeesters lokaal te laten kiezen (Cobban, 1965, p. 27).
8. Parallèlement aux services actifs, une commission supérieure, une sorte de grand conseil apportant au Gouvernement le concours de ses lumières et de ses avis pour les questions importantes qui lui seraient déferées par le Ministre. Cette commission supérieure, très étendue, constituée, se recruterait dans les Chambres, le Conseil d'Etat, le conseil général de la Seine, le conseil municipal de Paris, les académies, la haute administration, les chambres de commerce, les grands établissements de crédit, les corps savants, le haut enseignement professionnel, les entreprises de transport, l'industrie des constructions métalliques. Tout compétence, tous les intérêts y seraient puissamment représentés' (AO, dd. februari 1895, p. 12).
9. De kredietinstellingen zouden de benodigde aanvullende financiën moeten verschaffen, vervoersmaatschappijen de benodigde transportvoorzieningen, de bouwondernemingen de beste en goedkoopste behuizingen en de pers moest strakts voor de nodige positieve publiciteit zorgen.
10. In de gepubliceerde lijsten werden dan ook stevast niet de namen vermeld maar de functies en de instellingen die de leden veregenwoordigden.
11. Hoewel dit comite van directeuren officieel pas per ministerieel decreet van 4 augustus 1894 opgericht werd fungeerde zij al veel langer, getuige de notulen van haar vergadering (AN: F12 8829). Chardon (1 februari 1896, p. 633) spreekt van een half dozijn manne plannen voor de expositie opstelden; vermoedelijk doelt hij hierbij op het comite van directeuren van het Algemeen commissariaat, waarin behalve hijzelf (als algemeen secretaris en rechterhand van Picard) en Picard de directeuren voor architectuur (Bouvard) en statistiek (Delauay-Belleville) en financiën (Grisson) een belangrijke rol speelden.
12. Op 7 november 1893 werden Roujon en Tisserand belast met de organisatie van respectievelijk de exposities voor schone kunsten en landbouw, waarna op 22 mei 1894 Paul D'Agnest werd om de exposities van koloniën en protectoraten te organiseren. Deze twee leden hadden dezelfde status als de directeuren van de diensten die onder algemeen commissaris Picard ressorteerden (Picard, 1903, p. 29-30).
13. Zo werd de voorzitter van de Parijse Kamer van Koophandel Delauay-Belleville belast met de organisatie van de deelname van de Franse industrie, de Parijse stadsarchitect Bou

et de inrichting van locatie, paleizen en expositie belast en de stadsingenieur Tavernier et de aanleg van nieuwe infrastructuur in het kader van de expositie.

O, dd. februari 1895, p. 11-2

Picard, 1903, p. 24-6. Zie voor de adviserende rol van de Hoge commissie: AO, dd. februari 1895, p. 12 en RG, art. 9.

Minister Tirard van handel, industrie en coloniën was officieel algemeen commissaris van wereldtentoonstelling van 1889 (Picard, 1893).

De voor een geschiedschrijving van de Parijse wereldtentoonstelling van 1889: Mathieu (1898). De expositie werd door zo'n 32 miljoen mensen bezocht (een verduubeling t.o.v. 1878). Met uitzondering van Zwitserland was er geen enkele officieel inzending uit het buitenland te zien, zodat van een echte expositie van de wereld eigenlijk geen sprake was. (Officieel heette het dat de complexiteit van de opgave zich niet met de werkzaamheden van minister liet verenigen (AO, dd. februari 1895, p. 11-2).

De voorbereidingen voor de expositie kende Frankrijk drie verschillende presidenten (Sadi Carnot, Perier en Loubet), werd het ministerie van Publieke Werken (hoofdarbeidwoordelijk voor de expositie) door 12 verschillende ministers geleid die - sommige werden meermalen tot dit zelfde ministersambt geroepen - ongeveer 15 regeringswisselingen vertegenwoordigden (Espagno, 1979, p. 3 en Picard, 1903, deel 6, p. 11).

Alfred Maurice Picard was tot weg- en waterbouwkundig ingenieur opgeleid (1862-4 École polytechnique en vervolgens École des Ponts et Chaussées 1864-7). Hij werkte daarna in de omgeving van Metz aan de aanleg van kanalen alvorens vanaf 1880 aan een carrière binnen Parijse ministerie van Publieke Werken te beginnen. Als topambtenaar was hij vooral betrokken bij de aanleg van moderne infrastructuur als kanalen en spoorwegen. Parallel eraan maakte hij ook carrière als staatsraad. In 1881 tot buitengewoon lid van de staatsraad benoemd, werd hij in 1882 gewoon lid en vanaf 1887 voorzitter van de sectie belast met publieke werken, landbouw, handel, industrie, post en telegrafie. Bij de wereldtentoonstelling van 1889 fungeerde Picard als voorzitter van de groepsjuries voor spoorwegbouw, machine-industrie, electriciteit, geschiedenis van de arbeid en antropologie. In die functie was hij ook lid van de hogere jury. Bovendien belastte de Franse regering hem - vermoedelijk wegens de vroegtijdige dood van de algemeen commissaris Alphand (1891) - met het schrijven en coördineren van de verslagen van de expositie. Zo verschenen er onder zijn leide: Rapport général sur l'Exposition universelle et internationale de 1889 à Paris (10 delen), Parijs, 1891-2; Monographie de l'Exposition universelle de 1889 (2 delen), Parijs, 1893; Rapports du Jury International sur l'Exposition universelle de 1889 (19 delen) Parijs. Bij de wereldtentoonstelling van 1900 vervolgde Picard van aanvang af een sleutelrol; eerst 1892 als vice-voorzitter van de Commission préparatoire avant 1893 als algemeen commissaris. Ook ditmaal zouden er na afloop een aantal door hem geredigeerde publicaties verschijnen: Rapport général administratif de technique de l'exposition universelle de 1900 Paris (9 vols), Parijs, 1902-3; Le Bilan d'un siècle (1801-1900), (6 vols), Parijs, 1906. Na loop van de wereldtentoonstelling nam Picard zijn bestuurlijke carrière weer op: in 1902 werd hij tot lid van de Académie des Sciences benoemd, van 22 oktober 1908 tot 24 juli 1909 was hij kortstondig minister van Marine in een kabinet van Clemenceau en in 1912 op tachtentstjarige leeftijd werd hij nog tot vicevoorzitter van de staatsraad benoemd (Archives biographiques françaises).

J, 16 september 1893, p. 222. Dat Picard vertrouwd was met de plannen van prins Napoleon en LePlay blijkt uit zijn parlementaire verdediging van zijn plannen voor 1900 (1896, p. 34).

Joseph Antoine Bouvard genoot zijn opleiding in het atelier van Constant-Dufeux aan de École des Beaux-arts. Als één van zijn beste studenten deed hij zijn eerste praktijkvaring op bij Constant-Dufeux's verbouwingen van het Pantheon, de École de droit en het Palais de Luxembourg. Later in zijn carrière verbouwd hij ook andere belangrijke Parijse troekenssembles zoals de Tuilleries. Deze carrière speelde zich overigens geheel af binnen de kunst voor de architectuur van de stad Parijs. In 1864 kwam hij hier in dienst en wist zich snel op te werken tot rechterhand van Adolphe Alphand die inmiddels Haussmann als hoofdverantwoordelijke voor de Parijse stedsbouw was opgevolgd. In die hoedanigheid twierp hij behalve kazernes of kerken ook de feestdecoraties voor belangrijke Parijse feesten en ceremoniën. Een waar huizenruktje vormde de bouw samen met de jonge ingénieur Hénard van maar liefst 52 gemeentelijke scholen in slechts zes maanden tijd, nogd nadat het wet op het lager onderwijs in 1882 was aangenomen. Bekendheid verwierf hij toch met name dankzij zijn architectonische bijdragen aan de oppeenvolgende wereldtentoonstellingen. Voor de stad Parijs ontwierp hij vanaf de expositie van 1873 in Wenen tentoonstellingsspaviljoens waarin de gemeentelijke overheid haar prestaties toonde. Zo was het paviljoen de Ville de Paris in Londen (1874), Brussel (1876), Parijs (1878) en Amsterdam (1881) van zijn hand. Voor de wereldtentoonstelling van 1889 viel hem de eer te beurt om halve het Palais de l'industrie diverse ook het monumentale hart van de expositie de grote central - de vestibule tot de expositie en het decor voor alle belangrijke ceremoniën - te ontwerpen. In 1892 volgde hij de overleden Alphand op als 'commissaire général des fêtes' en 'inspecteur général des services municipaux d'architecture de Paris' om vervolgens in 1897 als eerste architect tot 'directeur-administrateur du service d'architecture, des promenades, des plantations, de la voirie et du plan de Paris' benoemd te worden; tot dan toe het domein van ingenieurs. Als zodanig was hij in 1892 een voor de hand liggende keuze als hoofdverantwoordelijke voor de stedsbouwkundige opzet en architectonische uitwerking van de Parijse expositie van 1900 (Archives biographiques françaises: Espagno, 1979, p. 45; Mathieu, 1898).

Chardon (1 februari 1896, p. 645-6) beklemtoonde dat de expositie van schone kunsten een goede gelegenheid bood om de 'rôle nécessaire de tutelle intelligente et sérieuse' van het ministerie van schone kunsten op dit beleidssterrein te tonen.

Chardon, 1910, p. 7: 'Un matin de juillet 1892, des journaux annoncèrent que la Prusse conçoit les nations à Berlin pour fêter la clôture du dix-neuvième siècle. M. Jules Roche, alors ministre du Commerce, jugeant Paris beaucoup plus qualifié que toute autre capitale pour une telle fête, décida de soumettre dès le lendemain un décret au Conseil des ministres en revenant de la Chambre, réclama un exposé des motifs aux gens de son cabinet. A tant autres qualités admirables, cet homme d'État ne joignait pas alors la patience: il voulait médiatement son exposé 'j'étais le moins occupé ce soir-là: je fis le pensum.'

25. Cobban, 1965, p. 36-9, 41-5 en 55-6.
26. Ibid., p. 37 en 46.
27. Ibid., p. 35-7.
28. Ibid., p. 38 en 48-57; Mandell, 1967, p. 91-4; Picard, 1903, deel 6, p. 182-3.
29. HDTR, p. 207-9; Cobban, 1965, p. 28-9; Plum, 1979, p. 398. Zie ook Picard, 1903, deel 1, p. 51 (zie noot 64)
30. Mandell, 1967, p. 89-90.
31. Ibid., p. 28-30.
32. Cobban, 1965, p. 95-7.
33. Picard, 1896, p. 18; Ibid., 1903, deel 1, p. 7; Chardon, 1 februari 1896, p. 633 en Ibid., 1910, p. 7.
34. Mandell, 1967, p. 30-33. Zie ook de volgende noot.
35. Op 24 juni 1892 verscheen er in de Figaro een oproep, ondertekend door 'Un Français', waarin de regering opgeroepen werd de Duitsers te vlug af te zijn, omdat: '... reste enfin le côté patriotique de la question. Pouvons-nous laisser l'Allemagne dire au monde que le 19ème siècle est un siècle allemand ? Un siècle apertient-il à un peuple parce-que ce peuple a, dans le dernier tiers de ce siècle, remporté une victoire que personne, pas même lui, ne considère comme définitive? Est-ce que même au point de vue de la gloire militaire -puis-que c'est à elle qu'aspire surtout l'Allemagne - Napoléon Ier n'est pas plus grand que Guillaume Ier? Est-ce que au point de vue littéraire et artistique les Allemands eux-mêmes ne reconnaissent pas la suprématie de la France ? Est-ce que au point de vue scientifique nous ne sommes pas sur le même plan que eux? Est-ce que la France n'a pas autrement que l'Allemagne rempli sa mission humanitaire, civilisatrice ... ?' Zie ook Chardon, 1 februari 1896, p. 633 - 'Le bruit se répandit que l'Allemagne, pour affirmer son hégémonie, allait convier le monde à un solennel baptême du siècle nouveau.' - en Ibid., 1910, p. 7.
36. Chardon, 1 februari 1896, p. 633 en Ibid., 1910, p. 7.
37. IJU, 9 juli 1892, p. 31; Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 9 en Picard, 1903, p. 8-10.
38. Het ministeriële decreet van 13 juli 1892 waarmee minister Jules Roche de expositie van 1900 beval werd vergezeld van een rapport waarin deze beslissing gelegitimeerd werd en de hoofddoelstellingen geschetst werden die de expositie zou moeten vervullen (Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 8-10).
39. Chardon, 1 februari 1896, p. 633: 'Toutes les cervelles de France gardaient encore l'impression très vive du succès de 1889. Il eût été malaisé de soutenir alors, comme on le fait aujourd'hui, que ce glorieux centenaire n'avait été qu'une hideuse kermesse, et l'heureuse influence d'une Exposition sur la prospérité et l'éclat du pays passait à l'état de dogme populaire.' Naar aanleiding van de maatschappelijke verdeeldheid die de Dreyfuss-affaire veroorzaakt had merkte Picard (1903, deel 6 p. 183) op: 'L'Exposition, œuvre de travail, de paix et de concorde, était faite pour ramener le calme, pour réunir tous les Français sur un terrain neutre et glorieux, pour les grouper étroitement autour du drapeau national.' Volgens Espagno (1979, p. 147) was de expositie vooral 'un gigantesque Appareil Idéologique d'État chargé de propager les vertus de la République (modérée, plus solidariste)...'. Mijns inziens benadrukt hij hiermee te veel de expositie als propaganda-instrument in handen van de Franse regering, terwijl deze minstens evenzeer een bestuursmiddel in handen van het ambtelijke apparaat én stimuleringsinstrument in handen van de deelnemende buitenlandse overheden was.
40. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 8 en p. 10: 'Trois ans à peine se sont écoulés depuis cette période brillante pendant laquelle la France, consciente de sa grandeur, sûre d'elle-même, déployait, au milieu de ceux des autres nations, les trésors de sa production artistique, industrielle et agricole. (...) l'œuvre commencée (...) rendent indispensable une longue période d'études et de travaux pour permettre à la France de clore par un triomphe pacifique le siècle qu'elle inaugure en organisant les premières expositions nationales.'
41. Zie volgende noot eerste deel van het citaat. Vergelijk ook Picard's verslag van de expositie onder de titel 'Le bilan d'un siècle, 1801-1900 (6 delen), Imprimerie nationale, Parijs, 1906.
42. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 9: 'Les expositions ne sont pas seulement des jours de repos et de joie dans le labeur des peuples: elles apparaissent de loin en loin, comme des sommets d'où nous mesurons le chemin parcouru. L'homme en sort réconforté, plein de vaillance et animé d'une foi profonde dans l'avenir. Cette foi, apanage exclusif de quelques nobles esprits au siècle dernier, se répand aujourd'hui de plus en plus; elle est la religion générale des temps modernes, culte fécond où les expositions universelles prennent place comme de majestueuses et utiles solennités, comme les manifestations nécessaires de l'existence d'une nation laborieuse animée d'un irrésistible besoin d'expansion, comme des entreprises se recommandant moins par les bénéfices matériels de tout ordre qui en sont sort que la conséquence que par l'impulsion vigoureuse donnée à l'esprit humain. La périodicité admise jusqu'ici ramène nécessairement la prochaine exposition universelle de Paris à la date qui semblait, dès 1889, devoir s'imposer aux pouvoirs publics, à l'année 1900. Ce sera la fin d'un siècle de prodigieux essor scientifique et économique; ce sera aussi le seuil d'une ère dont les savants et les philosophes prophétisent la grandeur et dont les réalités dépasseront sans doute les rêves de nos imaginations. Je n'ai pas besoin d'insister auprès vous, Monsieur le Président, sur l'intérêt que peut présenter une exposition universelle à cette date. (...) Toutes les branches de l'activité humaine tireront un égal profit de ce bilan d'où se dégageront les conditions matérielles et morales de la vie contemporaine. L'Exposition de 1900 constituera la synthèse, déterminera la philosophie du XIXe siècle.' Vergelijk ook: 'L'Exposition de 1900 se fera et vous n'aurez pas à regretter d'avoir accompli cet acte de paix, de concorde, de progrès et de civilisation. Le clair génie de la France s'y reflétera dans la plénitude de son charme et de sa force: le pays en sortira grand, confiant dans sa puissance, plein de fois dans son avenir. Vous aurez clos le siècle par une victoire pacifique et vous aurez conquis un nouveau titre à la reconnaissance de la postérité' (Picard, 1896, p. 37).
43. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 8.
44. De Grote Winkler Prins (Elsevier, Amsterdam, 1975, p. 255) definieert 'scientisme' als volgt: '... benaming voor de wijsgerig-wetenschappelijke visie die van de beoefening van de (positivistisch opgevatte) wetenschap de oplossing van alle problemen verwacht.' Zie ook Pieterston, 1987, p. 135 ev.
45. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 7.

46. Picard (1896, p. 16) merkte bij de parlementaire verdediging van zijn plannen voor de expositie van 1900 over één van de successen van die van 1889 op, iets soortgelijks belovend voor die van 1900: 'Mais les millions gagnés, les bénéfices matériels ne sont rien à côté du bénéfice moral, de la renommée et de l'honneur que l'Exposition de 1889 a valu à la République française. Les étrangers ont vu nos forces entièrement reconstruites, moins de vingt ans après l'épouvantable désastre de 1870. Partout et à toute heure, la nation s'est montrée calme, laborieuse confiante dans sa puissance, pleine de foi dans son avenir, admirable d'hospitalière urbanité. (...) Ils ont assisté au spectacle d'un peuple étroitement groupé, autour d'un chef d'Etat vers lequel allaient des sentiments unanimes d'affection et de respect. (...) En quittant la France, nos hôtes ont emporté au fond de leur cœur un peu d'amour pour cette bonne terre gauloise (...) Notre isolement temporaire a bientôt cessé et la France a repris son ancienne autorité dans le concert européen. Voilà la bilan de 1889.'
47. Daar heel wat organisatoren ook betrokken waren gewijst bij het eclatant succesvolle '1889', ligt het voor de hand dat zij haar tot uitgangspunt namen, om het even of het nu kwesties als organisatie, locatie, behuizing, classificatie of financiering betrof (AO, dd. 1 februari 1895, Picard, 1896, p. 12-6; Ibid., 1903, deel 1, p. 10 en 77; Chardon, 1 februari 1896, p. 630-57). In de archieven van de organisatoren bevinden zich alle circulaire (AN: F12 4302), plannen, de classificatie (AN: F12 4180) en rapporten, die men in het kader van de voorbereidingen van 1889 had opgesteld.
48. Picard, 1896, p. 43.
49. Picard, 1903, deel 1, p. 18-9 maar met name Ibid., 1896, p. 39-40: '... la conservation partielle des monuments du Champ de Mars et le maintien de la tour de 300 mètres empêchant-ent de faire du nouveau et devaient conduire à une pâle réédition de l'exposition de 1889.' Zie verder Chardon, 1 februari 1896, p. 652.
50. JIU, 16 september 1893, p. 222: '1900! Il passera, comme on dit, bien de l'eau sous les ponts de 1893 à 1900 (...). Mais (...) on s'occupe déjà de l'Exposition du siècle prochain. La France veut inaugurer le vingtième siècle par une exhibition du travail humaine qui laissera loin derrière elle la foule du monde établi à Chicago, l'exposition universelle répert par Berlin et même le beau rêve d'art et de gaieté (...) de 1889. (...) Ainsi, pendant sept ans, l'imagination française va avoir sa ration de rêve. Projets plus ou moins chimériques, songes plus ou moins curieux, inventions, recherches, travaux. Sept ans de rêve, c'est superbe.'
51. Picard, 1903, deel 1, p. 21-2.
52. Roche in Picard, 1903, p. 8 sprak dan ook van de exposities als een 'fête de travail'. Picard (1896, p. 20-3) verzet zich met zoveel woorden tegen de interpretatie van de expositie als kermis en verdedigt haar als museum en monument voor de arbeid van alle klassen: 'Est-il possible de soutenir que les expositions universelles soient inefficaces pour le développement de l'Instruction et de l'Éducation générale? Leur préparation seule soulève tout un monde d'idées, stimule les artistes, les savants, les industriels, les travailleurs de tous ordres. Les spécialistes sont unanimes à reconnaître que chacune des nos expositions universelles a été signal de brillantes découvertes ou tout au moins de progrès considérable. (...) Une fois ouverte, l'Exposition constitue le plus vaste musée, la plus belle leçon de chose qu'on puisse imaginer. (...) Les ouvriers et les contremaîtres y feront une ample moisson de connaissance: les chefs de maison y puiseront des enseignements que les meilleurs services d'information seraient impuissants à leur donner.' Zie ook Chardon, 1 februari 1896, p. 641-4: 'Je m'aperçois que je n'ai guère traité les visiteurs jusqu'ici que comme un troupeau de consommateurs, riche proie que se disputent les exposants. Est-ce tout le profit qu'ils retirent les foules que se pressent dans les enceintes des Expositions? Quel mobile les y pousse? Est-ce uniquement une curiosité grossière et sensuelle? Viennent-elles pour faire la fête, et rien de plus? Pour assister à d'immenses saturnales qui seront suivies d'un immense mal aux cheveux suivant la pittoresque expression de M. Sarcey? (...) Jamais les Expositions n'ont eu ce caractère de vaste débauche; il n'est point de leur essence. S'il est nécessaire de leur donner un cadre joyeux, il ne l'est pas d'y rivaliser avec tous les mauvais lieux du monde, et l'Exposition de 1900 peut avoir un cachet d'élegance, d'art, de gaieté, de coquetterie féminine même, sans que le nombre de quelques Orientales fanées en soit le pivot. Peut-être sera-t-elle ainsi plus dangereuse encore pour les philosophes! Du moins la respectabilité à laquelle on tient tant en France maintenant sera sauvegardée. Ce prurit de puritanisme anglais qui ravage certaines personnes ne pourra s'exercer en public, et nous échapperons à quelques homélies. La foule ne s'en amusera que plus. Elle n'est pas aussi vulgaire qu'on veut bien le dire, et ce n'est pas l'instinct brutal qui la mène. Les Expositions universelles sont une grande leçon de choses. On considère à juste titre comme l'une des conquêtes de l'esprit pédagogique moderne, la substitution de l'enseignement par la vue directe de l'objet ou de son image, à l'ancien enseignement abstrait. Au milieu de tant de réformes contestables ou même néfastes, en voilà une que ne prête pas à la critique. Or, nier, la puissance instructive des Expositions sur les masses, c'est s'inscrire en faux contre ce principe de l'éducation moderne. Pour suivre l'obscur et fécond travail des pensées qu'elles font germer, je ne demande pas à faire comme le philosophe de M. Mirbeau et à soulever - dans un but scientifique cette fois - la boîte crânienne des visiteurs. Il suffit de parcourir ces galeries, où passent des millions d'hommes, d'observer les mines attentives, d'écouter les réflexions. Les intelligences les plus rebelles s'entrouvrent sous les coups répétés de ces multiples visions. Le paysan entrevoit les formes inoublables du génie humain. La comparaison de deux machines fait de l'ouvrier d'aujourd'hui l'inventeur de demain. En regardant des dispositions d'étoffes, un chef de maison imagine un mode différent et renouvelles de son génie; et l'oisif lui-même, devant la somme immense des efforts humains, emporte la honte de son oisiveté. (...) Chaque classe sera précédée d'un musée résumant en quelques points de repère accomplis depuis le commencement du siècle. Cette synthèse ne servira-t-elle pas la cause de l'Instruction générale?' Ook de pers zag de expositie als 'éducation pratique' in een speels jasje: '... c'est l'idée maîtresse de M. Alfred Picard. Lui-même a dit: "Comment imaginer une leçon de choses plus intéressant que celle qui consisterait à prendre la matière première, à la travailler sous les yeux du public, à la faire sortir sous forme d'objet fabriqué? On ne verrait plus cette accumulation de machines, à côté des quelles les visiteurs passaient sans en comprendre le fonctionnement? Apprendre à plus ignorants comment se créent toutes choses: tirer du fond d'usines mystérieuses les merveilleux outils de l'activité moderne; détruire des préjugés; déterminer des vocations; et, par le rapprochement des industries ignorantes de leurs procédés réciproques, engendrer des idées ou des applications nouvelles. Telle a
- été l'idée très haute très belle qui a guidé les organisateurs de l'Exposition de 1900. Mu, dehors de leurs souci de l'enseignement pratique des visiteurs, ils ont également voulu tout se dérouler dans un décor de féerie, et que le plaisir fût partout à l'Exposition. Le compagnon obligé de la vie et de la lumière' (EJDS, 1900, p. 206). Ik verzet me hier d'ruddel tegen de al te simplistische interpretaties van Reberius (1989, p. 201-3) en Williams (1982) van de expositie als louter een consumptieshow voor de 'cosmopolitan plaisir' waar 'la féerie a remplacé le didactisme'.
53. Chardon, 1 februari 1896, p. 634-5.
54. Ibid.
55. Ibid., p. 641 en Picard, 1896, p. 14 en 24.
56. Roche in Picard, 1903, p. 8; Picard, 1896, p. 28; Chardon, 1 februari 1896, p. 635 en t
57. HDTR, p. 942-4.
58. Picard, 1896, p. 42-3: '... mais les expositions ne sont pas faites uniquement pour les vilégiés de l'intelligence, du talent et de la fortune. (Applaudissement à gauche) Les bu doivent avoir leur place au banquet: c'est beaucoup pour eux, pour leur éducation, pou instruction, pour le plaisir de leur esprit et de leurs yeux que nous travaillerons. Les o ce serait courir non seulement à une faillite financière, mais aussi à une faillite morale de nos devoirs envers la démocratie.' Picard verzet zich dan ook tegen het voorstel v Cochin om '... une exposition scientifique (...) drapés dans la gloire de nos savants, d philosophes, de nos grands écrivains.' uitsluitend voor vaklui en wetenschappers te ma Zie ook noot 60.
59. Op basis van de in 1895 verkochte 65 miljoen 'bons-tickets' verwachtten Picard cs. da zelfde aantal bezoekers de expositie zouden bezoeken (Chardon, 1896, p. 656; Joubert november 1900, p. 780; Espagno, 1979, p. 37-42).
60. Picard, 1896, p. 28: 'L'un des reproches plus sanglants faits aux expositions universelle consiste à blâmer la gaieté: foires, bazars, kermesses, saturnales, tout le vocabulaire y (...) Certes nous n'avons pas l'intention d'organiser des galeries sobres, sévères et triste comme celles d'un musée des antiques. Pour donner à notre œuvre de vulgarisation t l'importance, tout le développement qu'elle comporte, il faut attirer les visiteurs à l'Exposition; pour les attirer, il faut les instruire en les amusant. Les hommes sont de g enfants qui consentent à étudier et à apprendre, pourvu qu'on leur réserve quelques int des et quelques distractions. (Très bien! très bien!) Nous ne pouvons pas nous content recevoir la visite de quelques philosophes rebelles au plaisir, à supposer qu'il en existe encore à l'Académie des Sciences morales et politiques ou dans le quartier retiré de la Babylone. (On rit.) Est-ce à dire que l'Exposition de 1900 mérite que les qualificatifs dont accablée à son berceau? Non! ce sera une exposition athénienne, qui réfléchera le génie notre race, et personne ne s'en plaindra. L'art et l'industrie y auront une place prépond nous nous contenterons d'orner la table de quelques corbeilles de fleurs.' Zie ook noot 60. De organisatoren stonden in deze zienswijze overigens niet alleen gezien het comment van een Britse journalist over het Britse paviljoen aan de 'Rue des Nations': 'It represents the best side of English life and character - namely, the domestic side. All educational ches must comprise three branches, the primary, the secondary, and higher. The Jacob House represents the higher manifestation of the thought whence sprang Fröbel's "Kindergarten." The Jacobite House is an object lesson for grown-up children, and the they are, the deeper the lesson is likely to penetrate. It is the visible embodiment of the "home."'
61. Camille Amphoux sprak bij de presentatie van zijn project van 'chercheurs de clous' (F12 4371).
62. Bij mijn weten dateren de eerste versies van de classificatie van december 1893 (AN: F12 4180: 'Exposition universelle de 1900: Projet de classification; épreuve); belangrijkste schil met latere versies is dat de koloniën er nog niet in voorkomen - niet als aparte kl en zeker niet als zelfstandig groep. Zie voor de definitieve versie van de classificatie: Picard, 1903, deel 1, p. 47-57; Ibid., Annexes, p. 14-58; 'Exposition universelle de 1900: Projet de classification générale des objets exposés', 1895 (AN: F12 8829).
63. Picard, 1903, deel 1, p. 47: '... l'étude de la classification des objets exposés (...) forme l'une des bases essentielles du Règlement et du plan d'ensemble. La classification ex le sait, une influence capitale sur le succès des expositions universelles. Rien n'exige de soin de la part des organisateurs de ces grands manifestations pacifiques. Il faut qu produits s'offrent aux visiteurs dans un ordre logique, que la classification réponde à u conception simple, nette et précise, qu'il importe en lui-même sa philosophie et sa just tion, que l'idée mère s'en dégage sans peine. La méthode adoptée doit tout à la fois fa l'appréciation du mérite relatif des exposants, fournir le maximum d'effet utile au point vue de l'Instruction et de l'éducation du public, ne pas engendrer des sujétions excessiv pour les travaux de construction et l'aménagement des galeries.' en p. 119-20: '... la m de (...) consistant à assembler les produits suivant leur nature, leur destination, leur u sans s'occuper de leur origine, elle facilite les études comparatives, les rapprochement entre les diverses nations, pour des catégories déterminées d'objets. A cet égard, elle e incontestablement plus instructive et plus appréciée des visiteurs, dont l'attention se p dans la plupart des cas, d'une manière spéciale sur telle ou telle branche de la produc L. Les raisons de l'appliquer augmentent au fur et à mesure que l'activité humaine se spéc davantage.'
64. Picard, 1903, deel 1, p. 56-7: 'Ainsi, l'éducation et l'enseignement se plaçaient en tête classification: c'est par là que l'homme entre dans la vie: c'est aussi la source de tous l progrès. Aussi tôt venaient les œuvres d'art, œuvres de génie auxquelles devait t conservé leur rang d'honneur. Des motifs du même ordre avaient fait attribuer la troisi valent aux instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Ensu valent les grands facteurs de la production contemporaine, les agents les plus puissant l'essor industriel à la fin du dix-neuvième siècle: matériel et procédés généraux de la mécaniqu électricité, génie civil et moyens de transport. Puis on passait au travail et aux produit: superficiels ou souterrains de la terre: agriculture; horticulture; forêts, chasse, pêche, c lettres; aliments; mines et métallurgie. Plus loin se présentaient: la décoration et le mo des édifices publics et des habitations; les fils et tissus, vêtements; l'industrie chimi industries diverses. L'économie sociale, à la quelle étaient réservés des développem nes de son rôle actuel, devait venir naturellement à la suite des diverses branches de la

ction artistiques, agricole ou industrielle; elle en est la résultante, en même temps que la philosophie. D'accord avec deux hommes éminents, M. Léon Say et M. le docteur Rouardel, le Commissariat général y avait joint l'hygiène, qui sauvegarda la santé humaine. L'assistance publique, qui vient au secours des déshérités de la fortune. Pour les raisons précédemment déduites, un groupe nouveau était réservé à la colonisation. Enfin, la série se terminait par le groupe des armées de terre et de mer, dont la glorieuse mission consiste à garantir la sécurité et à défendre les biens acquis par les travaux de la paix.' Zie verder ibid., p. 50-1 met ondermeer over kolonialisatie: 'Un groupe nouveau était consacré à la colonisation, à son œuvre morale et matérielle. Cette mesure se justifiait par le besoin d'expansion coloniale qu'éprouvent tous les peuples civilisés, par la part si large que les colonies tiennent dans les préoccupations de la France et dans ses vues d'avenir.'

Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 9-10; AR, art. 3; Picard, 1903, deel 1, p. 51: 'A l'exposition contemporaine était jointe une exposition rétrospective centenaire, répartie entre les troupes ou même les classes, et s'imposant par suite, non seulement aux chercheurs, aux érudits, mais encore à la masse du public. Dans les musées formant ainsi le vestibule de chaque troupe et, autant que possible, de chaque classe, quelques repères convenablement choisis devaient marquer les principaux progrès réalisés depuis 1800.' Zie ook noot 52.

Picard, 1903, deel 1, p. 21-2 en 120-1.

De eerste oppervlakte berekening dateerde van augustus 1894 (AN: F12 4180). Zie voor de berekening: Chardon, 1 februari 1896, p. 651; Picard, 1896, p. 46 en ibid., 1903, deel 1, p. 119-125.

Picard, 1903, deel 1, p. 19.

Picard, 1903, deel 1, p. 119-20, 132-141, 149-50 en 155.

Picard, 1896, p. 78: 'Deux séries de palais conçus d'après une même donnée générale, mais caractérisés néanmoins les groupes, borderaient les avenues de Suffren et de la Bourdonnais par aboutir à un immense château d'eau, avec cascades superposées, et au palais de l'Electricité. Ces édifices seraient établis en redans, de manière à augmenter par un effet de perspective la profondeur apparente du parc. Chacun d'eux abriterait à l'extérieur les moyens de production et, à l'intérieur, les objets fabriqués; les musées centennaux pourraient être accés dans les galeries transversales.' Zie ook Picard, 1903, deel 1, p. 155 en de volgende pot.

Picard, 1896, p. 84: 'L'une des nouveautés les plus intéressantes de la classification consistait, (...) à rapprocher des produits le matériel de production, à mettre ce matériel en mouvement sous les yeux du public, à transformer l'Exposition en un vaste atelier plein de mouvement et de vie. Il y aura là une leçon de choses des plus intéressantes, des plus attrayantes.' De Oostenrijkse algemene commissaris Exner gal Picards intenties als volgt weer: 1902, deel 2, p. 6: 'Das was die moderne Technologie einen "Arbeitsbegriff" nennt; die Reinigung des Rohstoffes, die besondere Kennzeichen seiner Arbeits- und Gewerbeschafften, die mit diesen zusammenhängenden oder auf ihnen beruhenden Arbeitsverfahren, die dazu dienlichen technischen Vorrichtungen, die Übergangsprodukte der Halbfabrikate und die Endprodukte, alles das zusammengekommen "der Arbeitsbegriff", sollte sohin, nach Picard, in jeder Classe vom Ausgangsprodukte bis zum Endergebnisse des industriellen Processes dem lernbegierigen Zuschauer oder dem prüfenden Fachmann vorgeführt werden. Die Ausstellung sollte nach diesen Vorschlägen einen hohen technologischen cursus bilden. ...' De Oostenrijkse organisatoren beklamtoenden in in circulaire aan haar exposanten dan ook de instructieve waarde van de demonstraties: 'onfrühningen, in welke Wesen und Zweck, entstehung und Verwendung der Objekte zum Ausdruck kommen, sowie insbesondere solche, durch welche der Werdegang einer Produktion vom Rohstoffe bis zum Enderzeugnisse, die Vorzüge eines Verfahrens, sei es durch dessen Arbeitsbeihilfe oder durch lebendigen Betrieb illustriert werden, dürfen sich als besonders dankbar erweisen.' Picard's rechterhand hieraan benadrukt echter naast de instructieve ook de vernakelijke kant van deze presentatiewijze (1 februari 1896, p. 637-8): 'le palais des Machines lui-même, avec son prodigieux entassement de bielles, de pistons, de cylindres, de manivelles de toutes espèces, qui s'agitaient inutilement, était une nécropole, et ne laissait que l'impression d'un mouvement immense et sans but. Rien n'est plus facile que d'éviter un pareil écueil; il faut écarter résolument tout objet dont la présentation, n'ayant rien d'intéressant pour les visiteurs, n'en aurait par, par suite, pour l'exposant. Et, en ce sens, on peut remarquer que la nouvelle classification repose sur une idée heureuse: elle veut rapprocher le produit du matériel et de procédés de fabrication. Ainsi, plus de cimetières formidables de machines. Leur galerie va courir autour de l'Exposition tout entière. Dans chaque troupe, dans chaque classe, autant que possible, on fabriquera sous les yeux du visiteur les produits exposés. (...) La nouvelle classification aura donc cet unique et excellent résultat: elle permettra de porter la vie et le mouvement dans les parties considérées jusque-là comme les plus mortes d'une Exposition.' Zie verder nog: AR, art. 4; Picard, 1903, deel 1, p. 48; noot 52.

Picard, 1903, deel 1, p. 121.

De voor de ideeën van Picard es. over de functie van de nationale paviljoens de circulaire en hij september 1897 aan de gedelegeerden van de deelnemende landen toestuurde (AN: F12 4283). Over de stijlkeuze zegt hij hierin ondermeer: 'Le caractère de la construction est généralement laissé à votre appréciation; il est à désirer toutefois que pour obtenir de l'ensemble de ces petits Palais un effet intéressant et varié, chaque pays choisisse dans son architecture nationale, soit ancienne, soit moderne, des types d'habitation ou de monuments dont la production caractérise nettement une époque de l'histoire du pays ou une région de son territoire.' Over het programma van het onderste gedeelte van het paviljoen langs de kade in de Seine: 'Ce passage (...) sera certainement très fréquenté; nous attachons beaucoup de prix à ce que cet étage inférieur des Pavillons étrangers, situé de plain-pied avec le quai, soit occupé, ou par des établissements de consommation d'un caractère nettement national, ou par de petites industries fonctionnant sous les yeux du public et autorisées, conformément à l'Article 59 du Règlement Général, à vendre les produits de leur fabrication. Le pittoresque des costumes nationaux, la décoration particulière de ces établissements, l'originalité de leur agencement, l'addition éventuelle d'orchestres de caractère, donneraient de l'animation et de la gaieté à cette promenade des quais et présenteraient en outre, en raison de la grande circulation qui s'y établira, un sérieux intérêt pour les concessionnaires des établissements dont nous venons de parler.' Voor het hoofddeel van het paviljoen raadde Picard es.

aan: 'Il serait à désirer que cette Exposition spéciale présentât un intérêt exceptionnel soit par la valeur des collections artistiques qu'elle pourrait comporter, soit par l'originalité de curiosités qu'elle offrirait à la vue du public, soit par des attractions analogues à celles prévues pour l'étage du quai. (...) Les petits Palais du Quai d'Orsay restèrent ainsi affectés, comme nous expliquons plus haut, soit à des attractions d'un caractère original, soit à des collections concernant les arts nationaux, soit à des expositions spéciales que vous désiriez présenter dans un cadre plus favorable que celui des galeries internationales; l'un des salons ainsi décorés pourra toutefois être destiné plus spécialement à servir de Cabinet au Commissaire général ou de Salon de repos et de réception pour les personnages de distinction de la Nation exposante mais toujours à l'exclusion de bureaux et de services organisés.'

74. Picard, 1903, deel 1, p. 121 en 155; Exner, 1902, deel 2, p. 7: 'jeder an der Ausstellung partizipierende Staat (...) solle (...) ein Repräsentationsgebäude errichten, und zwar für das Mutterland oder für die Colonien oder für beides. Repräsentationsgebäude, welche in einem "style notoire" die Geschmacksrichtung eines Volkes in einer bestimmten Kulturperiode vertreten und dieselbe zu repräsentieren hätten.'

75. AR, art. 5; Picard, 1903, deel 1, p. 274 en deel 7 p. 185 en 228-9; Toulet, 1986, p. 196-7.

76. Ibid. en Picard, 1896, p. 85: 'Une organisation plus complète, plus parfaite des congrès s'imposera. Tous les savants du monde prendront à ces congrès, et la République française tiendra à honneur de mettre généreusement à la disposition de ces savants les instruments de travail et les locaux dont ils auront besoin.'

77. Picard, 1903, deel 6, p. 4-6.

78. Chardon, 1 februari 1896, p. 636-7: 'Des variations forcément minimes de la valeur des choses auront moins d'importance dans l'avenir que le goût ou l'habileté avec lesquels les produits seront fabriqués. Malgré les efforts des industries étrangères, les Français conserveront à ce point de vue une maîtrise incontestable, et peuvent montrer en 1900 qu'ils entendent rester les fournisseurs de tout le luxe du monde.' Zie ook Picard, 1903, deel 1, p. 154: 'Ainsi la région du palais de l'Industrie et de l'Esplanade des Invalides formait le domaine de l'art. Le public trouvait au seuil de l'Exposition les manifestations les plus brillantes du génie national.' Zowel Picard (1896, p. 14) als Chardon (1 februari 1896, p. 641) halen expliciet de stimulans die er van de expositie van 1889 op de export van Franse producten - m.n. die van de industrie parisienne - uiting om hun plannen voor die van 1900 te verdedigen.

79. Ibid.; Picard, 1903, deel 1, p. 48 en p. 121.

80. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 8-10; Picard, 1896, p. 16; noot 78.

81. Binnen het ministerie van Binnenlandse Zaken was een 'office du travail' ingericht.

82. Picard, 1903, deel 1, p. 121.

83. Met dit doel werd in de onderwijsgroep een historische overzichtsexpositie voorbereid van de ontwikkeling van Frankrijks secundaire onderwijs vanaf de 16e eeuw, daarin zou aandacht besteed worden aan de moeite die de overheid zich getroost had door systematisch de wetgeving, organisatie, schoolgebouwen en onderwijsmiddelen, curricula en behaalde resultaten ten toon te stellen (AN: F12 4283).

84. Zie noot 78.

85. Picard, 1903, deel 1, p. 48.

86. Zie noot 64.

87. Ibid. Zie ook: Gide, 1903, p. 1-3; Réberieux, 1989, p. 205-6.

88. Picard, 1896, p. 82; ibid., 1903, deel 1, p. 157 en deel 6, p. 30-1. Het programma omvatte in eerste instantie: éducation physique et sports athlétiques; gymnastique; exercices militaires préparatoires; escrime; tir; équitation; vélocipédie; sport nautique; sauvetage; aérostation.' Hier achter gingen behalve ook nu nog gebruikelijke onderdelen als zwemmen, roeien en zeilen ondermeer ook golf, een variant van het jeu de bouille ('pelote basque') en motorbotwedstrijden schuil. Later werden hieraan toegevoegd: 'Automobilisme et concours scolaires.'

89. Zie noot 62.

90. Zie noot 52 en École internationale, 1901, p. 7: 'L'Exposition Universelle est une glorification du travail; nous voulions que l'École aidât tous les travailleurs, de l'ingénieur au manœuvre et à l'apprenti, à prendre conscience des résultats et de la valeur de leurs efforts, et qu'elle offrît en même temps les moyens de s'instruire davantage, chacun dans sa partie, et de grandir leur capacité par la comparaison et l'émulation.'

91. Zie noot 74.

92. Zie noot 65 en Exner, 1902, deel 2, p. 4.

93. Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 9-10 en Picard, 1896, p. 84-5: 'A l'exposition contemporaine seront joints des musées centennaux, jallonnant, par des pères convenablement choisis, les grands progrès accomplis dans chacune des branches de l'activité humaine depuis le commencement du siècle.'

94. Door de Franse centrale toelatingscomités te belasten met de organisatie van de 'musées centennaux' werden deze uit uitsluitend Franse collecties samengesteld (Picard, 1903, deel 4, p. 19). Slechts impliciet geven de organisatoren de nationalistische intentie toe bij de beschrijving van de 'musées': 'Les musées centennaux ont constitué l'un des éléments les plus brillants en même temps que l'un des foyers d'enseignement les plus féconds de l'Exposition. Jalonnant par des pères habilement choisis l'évolution de l'activité nationale au cours du siècle et quelquefois même depuis une époque plus lointaine, organisés pour la plupart avec une science consommée et un goût irréprochable, ils retenant l'attention du visiteur, le charmaient, concouraient puissamment à son éducation et à son instruction, lui montraient les anneaux successifs de la chaîne ininterrompue qui relie les générations entre elles, l'éclairaient sur la solidarité des efforts de l'homme à travers le temps, développaient sa foi en l'avenir et son courage' (Picard, 1903, deel 6, p. 113). Deze lezing wordt bevestigd door Exner (1902, deel 2, p. 3-5) die opmerkt, dat Picard's officiële alle landen zouden participeren in deze 'musée centennaux' maar dat weliswaar hier absoluut geen moeite voor deden. Met als gevolg dat slechts in een zeer klein aantal musées uiteindelijk het buitenland vertegenwoordigd was. De kunst- en kunstnijverheidsstemonstelling werd door de Franse organisatoren welbewust en zonder maskering beperkt tot Franse stukken om de superioriteit van de Franse smaak te propageren: 'Die Pariser Generaldirection hatte, wie es scheint, weder die ernste Absicht, gewiss aber auch nicht die Macht, um die Fremde Staaten zu einem gleichartigen Vorgehen (de musées PwW) mit Frankreich zu gewinnen. (...) Würde man die Pariser Weltausstellung als ein getreues, erschöpfendes Bild der Entwicklung der

- Menschlichen Arbeit im XIX.Jh. betrachtet haben, so müsste man nach dem factischen Inhalt der Ausstellung zu dem Schlusse gelangt sein, dass der gegenwärtige Zustand der Leistungsfähigkeit aller Völker, die den Erdball bewohnen, durch Wissenschaft und Kunst, Uprroduction und Technik fast ausschließlich auf französische Boden vorbereitet worden sind. Der geradezu herrliche Gedanke Picards von der "Synthese des Fortschrittes" im XIX. Jahrhundert auf der Pariser Weltausstellung anlässlich der Jahrhundertwende wurde in seiner praktische Durchführung zu einem vollständig verzerrten Bilde zu Gunste Frankreichs. Das vollzog sich vielleicht zufällig, unabsichtlich, aber ein wohlwogener Schlagzug der französischen Ausstellungsleitung gegenüber der außerhalb Frankreichs gelegenen Kulturwelt war es, eine historische Darstellung der Kunst und Kunstgewerbe auf französischen Boden bis zu den Zeiten der Gallier zurück in einem besonderen, und zwar in dem schönsten aller Ausstellungsgebäude, dem "Petit Palais", zu vereinigen. Diese Specialausstellung, unter der bezeichnung "Exposition retrospective de l'art français" bildet wohl den stärksten Magnet für feinsinnige Besucher (...) In dem "Petit Palais" hat Frankreich die heute noch bestehende Superiorität der Franzosen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes erläutert. Das war wohl politisch Klug, aber parteiisch und ungerecht gegen die geladenen Völker.'
95. *Ibid.* en Roche in Picard, 1903, deel 1, p. 9-10.
96. *Ibid.*
97. Picard, 1903, deel 1, p. 48
98. Exner, 1902, deel 2, p. 5-6; WtP, p. 11: 'De aandacht der nijveren wordt nog gevestigd op de omstandigheid, dat op deze tentoonstelling niet in één groote machinegalerij allerlei werktuigen vereenigd zullen zijn. Bijeen zullen blijven in hoofdzaak die machines, welke kracht voortbrengen of overbrengen en die, welke hout, staal of ijzer bewerken. De machines echter, welke andere grondstoffen bewerken, zullen zooveel mogelijk met die grondstoffen en de fabriken ervan gezamenlijk en in werking voor de oogen van het publiek uitgesteld worden. De krachtvoortbrenging door electriciteit stelt het Bestuur der Tentoonstelling daartoe in staat ...'
99. Picard, 1896, p. 84: 'Disposant de ressources plus larges en électricité, nous serons conduits à entrer davantage dans la voie de l'ouverture des galeries pendant la soirée, à favoriser ainsi les visites d'études pour les travailleurs qui pour leur tâche quotidienne rient pendant la journée loin du Champ de Mars.'
100. Picard, 1896, p. 45: 'Nous aurons de puissants foyers d'électricité qui offriront des ressources jusqu'alors inconnues pour l'éclairage et les fêtes du soir. Il nous sera possible d'organiser chaque jour des fêtes dans les divers parties de l'enceinte, d'offrir au public des attractions sans cesse renouvelées... p. 84: 'Nous serons aussi amenés à multiplier les fêtes du soir, à en varier les combinaisons et les effets, à attirer par leur éclat la foule des spectateurs.' En Chardon, 1 februari 1896, p. 642: 'Les masses populaires, qui revenaient gaiement du Champ-de-Mars, se retournaient encore en arrivant à la Concorde pour regarder la splendeur éternelle du soir descendant sur nos fêtes rapides, et quand les illuminations commençaient à troubler la nuit sereine et grandissante, il y avait là comme une sorte de apothéose qui mettait au cœur - bêtément si l'on veut - un sentiment d'orgueil patriotique.'
101. Zie voor dit plan archiefmap met het opschrift: 'Projet: Amphoux, Camille; Presente le projet d'une 'commune électrique'. Ville modèle de 400 habitants où seraient réunis le plus utiles applications électrique et technologique. - Subsidièrement proposer d'élever une maison géante au lieu et place du Palais de l'Industrie'. Erin bevinden zich een brief van de auteur aan Picard én een drukwerkje waarin hij zijn plan uiteenzet, getiteld: Exposition Universelle de 1900; La Commune Electrique; projet de clole républicain; par M. Camille Amphoux; Professeur de Technologie et de Dessin; a l'Ecole nationale d'Arts et Métiers d'Aix, 1896 (AN: F12 4371).
102. Architect Hénard schilderde in de toelichting bij zijn plan voor het electriciteitspaleis expliciet de electriciteit als een verwoorvenheid van de wetenschap, en daarmee zijn paleis als een dramatisch monument voor de wetenschap: 'Il faut pour le Champs-de-Mars chercher un autre effet d'un ordre très différent. Cet effet serait obtenu par un édifice d'une originalité étrange ou toutes les ressources de l'éclairage électrique multipliés à l'infini par la réflexion des glaces, se donneraient libre carrière. Ce serait comme l'épanouissement complet des merveilles apportées par la science moderne dans cette branche si importante de l'éclairage électrique ou le plaisir des yeux est si intimement lié à l'utilisation de la lumière.'
103. Picard 1903, deel 6, p. 3 zelf verklaart het sinds 1867 stijgende aantal wetenschappelijke congressen door de toenemend maatschappelijk belang van de wetenschap te wijzen. Jules Siegfried, voorzitter van het sub-comité van de Hoge commissie voor de organisatie van de congressen, identificeerde hen expliciet met de wetenschap en - in de geest van het scientisme - als didactische instrument om de vooruitgang te stimuleren: 'L'œuvre des congrès se recommande d'elle-même. Rien de plus utile que d'appeler les hommes les plus éminents à se réunir pour traiter, dans un esprit de liberté et pour le bien de tous, les grandes questions qui sont à l'ordre du jour. Nous n'avons pas à marquer les avantages que présentent ces discussions élevées, véritable inventaire des connaissances humaines; par l'échange des idées, par l'examen des problèmes, la voie est ouverte à nouveaux progrès. On peut dire que l'Exposition de 1900 ne réaliserait pas nos espérances, si elle était privée de ces congrès dont la précédente exposition a montré le grand intérêt. La science, dans ses manifestations si diverses, doit être représentée à côté des merveilles industrielles et artistiques. Elle reste l'âme de toutes les découvertes comme de tous les progrès' (Siegfried in Picard, 1903, deel 6, p. 7).
104. Zie noot 52, 61, 75, 97, 100 en 102.
105. AR, art. 103. Zie ook noot 172.
106. Picard, 1903, deel 1, p. 22-3.
107. Picard, 1903, deel 1, p. 18. Het rapport van het sub-comité van de Voorbereidende commissie, belast met de lokatiekeuze, luidde dan ook treffend: Exposition Universelle de 1900; Choies d'Emplacement au point de vue des moyens de transport (AN: F12 8829).
108. Picard, 1903, deel 1, p. 18.
109. Picard, 1896, p. 37-8; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 15-8; Chardon, 1 februari 1896, p. 650-1. Behalve de centrumlocaties werden ondermeer de volgende locaties buiten Parijs bestudeerd: het park van Saint Cloud, het plateau van Courbevoie, Bagatelle-Auteuil, Boulogne-Issy, Auteuil (Champ de course) en Bois de Vincennes (Picard, 1903, deel 1, p. 15).
110. Picard, 1896, p. 39; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 21; Cd'E, p. 1-6.
111. Cd'E, p. 4 en 6.
112. Picard, 1903, deel 1, p. 20-1.
113. Cd'E, p. 3-4 en 6; Picard, 1903, deel 1, p. 22-3; Espagno, 1979, p. 83-9.
114. Picard, 1896, p. 40; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 18; Chardon, 1 februari 1896, p. 651.
115. Picard, 1896, p. 81; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 22.
116. Picard, 1896, p. 81; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 16 en 156-7.
117. Picard, 1896, p. 81: 'L'installation des ces concours extra muros, dans un site magnifié comme celui du lac Daumesnil, donnera une légitime satisfaction aux quartiers peuple travailleurs, jusqu'alors déshérités.'
118. Zie afbeelding 117 van het metronetwerk.
119. Picard, 1896, p. 41: 'Un cadre trop vaste risque d'imposer des fatigues excessives, de paraître désert, d'éveiller un sentiment de tristesse, de ne pas attirer la foule.' of *Ibid.*, p. 41, p. 19: 'Quant à la prétendue insuffisance des espaces disponibles, elle était loin démontrée. L'augmentation indéfinie des surfaces affectées aux expositions ne semblait lement désirable: la beauté importait plus que l'immensité. Un emplacement trop vaste aurait imposé aux visiteurs des fatigues excessives et eux risqué de paraître désert, d'éveiller un sentiment de tristesse, de ne point attirer la foule. En opérant une sage sélection parmi les produits à exposer, en n'admettant que ceux qui seraient véritablement dignes de figurer dans une grande exposition internationale, en évitant les doubles emplois et les répétitions inutiles, en tirant un meilleur parti des terrains du Trocadéro, on devrait pouvoir se contenter d'adjonctions restreintes à l'emplacement de 1889. En *ibid.*, deel 4, p. 8: 'Le bre des demandes d'admission présentées par l'intermédiaire des comités départementaux dépassa 9.000. C'était, en somme, un résultat satisfaisant. Mon unique regret est que les comités n'aient pas toujours réussi à synthétiser la production régionale dans des expositions collectives et à en caractériser les traits saillants par un petit nombre de spécimens soigneusement choisis, car les redites et la profusion des détails ont le défaut, non seulement d'engendrer sans profit les surfaces occupées, mais encore de fatiguer l'attention du public, de laisser, de ne pas la concentrer suffisamment sur les points essentiels et de préjudicier à l'œuvre éducative qui est le but suprême des expositions universelles.' Zie ook Chardon februari 1896, p. 651-2: '... l'exposition de 1900 devant être une Exposition de sélection n'est pas nécessaire de prévoir des surfaces couvertes démesurées.'
120. Picard, 1903, deel 1, p. 128 en 151
121. Picard, 1903, deel 1, p. 16: 'En effet, le contact intime des produits de l'activité humaine sous toutes ses formes est l'un des éléments essentiels du succès d'une exposition universelle. Pour attirer les visiteurs, pour le séduire, pour développer leur instruction générale éveiller en eux des vus d'ensemble sur les progrès de la civilisation, il faut précisément leur montrer, dans une même enceinte, des objets d'une extrême variété.' in 21-2: 'Prévoyant les critiques que suscitera la forme découpée des espaces disponibles, la commission y répondait par l'ampleur des expositions contemporaines, qui interdirait la concentration en un palais unique ou en un petit nombre de palais et qui impose de plus en plus l'ordre dispersé: une division convenablement ordonnée est indispensable pour fournir repères aux visiteurs, pour les guider et pour leur faciliter l'étude méthodique des produits.'
122. Chardon, 1 februari 1896, p. 652; Picard, 1896, p. 77 en 40: 'Une autre analogie s'impose au point de vue de l'ordonnance générale des constructions du Champ-de-Mars. De même qu'en 1889, le Champ-de-Mars sera le siège des grandes fêtes: seul, il offre les espaces nécessaires. De même aussi qu'en 1889, il faudra laisser la voie s'étendre au palais des Machines au palais du Trocadéro, qui continuera à former un excellent fond de décor pour les illuminations et les fêtes du soir. Il est donc impossible de prévoir un masque entre deux parcs de la rive gauche et de la rive droite, et en est fatalement ramené à la former à cheval.' Zie voor vergelijkbaar citaat *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 138-9 en 149-50.
123. Picard, 1896, p. 97: 'Cette illusion doit encore disparaître. Notre plan constitue un ensemble dont les parties se tiennent. Tout est à refaire, à reprendre ab ovo, c'est le système à table rase.' Zie verder: *Ibid.*, p. 39; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 18; Chardon, 1 februari 1896, p. 652.
124. Picard, 1896, p. 40; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 19.
125. Chardon, 1 februari 1896, p. 654-5; Picard, 1896, p. 55-7; *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 149-126.
126. Picard, 1903, deel 1, p. 18-9.
127. Chardon, 1 februari 1896, p. 652: 'Ajouter aux emplacements de 1889 le Palais de l'Industrie et le Concours-la-Reine, c'était permettre de renouveler complètement l'aspect décoratif de l'Exposition, et donner à la Seine un rôle prépondérant dans l'ensemble architectural qu'on voulait créer (...). L'effort de la plupart (P.V.W. in de prijsvraagplannen) avait porté sur les rives de la Seine et le abords du Cours-la-Reine.'
128. Picard, 1896, p. 49: '... il permettra de rapprocher les attractions principales du centre la capitale, d'avoir une entrée sur la place de la Concorde, d'attirer ainsi un plus grand nombre de visiteurs, et cela sans aucune envahissement des Champs-Élysées.' en p. 45: '... de ses entrées sur la place de la Concorde, près du centre de Paris. Les visiteurs ne recourent (tergeschrikken) plus devant le voyage du Champ de Mars; ils viendront en foule ser des heures agréables dans l'intérieur de l'Exposition. De l'avis unanime, il y a là un grand élément de succès.' Zie ook: Picard, 1903, deel 1, p. 21.
129. Chardon, 1 februari 1896, p. 652; Picard, 1903, deel 1, p. 126-132.
130. Picard, 1903, deel 1, p. 132; *Ibid.*, 1896, p. 41 en *Ibid.*, 1903, deel 1, p. 19.
131. Picard, 1903, deel 1, p. 127.
132. Picard voert niet alleen in algemene zin het stadsbeeld en de architectuur als clou van de expositie op (1896, p. 53), maar ook expliciet de nieuwe as met de beide kunstpaleizen de nieuwe stalen brug (1896, p. 58-9 en 73-5). Zie ook Picard, 1903, deel 1, p. 149-50.
133. Picard, 1903, deel 1, p. 127-131.
134. CM, 1895; Picard, 1903, deel 1, p. 132-41; EDS, 1900, p. 2 ev.
135. *Ibid.*; Chardon, 1 februari 1896, p. 652.
136. Zie voor de namen van de prijswinnaars Picard, deel 1, 1903, p. 134. Van hen bouwde ondermeer de eerste-prijswinnaars Hénard en Paulin, de nummers twee Raulin en Larc Nachon, de derde-prijswinnaars Blavet, Esquié, Sortais, Toudoire et Pradel en de nummers vier Hermant en Varcollier één van de hoofdpaleizen van de expositie. Menig ander winnaar ontwierp één of meer paviljoens.

ugène Alfred Hénard studeerde architectuur aan de École des Beaux-arts in het atelier van zijn vader Antoine-Julien Hénard. Na zijn afstuderen in 1880 trad hij in 1882 in dienst van 'Travaux de Paris' - de gemeentelijke architectuurdienst - waar hij gedurende de rest van zijn leven verder carrière zou maken. Aanvankelijk hield hij zich vooral bezig met de hollenbouw, maar al gauw werd hij door de gemeente uitgeleend aan de organisatoren van wereldtentoonstellingen van 1889 en 1900. In 1889 nauw betrokken bij de bouw van de roemde 'galerie des machines' van Dutert, was hij vooral in '1900' zeer actief; hij was de esthetisch vader van de ruimtelijke verdeling van de tentoonstellingsgroepen over de cenomoclocaties, van de doorbraak en verbinding van de Champs-Élysées naar de Esplanade des Invalides - ingekaderd door twee nieuwe kunstpaleizen - d.m.v. de nieuwe as over de nieuwe brug Alexandre III, van het rollend trottoir en bovendien de architect van de elkaar volgende Palais d'Électricité, de Salle d'Illusions en de grote Salle de Fêtes'. Zie voor een biografie: Wolf (1968). Uit brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180) blijkt dat hij als 'architecte adjointe au Directeur des services d'architecture' vanaf 1894 - ver. noodelijk na afloop van de prijsvraag maar misschien ook al daarvoor - de rechthand was van Bouvard.

Chardon, 1910, p. 10-1: EDS, 1900, p. 2; Wolf, 1968, p. 29, 31 en 34-5.
 Chardon, 1910, p. 653: 'Grâce aux remarquables résultats du concours et aux nombreuses études que avaient été faites jusque-là, la distribution philosophique des divers pupes fut chose relativement aisée, et depuis elle a été unanimement louée. Il apparut d'instinct que le Cours-la-Reine devait être affecté aux beaux arts proprement dits, l'esplanade aux arts décoratifs, les deux rives de la Seine à l'horticulture et aux pavillons des messes étrangères, le Champs-de-Mars à l'électricité et à la grande industrie, les pentes du Trocadéro à l'exposition coloniale.'

Picard, 1896, p. 75-6: 'La région du Cours-la-Reine et l'esplanade des invalides constituaient ainsi le domaine de l'art, et le visiteur verrait, au seuil de l'Exposition, les manifestations les plus brillantes du génie française.' en Ibid., 1903, deel 1, p. 50-1 en 154 (zie noot 1). Hénard merkt op dat de nieuwe as tezamen met de scheidende werking van de Seine is mogelijk gemaakt: 'de grouper méthodiquement toutes les manifestations artistiques qui se dérouleront réparties entre les constructions provisoires de l'Esplanade (PvW des Invalides) et les palais définitifs des Champs-Élysées, en même temps qu'elle assurera une circulation facile des visiteurs' (ROP, p. 1).

Picard, 1903, deel 1, p. 48 en 155.

Picard, 1903, deel 1, p. 274 en deel 7 p. 185 en 228-9.

Picard, 1903, deel 1, p. 154-5.

Picard, deel 1, p. 274, deel 7, p. 185 en 228-9.

'Tijdens de ceremoniën werden de vier amphi-theaters verlengd door ook in het eigenlijke reus zitplaatsen te creëren; zo kon de Salle de fêtes liefst 20.000 mensen herbergen' (Picard, deel 3, p. 84).

Picard, 1903, deel 1, p. 155.

Ibid., p. 21-2 en 284-5: 'En résumé, l'Exposition, bien que constituée par l'agglutination de parties très distinctes, se présentait sous la forme de deux grands ensembles: Champs-Élysées-Esplanade des Invalides et Trocadéro-Champ de Mars, reliés par le trait d'union curbe de la Seine et de ses quais. Elle offrait trois perspectives magistrales des Champs-Élysées vers le dôme de Mansart, du Trocadéro vers le Château d'eau et le palais de l'Électricité ou inversement, du pont Alexandre III vers l'aval du fleuve ou réciproquement.'

Ibid., p. 132-141 en 272.

Picard, 1896, p. 77: '... y étageraient leurs pavillons multicolores et en un joyeux amphithéâtre, et projetaient sur un fond de verdure luxuriante les silhouettes caractéristiques de leur architecture.' Zie ook Ibid., 1903, deel 1, p. 279.

Picard, 1903, deel 1, p. 279-80.

Picard, 1896, p. 98 en p. 100.

Hénard spreekt in zijn correspondentie met Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180) over de gewenste stijl van de paleizen op het Champs de Mars als de 'style français'. Picard (1896, p. 53) beschrijft de architectuur in panorama's waarop de expositie gepland was als volgt: 'L'école française s'est montrée digne de sa réputation, de son passé; elle a fait preuve un goût, d'une science, d'une hardiesse de conception et d'une originalité au-dessus de tout éloge. Le dévouement patriotique et le succès avec lesquels elle a répondu à l'appel du gouvernement resteront pour elle un titre de gloire et d'honneur.' Nieuwbouw moest in chards ogen niet alleen van de Franse smaak getuigen maar de expositie ook nieuwswaarde verschaffen: de tentoonstellingsstad zelf als clou. Over de beide permanente kunstpaleizen zegt hij het volgende: 'Il aurait en tout cas le double but d'être vraisemblablement un des clous de la future exposition et orner d'un saçon définitive la plus belle promenade de Paris' (Ibid., p. 58). Meer algemeen: '... ce serait renoncer, pour l'Exposition de 1900, à la nouveauté et à l'originalité; ce serait tomber dans les redites et la banalité; ce serait tromper les légitimes espérances de la population parisienne' (Ibid., p. 59). Zie noot 154.

Lorday, 15 januari 1900, p. 442.

Picard (1896, p. 69-70) stipst deze tuinen en paleizen aan als inspiratiebronnen van Hénard voor zijn plannen ter verfraaiing van de stad Parijs met nieuwe stadsgedichten: 'Dans les grands jardins, le rôle des édifices et des arbres est varié. Si leur beauté individuelle en constitue le vrai mérite, il faut aussi qu'ils ménagent de vastes percées, des points de vue pittoresques, des perspectives grandioses. Nos jardins à la française, d'un aspect si noble et si séduisant, les Tuileries, le Luxembourg, le parc de Versailles, nous offrent à chaque pas des exemples qui confirment cette règle absolue.'

Hénard beschreef 'la nouvelle perspective' op de Esplanade des Invalides (ROP, p. 2-4) en het uitzicht over het 'siège des fêtes' op het Champs de Mars als of het een panorama betrof (Brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180)). En ook Picard vermeldt het stadsgedicht over de nieuwe as (1896, p. 67) het perspectief over het Champs de Mars en het Trocadéro als een panorama (1903, deel 1, p. 279-283).

Picard, 1896, p. 73-5; Ibid., 1903, deel 1, p. 154 en ROP, p. 1-4.

Picard, 1903, deel 1, p. 150-5.

Ibid.

Ibid. Zie ook noot 70 en 187.

Zie noot 22.

161. Brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180).

162. Picard, 1903, deel 1, p. 142 en 156.

163. Picard, 1896, p. 80.

164. In de archieven van de 'service d'architecture' bevinden zich de notulen van een vergadering, gewijd aan: 'Entrées de l'Exposition - la conférence estime qu'il serait utile de faire un plan général de l'Exposition ou serait figuré graphiquement la probabilité des affluences de la foule pour faciliter l'étude soit des entrées, soit des wc, urinoirs, etc.'

165. Picard, 1896, p. 80.

166. Ibid. en Picard, 1903, deel 1, p. 156.

167. Wolf, 1968, p. 24-7.

168. Picard, 1903, deel 1, p. 279-80: 'Pour attirer les foules et les instruire, il ne suffit pas de leur montrer des galeries bien aménagées, des collections d'objets remarquables; il faut aussi penser au simple plaisir des yeux, offrir des spectacles capables de charmer et d'impressionner.'

169. Brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180); onder het hoofdtje 'Utilité de la Salle' maakt hij de in noot 102 geciteerde opmerking.

170. Picard, 1903, deel 1, p. 285: 'De part et d'autre de ces axes (PvW: de drie panorama's die de drie locaties met elkaar verbinden), les architectes et les ingénieurs avaient à déployer toutes les ressources de leur art. (...) Le problème était singulièrement élargi (PvW: t.o.v. voorgaande exposities). Il fallait doter définitivement Paris de beautés inédites, transformer les Champs-Élysées, faire surgir au Trocadéro et au Champ de Mars un décor de féerie, changer la Seine en un canal aussi merveilleux que celui de Venise, jeter sur cet immense groupement, jusqu'à ses extrémités les plus reculées, le mouvement, l'intérêt et la vie.'

171. Brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180), p. 1 en 3; Picard, 1903, deel 1, p. 281.

172. Picard, 1896, p. 76: '... des constructions variées de forme, se mêlant à la verdure, reflétant dans les eaux leurs façades pittoresques, y projetant le soir leur lumière éblouissante. Il y aurait là un cadre superbe pour des fêtes vénéniennes, les éléments d'une véritable rue de Venise. (...) une des plus brillantes attractions de l'Expo de 1900.' En p. 77: 'Aux abords fleuris de la section horticole prendraient place des établissements de spectacle, et surtout des reconstitutions historiques et artistiques dont elle formerait le centre.' Zie ook: Picard, 1903, deel 1, p. 132-141, 149-50 en 154.

173. Picard, 1903, deel 1, p. 271.

174. Vanaf de galerijen rondom het 'siège de fête' op het Champ de Mars had men uitzicht als vanaf theaterbalkons: De cet étage, l'œil embrasserait le panorama du Champ de Mars et du Trocadéro, qu'agrémenterait, le soir, des feux lumineux. Le palais de l'Électricité notamment, avec son enveloppe de verre, brillerait comme un phare gigantesque' (Picard, 1896, p. 78). Zie verder: Picard, 1903, deel 1, p. 154 en ook noot 122.

175. Picard, 1896, p. 55-8 en 75-6; Chardon, 1 februari 1896, p. 654-5; ROP, p. 1-4; Espagno, 1979, p. 2.

176. Picard, 1903, deel 1, p. 164-193. Picard (1896, p. 82) noemde licht afwijkende getallen voor de besteding van de 100 miljoen franc: 73 mln voor bouwwerken; 12 mln voor exploitatie; 15 mln voor organisatie.

177. Picard, 1903, p. 164-9. Inkomsten dacht men als vroeger te verwerven uit: entrees, concessies, verkoop van gebruikte bouwmaterialen na afloop van de expositie; subsidies van de stad Parijs en de Franse staat.

178. Uiteindelijk betekenden de concessies zo'n 9,5 miljoen francs aan inkomsten voor de organisatoren. D.w.z. 9 % van de 126,3 miljoen die de organisatie in totaal aan inkomsten in de boeken vermeldde (Picard, deel 7, p. 350).

179. Picard, 1896, p. 30; Chardon, 1 februari 1896, p. 656; Espagno, 1979, p. 37-42.

180. Ibid.; Picard, 1903, deel 1, p. 178-80.

181. Picard, 1903, deel 1, p. 78 en 162; EDS, 1900, deel 1, p. 2. Volgens de krant Le Temp (29 mei 1895) presenteerde Picard het plan op 25 mei 1895 aan de Hoge Commissie. Het plan werd voor het eerst gepubliceerd in IU, 1 juni (plattegrond) en 29 juni 1895 (vogelvlucht perspectief).

182. Picard, 1903. Annexe, bijlage no. 9 (p. 84-6) en 10 (p. 86).

183. Picard, 1896, p. 8-9; Chardon, 1 februari 1896.

184. Chardon, 1910, p. 12. Zie Picard, 1896; Chardon, 1 februari 1896 en Hénard, 1896.

185. Picard, 1896, p. 3 en Chardon, 1 februari 1896, p. 630.

186. Lavedan (10 april 1900, p. 9-12) citeerde de oud-minister van handel Yves Guyot en de economen Frédéric Passy, Anatole de Leroy-Beaulieu en Levasseur.

187. Picard, 1896, p. 20-2 en 29; Chardon, 1 februari 1896, p. 635-6, 641 en 646; Frédéric Passy en Anatole de Leroy-Beaulieu in Lavedan, 10 april 1900, p. 11-12.

188. Ibid., p. 25-7 en 31-2 en Chardon, 1 februari 1896, p. 636 en 638.

189. Ibid., p. 33; Chardon, 1 februari 1896, p. 647; Lavedan, 10 april 1900, p. 5-7 en Anatole de Leroy-Beaulieu in Lavedan, 10 april 1900, p. 12.

190. Ibid., p. 8-11 en 30 en Chardon, 1 februari 1896, p. 639.

191. Chardon, 1 februari 1896, p. 634-5.

192. Picard, 1896, p. 13-4 en Chardon, 1 februari 1896, p. 636-641.

193. Ibid., p. 33.

194. Ibid., p. 69-70; Chardon, 1 februari 1896, p. 635; ROP, p. 4.

195. Ibid., p. 67-8.

196. Ibid., p. 64-9 en 73-5.

197. Ibid., p. 67-70 en Chardon, 1 februari 1896, p. 654-5.

198. ROP, p. 1-4.

199. Picard, 1903, deel 1, p. 194-247.

200. Zie: Procès Verbal de la Séance tenue le 16 Octobre 1893 par le Comité des Directeurs de l'Exposition de 1900 (AN: F12 8829): 'Il importera de ne pas s'encombrer d'un personnel trop nombreux et de ne prendre que des agents réunissant toutes les qualités voulues d'honorabilité, de dévouement et de compétence. (...) Les administrations publiques pourraient utilement fournir des agents rompus aux traditions administratives et capable ainsi de rendre de bons services.'

201. Picard, 1903, deel 1, p. 247-57.

202. Ibid., p. 247-8.

203. Ibid., 248-55.

204. Picard, 1903, deel 4, p. 5-9. Zie voor procedures, tijdschema en selectiecriteria van de toelatingscomités: RG in Picard, 1903, Annexe, p. 61-5.

205. Ibid., p. 14-22.

206. Ibid., p. 22-4.

207. Ibid., p. 5-6.

208. Ibid., p. 5-9.

209. Zo hoefden de aspirant-exposanten op hun toelatingsaanvragen slechts informatie in te vullen die relevant was voor het ruimtebeslag en andere vereisten die het tentoonstellen van hun producten stelden. Zie: Picard, 1903, deel 4, p. 24 en Annexe voor voorbeeld van toelatingsformulier met de veelzeggende titel: 'nomenclatura détaillée des produits à exposer'.

210. Ibid., p. 7-8 en noot 119.

211. Zie bijvoorbeeld de circulaire van de Nederlandse organisatoren (WtP, p. 9-10): 'De Commissie gelooft niet, dat het noodig is op de voordelen te wijzen, die eene wereldtentoonstelling te Parijs te houden aanbiedt boven die in andere plaatsen. Zijn er enkelen, die zich weinig nut voorstellen van deelnemen, omdat zij van oordeel zijn, dat de hooge beschermende rechten door Frankrijk gegeven een beletsel zijn tot uitbreiding der handelsrelatiën, dan vergeten zij, dat het hier niet geldt eene tentoonstelling voor Frankrijk alleen, maar eene, waar alle landen vertegenwoordigd zijn, waar bezoekers uit de ganse wereld samenstromen en waar men met afnemers uit alle landen in aanraking komt en nieuwe handelsbetrekkingen zal kunnen aanknoopen.'

212. Weliswaar hadden Picard es. van aanvang af op een grote toename van het aantal exposanten l.o.v. 1889 gerekend omdat in 1900 wel alle vreemde naties zouden deelnemen (Picard, 1896, p. 83), echter uiteindelijk overtrof deze hun verwachtingen verre: er zouden ruim anderhalf maal zoveel exposanten deelnemen als in 1889 (Picard, 1903 Annexe, p. 14-58; Lavedan, 10 april 1900, p. 9-11).

213. Picard, 1903, deel 4, p. 21. Zie ook noot 210.

214. Picard, 1903, deel 1, p. 122-3.

215. Zie noot 206; RG in Picard, 1903, Annexe, p. 61-5; noot 94.

216. Picard, 1903, deel 4, p. 19. In het contract tussen exposanten en organisatoren over de inrichting van hun expositie en de financiering daarvan (AN: F12 4302) zijn twee conditionele clausules opgenomen, dat alleen producten uit de werkplaats van de exposant getoond mogen worden; het verboden was deze op de expositie te verkopen, met uitzondering van de waren die met educatieve bedoelingen op de expositie zelf vervaardigd waren.

217. Zie noot 94 en 140.

218. Picard, 1903, deel 4, p. 5-6 en RG, art. 79.

219. Williams, 1982, p. 12 en EWA, p. 793.

220. Picard, 1903, Annexe, p. 14-58: zowel naar aantal klassen als exposanten gemeten waren de consumptie-industrie (en de sociaal-economische tentoonstellingen) vele malen sterker vertegenwoordigd dan de zware industrie: Voedingsmiddelen (14.731); Landbouw (9.844); Sociale-economie (7.440); Instrumenten en procedés voor de kunstnijverheid (5.771); Garen, stoffen en kleding (5.747), etc.

221. Picard, 1903, deel 7, p. 179. Uit de 1251 ingediende voorstellen selecteerden de organisatoren er uiteindelijk 127 (Ibid., p. 181). Zie voor opsommingen van de bij de commissie ingediende voorstellen de gedrukte overzichten, getiteld 'Etat au 12 mai 1895 des propositions diverses d'initiative privée' en opvolgende versies dd. 1 augustus 1897, 10 maart en 18 april 1898 en 30 januari en 6 februari 1899 (AN: F12 4182). De voorstellen zelf zijn bewaard in de archieven onder AN: F12 4376. Zie voor een opsomming van de 127 verleende concessies: Picard, 1903, deel 7, p. 178-9 en 183-4.

222. Robida, 1896, p. 97-117.

223. Zie AN: F12 4376.

224. Picard, 1903, deel 7, p. 178 en 183.

225. Ibid., deel 1, p. 274 en deel 7, p. 185 en 228-9 en m.n. p. 181: 'Pour les établissements de spectacle, le programme des représentations, le livret des pièces ou des chansons, le scénario des danses, etc étaient également subordonnés à l'agrément du Commissaire général, dans l'intérêt du bon ordre et de la décence. (...) à la censure'.

226. Mandell, 1967, p. 106.

227. Zie voor de organisatie van de Olympische Spelen: Exposition universelle de 1900: Fêtes de Vincennes; Rapport de la Commission des exercices physique, inclusief plan voor inrichting (AN: F12 4193); Picard, 1903, deel 6, p. 30-7. Zie voor de organisatie van de land- en tuinbouwconcurrenten: Picard, 1903, deel 4, p. 29-30. Zie voor de organisatie van de congressen: Picard, 1903, deel 6, p. 5-16.

228. Picard, 1903, deel 6, p. 6 en 14.

229. Patric Geddes volgde in Londen bij Thomas Huxley zijn opleiding tot bioloog (1874-8). Al op zijn 35e tot professor in de botanie aan de universiteit van Dundee benoemd stond hij aan het begin van een glanzende academische carrière toen een oogziekte daar voortijdig een einde aan maakte. In 1878 kwam hij via een voordracht van Desmolin - een leerling van LePlay - in aanraking met diens ideeën en oeuvre. Hierdoor geïnspireerd ontwikkelde Geddes in de decennia hierna een eigen maatschappijwetenschap die hij 'civics' doopte. Net als LePlay's sociale-economie stelde deze op een activistische wetenschapsopvatting: empirisch-wetenschappelijk onderzoek van de samenleving brengt de oorzaken van maatschappelijke misstanden en mogelijke oplossingen aan het licht; vervolgens dient men de burgerij hiervan bewust te maken zodat deze tenslotte gedreven door een nieuwe sociale betrokkenheid - een, in vergelijking met LePlay's paternalistische patronage, meer egalitaire burgerij of 'civics' - inzetten voor de noodzakelijke maatschappelijke hervormingen. Om dit te bereiken bediende Geddes zich in grote lijnen zelfs van dezelfde methodieken en middelen als LePlay: aan de basis stond het survey van de lokale samenleving waarin het triumvaat 'place, famille et travail' van LePlay vervangen was voor de Geddesiaanse termen 'place, folk and work'. Net als LePlay zag Geddes zijn 'civics' als een nieuwe synthetische eenheidswetenschap om de werking van de menselijke beschaving in zijn natuurlijke habitat te begrijpen. Dit blijkt duidelijk uit het feit dat hij onder de respectievelijke categorieën de volgende wetenschappen onderschikte: onder plaats alle fysische-, natuur- en aardwetenschappen, onder mensen alle cultuur-, geestes- en menswetenschappen, en onder arbeid alle wetenschappen die zich met productie en economie bezighouden. Het opvoeden en bewust

maken van de burgerij van zijn nieuwe civics trachtte Geddes te bereiken door à la LePlay het maken van regionale surveys volgens zijn methodiek te stimuleren - hiertoe gaf ook handelingen uit en organiseerde hij soortgelijke lokale verenigingen als LePlays 'Pai social' groepen - en bepleitte bij de stichting van regionale musea of 'civic museums', voorbeeld hiervan organiseerde Geddes zelf een dergelijk museum in zijn woonplaats Edinburgh: de 'Outlook Tower'. Analooq aan LePlay zag Geddes de wereldtentoonstelling als een reusachtige allesomvattende verzameling van surveys naar alle menselijke uren en samenlevingen, een enorme verzameling regionale en nationale 'civic museum' een poging om tot een synthese van alle kennis over de mensheid te komen. Net als LePlay had Geddes oeuvre een enorme invloed: moet LePlay tot de grondleggers van de Frans sociologie, tuinstadbeweging en regionale planning gerekend worden, zo vervulde Geddes een soortgelijke rol voor de Angelsaksische wereld. Samen met Victor Brandford stichtte in Londen het LePlay House - een sociologisch onderzoekscentrum - gaf hij het tijdschrift 'Sociological Review' uit en hij behoorde tot één van de oprichters van de 'British Sociological Society'. Via mensen als Howard, Unwin, Mears en Abercrombie beïnvloedde hij de Britse tuinstadbeweging, inspireerde parlementslid John Burns tot de eerste 'Town Planning Act' (1909), was medeorganisator van de eerste 'Town Planning Conference' (1910) in Londen waarvan zijn "Cities and Town Planning Exhibition" hét piece de résistance vormde, terwijl hij aan het ontstaan van de regionale planning zelf concreet bij met zijn plannen voor Dunfermline (1904) - een plan à la LePlay's permanente wereldmuseum voor staatsuitbreiding rondom een park complex annex civiciuseum - en later voor Dublin en diverse steden in India (gedurende de Eerste Wereld Oorlog). Ook op de ontwikkeling van de Amerikaanse sociologie en het ontstaan van de regionale planning aldaar had hij een grote invloed via zijn vriendschap met Zueblin en Dewey en hun gezamenlijke leerling Lewis Mumford. Zie voor een biografie en bibliografie van Geddes: Boardman, 1978; Meller, 1990; Mumford in Sills, 1968, deel 6, p. 81-83.

230. Boardman, 1978, p. 166: 'That coming event (de expositie van 1900 PvW) touched off Patric Geddes's mind still another plan: to organise an 'International Association for the Advancement of Science, Arts and Education' which would sponsor a vastly expanded 'Summer Meeting' at the Exposition Internationale. The plan, writes Mairret, 'was to get together an international committee of patronage for this school, strong enough to organise it efficiently as a recognized department of the exhibition. The school was to attract an intellectual élite from Europe, Britain and America; it would then function, under his direction, as the guide and interpreter to the bewildering wealth displayed in the pavilions. Visitors who attached themselves to the school would not only have a better tour of the exhibits; they would be enabled to see them in their historical, sociological, and cultural relations. The great terrestrial sphere of Reclus had an obvious part to play in the enter but as it central exhibit and as a superb instrument of demonstration. Unfortunately, it might cost as much as £ 200,000 to build.' (Mairret, 1957, p. 93). Zie ook Ponte, 1989, p. 56.

231. Geddes kende niet alleen LePlay's sociologische oeuvre maar ook diens plannen voor permanente wereldmusea. In navolging van LePlay zag Geddes in de wereldtentoonstellingen uiterst effectieve middelen om sociaal-culturele surveys te maken en het grote publiek vertrouwd te maken met de bevindingen. Geddes bezocht dan ook een groot aantal exposities (Geddes, 1900, p. 655 en Boardman, 1978, p. 39). Geddes deed hiervan herhaaldelijk verslag (Geddes, 1887 en 1900) en maakte behalve voor de wereldtentoonstelling van ook plannen voor die van 1901 in Glasgow en 1904 in Saint Louis (Boardman, 1978, p. 184).

232. Boardman, 1978, p. 181: 'He (Geddes PvW) used the Exposition of 1900 as a vast laboratory in which to demonstrate his sociological ideas and his system for unifying all knowledge. Even more than the Edinburgh Summer Meetings, this international school proved a full challenge to his intellectual and linguistic prowess.'

233. Marrey, 1988, p. 182-95; Boardman, 1978, p. 166; Ponte, 1989, p. 52.

234. Zie voor Geddes' versie van LePlay's regionale museum - de Outlook Tower bij Edinburgh - Miller, 1989, p. 55-6 en Ponte, 1989, p. 52 en 55.

235. Van augustus 1887 tot 1899 organiseerde Geddes in Edinburgh ieder jaar een zomerversiteit voor gevorderde studenten, wetenschappers, kunstenaars, musici en onderwijzers. In de loop der jaren groeide dit uit tot een compleet programma van voordrachten en workshops van befaamde wetenschappers op het gebied van wetenschap, kunst en literatuur, aan in 1893 zo'n 120 mensen uit een halfdozijn landen deelnamen (Boardman, 1978, p. 33).

236. Boardman, 1978, p. 166, 171, 173 en 178.

237. Ibid., 1978, p. 179. Zie voor doelstellingen: Picard, 1903, deel 6, p. 26-9. El, 1900, p. 9 en El, 1901, p. 6-7. Behalve in deze grote landen waren er ook nationale afdelingen in België, Canada, Griekenland, Hongarije, Italië, Nederland, Portugal, Spanje en Zwitserland.

238. Marrey, 1988, p. 183.

239. El, 1901, p. 7-8.

240. Mandell, 1967, p. 91.

241. Millerand in Picard, 1903, deel 6, p. 97 en 100; Espagno, 1979, p. 112-27; Mandell, p. 91.

242. Picard, 1903, deel 1, p. 261-4.

243. Vergelijk afbeelding 119 (schetsontwerp) met 125 (definitieve plan).

244. Picard, 1903, deel 1, p. 266-71.

245. Ibid., p. 263.

246. Ibid., p. 264-6.

247. Vergelijk afbeelding 119 (schetsontwerp) met 125 (definitieve plan).

248. RG, art. 52 en Picard, 1903, deel 1, p. 38-41.

249. Zie noot 73.

250. Picard, 1903, deel 1, p. 272-285.

251. Zo was het Finse paviljoen van de hand van Eliel Saarinen, het Britse van Sir Edwin Lutyens - geïnspireerd op de 'Hall at Bradford-on-Avon' (Wiltshire). Een groot deel van de Oostenrijkse afdelingen was ontworpen door Joseph Olbrich en Joseph Hoffmann.

252. Zie voor de namen van de architecten van de diverse paleizen: Picard, 1903, deel 1, p. 40. Zie verder ook noot 168.

- ie noot 136.
- icard, 1903, deel 1, p. 38-41. Zie verder 'Instructions générales relatives au fonctionnement des services d'architecture, Imprimerie National, Parijs, 1897.
- ie noot 252. Ragueot (1900, voorwoord) presenteerde de paleizen in zijn documenteerd boekwerk dan ook als meesterwerken wier schoonheid te danken was aan de gelukkige standigheid, dat het tijdelijke bouwwerken waren (zodat niets de experimenteerdrif van ontwerpers in de weg stond) én aan de nauwe samenwerking tussen architecten, kunstenaars, beeldhouwers en 'stucateurs'.
- adger (1979, p. 153, noot 78) beschrijft rond 1889 het ontstaan van deze tijdelijke constructietechniek gebaseerd op een combinatie van pleister, cement en jute op een houten dergrond. Het was goedkoop, gemakkelijk te maken en te bewerken - nat kon het iedere m aannemen, terwijl men het eenmaal gedroogd als hout kon schuren, zagen, spijkieren schilderen - en eenvoudig en snel weer af te breken.
- ie met name de brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180) arin hij 'omstandig het lichtplan voor het Champ de Mars uiteenzette; onder het kopje oloration' stelt hij voor het electriciteitspaleis overdag slechts gedeeltelijk en in lichte nen te verlichten - aan de onderzijde goud-kleurig met daarboven 'émaux brillants' - en achts haar geheel te verlichten. Onder het kopje 'Effet' meldt hij dat het electriciteitspaleis met verschillende soorten verlichtingsmethoden aangelicht zal worden om afwisselend armer en koeler lichtschijnsel te krijgen en bovendien in alle kleuren van de regenboog gevoerd zodat zij 'traceraient un réseau de point scintillants, donnant d'impression d'one coration de pierres'. Hierdoor zou het electriciteitspaleis met haar glazen lichtspel zich in totaalcompositie van het panorama op het Champ de Mars des te beter aftekenen tegen z zware en stevener stenen 'chateau d'eau'. Dit zou het onderscheid tussen voor- en achter- ond versterken: goed voor de perspectiefwerking! Om deze verder te dramatiseren en onimentaliseren zouden de overige paleizen in het perspectief met het zachte gas-licht rlicht worden zodat 'le palais de l'Electricité (...) constituerait le centre éblouissant du leau.'
- 'icard, 1903, Annexe, p. 78 ev.
- 'Hénard's architectuurdienst had het programma voor de/e prijsvraag opgesteld, en daarin eities de massa-opbouw van de paleizen vastgelegd. Zie voor de plannen van de winnaars n van de prijsvraag voor de twee permanente schone kunstpaleizen: Concours pour les deux eilais des Champs-Élysées. Projets exposés au palais de l'Industrie, E. Bernard & cie., rrijs, 1896.
- RG, art. 50, 52, 54; Picard, 1903, deel 4, p. 171-8. Zie verder de circulaire 'Service des tations (Architecture); section français; le 10 juillet 1899; Note aux architectes de clas- s; sur les installations des classes' (AN: F12 4302).
- en voorbeeld van een dergelijk contract - compleet met prijzen - is bewaard gebleven in N: F12 4302.
- Circulaire dd. 10 juli 1899: 'L'administration engage vivement les classes à donner 'a leur nagement un caractère artistique et original.' Ook uit Picards (1903, deel 4, p. 174) oor- el over het resultaat proeft men een commercieel gemotiveerd esthetisme. Zie verder het taat op noot 169. Vergelijk ook BO, bijlagen, deel 1, p. 108: 'Die Installation soll aber ch eine das große Publicum, wie den Fachman anziehende, also geeignet sein, das teresse des Beschauers anzuregen in sich dem Gedächtnisse einzuprägen. Selbst für ruppen, die der Besucher sonst flüchtig durchleilt, müssen Attraktionen geschaffen wer- en.'
- ntreebeleid - vastgelegd in het 'Règlement des Entrées' - werd per ministerieel besluit op 1 augustus 1899 door de minister van Handel Millerand vastgesteld (AN: F12 4283). Zie oor de inhoud van het beleid: Picard, 1903, deel 6, p. 151-181.
- Picard, 1903, deel 1, p. 77.
- ibid., 1903, deel 6, p. 152-3.
- ibid., p. 154 en 180-1.
- ibid., 1903, deel 7, p. 192 en 201.
- Van de zeer goedkope abonnementen (20 franc) werden er slechts 1815 verkocht (ibid., p. 58-60), terwijl van de gratis entree uiteindelijk slechts zo'n 130.000 mensen gebruik maak- en (ibid., p. 160-71).
- Mandell, 1967, p. 91. Zie ook Picard, deel 6, p. 168-171 en 308-14. Artikel 15 van het eglement verplichtte de departementale comités om reisfondsen voor het subsidiëren van eidersdelegaties op te richten, terwijl artikel 101 hen gratis entree tot de expositie garan- erde. Toen de socialist Millerand minister van Handel werd valde hij deze stimulerings- maatregelen per decreet (dd. 11 augustus 1899) aan met de verplichting om dergelijke delaties ook daadwerkelijk samen te stellen uit 'geschikte' kandidaten. Bovendien reserveerde ij 400.000 francs uit de staatskas om dit te subsidiëren. Uiteindelijk bezochten 11.462 offiële gedelegeerden namens de departementale comités de expositie. Verder werden er nog n 1664 arbeiders afgevaardigd door Franse steden en Kamers van koophandel, ruim 000 door Franse werkgevers, 4.000 door buitenlandse ondernemers én tallozen door diver- ningen - en buitenlandse arbeidersorganisaties. Al deze arbeiders namen reductie op de rvoersprijzen per spoor en stoomboot, verbleven gemiddeld één week op de expositie en erden daar rond geleid door medewerkers van Geddes' 'École Internationale'.
- ibid., p. 155-8.
- Brief van Hénard aan Bouvard dd. 1 november 1896 (AN: F12 4180): 'Au point de vue de surprise à produire sur le grand public l'étude et la construction de la salle hexagonale vrait être tenu secret le plus longtemps possible jusqu'à l'ouverture de l'Exposition.'
- Picard, 1896: er was maar liefst 1,4 miljoen franc voor publiciteit uitgetrokken.
- Picard, 1903, Annexe, p. 78 ev.
- Espagno, 1979, p. 112-27. Zie ook 'Liste des Ouvriers ayants reçus le diplôme et la edaille des ouvriers' (AN: F12 8829).
- Zie voor de voortgang van de sloop- en bouwwerkzaamheden: Picard, 1903, deel 1, p. 312 v. Voor de zorgen van de organisatoren over het op tijd gereed van de expositie: de brief n Bouvard aan de architecten van de verschillende groepspaleizen dd. 15 juli 1899 (AN: 12 4186): 'Monsieur et cher confrère, Les jours, les semaines et les mois passent; la fin de année approche et j'ai le regret de constater que d'une façon générale les travaux de Exposition ne sont pas poussés avec l'activité désirable. (...) Mes nombreuses et pressants recommendations restent sans effet appréciable et j'ai le grand regret de constater qu'on 'n'apporté pas, sur bien des points, aux travaux de l'Exposition Universelle le feu, l'ardeur, l'enthousiasme, le dévouement qu'exige une œuvre si haute importance.'
276. Corday, 1900, p. 880. In de FI (augustus 1900, p. 170) merkt de auteur over de koloniale paviljoens op: 'des reconstitutions exactes, exécutés sur place par des artistes de là-bas.'
277. Picard, 1903, deel 6, p. 83; Chardon, 1910, p. 34 vermeldt dat de opbouw van de expositie zowel in 1898 als begin 1900 stagneerde als gevolg van stakingen.
278. Picard, 1903, deel 6, p. 83; Mandell, 1967, p. 89 en 91-8.
279. Picard, 1903, deel 6, p. 83; Corday, 1900, p. 881.
280. Op 6 maart 1900 vaardigde Millerand een apart 'Règlement sur l'usage des appareils de photographie' uit (AN: F12 4276).
281. Corday, 1900, p. 874-6.
282. Vogüé, 1900, p. 395.
283. Corday, 1900, p. 874, 876 en 879-82; FI, augustus 1900, p. 170. Zie ook brief uit noot 275-6.
284. Corday, 1900, p. 881.
285. De tentoonstelling was begin juni in ieder geval nog niet klaar (ILN, 12 mei 1900, p. 648 en 2 juni 1900, p. VIII), terwijl bijvoorbeeld de electriciteitsshow in de 'Salle d'Illusion' pas vanaf 27 juni draaiden (Picard, 1903, deel 6, p. 119). Friebe (1985, p. 116) vermeldt dat de expositie pas 2 maanden na de opening - dwz. medio juni - gereed was.
286. In het Algemeen reglement dd. 4 augustus 1894 was de opening voortz. op eerste paas- dag, de vijftiende april 1900 (Picard, 1903, deel 1, p. 77 en RG, art. 1). Picard beklemtoon- de ook, dat in 1900 bewust niet voor de politiek beladen datum 5 mei was gekozen, waarop in 1889, als aandenken aan de bijeenkomst van de Staten Generaal op 6 mei 1789 (aanloop tot de eerste Franse Republiek), de expositie geopend was maar voor een politiek neutrale datum om de deelnemende buitenlandse staten niet voor het hoofd te stoten.
287. Picard, 1903, deel 6, p. 84.
288. Ibid.
289. Picard, 1903, deel 6, p. 83.
290. Zie voor de symbolische decoratie van de 'Salle de fête': Picard, deel 3, p. 107-120.
291. Millerand in Picard, 1903, deel 6, p. 85-7.
292. Loubet in Picard, 1903, deel 6, p. 87-8.
293. Picard, 1903, deel 6, p. 88-90.
294. Ibid.
295. Morand, 1931, p. 81.
296. Bunge, 1900, p. 458: 'Jan en allen man zou nog drukker naar de tentoonstelling gaan (...) maar (...) Hij kan er zoo moeilijk komen! Wil hij er heen, dan moet hij uren lang wachten voor het bureaux der trams en omnibussen, die altijd vol zijn (...p.463 ...) er wordt geschreeuwd en gevochten om een plaatsje in de trams en omnibussen, die schitteren - door bijna afwezigheid.'
297. Picard (1903, deel 6, p. 194-203 en 315) vermeldt dat het aantal treinbewegingen ongeveer 30 miljoen hoger lag dan het jaar daarvoor. D.w.z. zo'n 15 van de 50 miljoen bezoekers maakte gebruik van de trein; ergo, tenminste 35 miljoen van de bezoekers was uit Parijs afkomstig of verbleef daar.
298. IU, 14 juli 1900.
299. Picard, 1903, deel 6, p. 187-90.
300. Picard, 1903, deel 6, p. 31-4; Bunge, 1900, p. 44-6; EDS, 1900, p. 37-8.
301. Bunge, 1900, p. 42-3.
302. Ibid. en Picard, 1903, deel 6, p. 155.
303. EDS, 1900, p. 38.
304. Picard, 1903, deel 6, p. 176.
305. Bunge, 1900, p. 49.
306. Exner, 1902, deel 2, p. 2-4.
307. Zie tekeningen en foto's van de nationale afdelingen in de officiële tentoonstellingsversla- gen van de Franse en buitenlandse organisatoren.
308. Zie aldaar voor plattegronden van de nationale afdelingen.
309. Met name in de paleizen op het Champ-de-Mars was dit het geval.
310. Exner, 1902, deel 2, p. 2-3 en JI, 1904, p. 26-7. Zo waren bijvoorbeeld de klasse Hygiène, Assistance publique en de modelwoningen uit de groep XVI verspreid over alle locaties van de expositie. De groep garens, textiel en mode nam op het Champs de Mars meerdere palei- zen in beslag, terwijl in de voormalige machine-hal van 1889 de groepen van landbouw en voedingsmiddelen waren samengevoegd.
311. Exner, 1902, deel 2, p. 3. In groep XVIII hadden bijvoorbeeld de Belgische, Britse en Russische oorlogsindustrie hun eigen paviljoens maar ook de Franse firma Creusot. In groep VI trof men naast de paviljoens van de Amerikaanse, Duitse en Britse handelsvaart- vloot ook de Franse stoombootmaatschappijen op de koloniën aan. In de groep IX hadden de Amerikaanse en Hongaarse bosbouw een eigen onderkomen. De Franse electrochemie was uit groep XIV gelicht en in een apart paviljoen aan de Avenue Bourdonnais onderge- bracht. In het Bois de Vincennes had onder meer de Amerikaanse fabrikant van landbouw- machines McCormick een eigen paviljoen en proefvelden.
312. De paviljoens van Bosnië, Griekenland, Hongarije, Italië en Servië waren ingericht als echte tentoonstellingspaviljoens en bevatten hun hele inzending naar de expositie. Het Britse, Oostenrijkse, Spaanse en Belgische paviljoens fungeerden als 'Représentationsgebäude' - een soort tijdelijke ambassades - en waren overeenkomstig LePlay's ideeën hierover vormgegeven als representaties van de nationale cultuur. In over- eenstemming hiermee bevatten zij behalve etnografische artefacten ook schone kunsten en kunstnijverheid. Het Finse paviljoen was geheel gewijd aan het openbare onderwijs, terwijl ook Duitsland zijn gehele sociaal-economische inzending in haar eigen paviljoen had onder- gebracht. Het paviljoen van Monaco tenslotte omvatte een enigzins bizarre collectie: ener- zijds de beroemde oceanografische collectie van prins Albert in een reusachtig aquarium en anderzijds de films van het Filmfestival van Monaco.
313. Exner, 1902, deel 2, p. 4.
314. Vogüé, 1900, p. 387-8; Joubert, 25 november 1900, p. 771-3 en 777.
315. Chardon, 1 februari 1896, p. 646; Joubert, 25 november 1900, p. 771-3; Vogüé, 1900, p.

- 391.
316. Fl. augustus 1900, p. 170-1; Ibid., november 1900, p. 232; Vogüé, 1900, p. 388; Corday, 15 januari 1900, p. 436-7.
317. In het juryrapport (Jl. 1904, p. 21) wordt n.a.v. de historische expositie in de sociaal-economische sectie over alle 'musée centennaux' opgemerkt: 'Une exposition historique rétrospective, embrassant toute l'évolution sociale du XIXe siècle. Ce dessin grandiose (...) ne put malheureusement être réalisé que dans un petit nombre de groupes.'
318. Exner, 1902, deel 2, p. 3-4.
319. Zie noot 216.
320. Bunge, 1900, p. 49-51.
321. Friebe, 1985, p. 131; Bunge, 1900, p. 459-63.
322. Bunge, 1900, p. 51; Talmeyer, 1 november 1900, p. 199-213; Morand, 1931, p. 113-27.
323. Bunge, 1900, p. 49.
324. Picard, 1903, deel 7, p. 227-37.
325. Ibid., p. 240-4.
326. Picard, deel 3, p. 137 ev.; Meyer-Graeffe, 1900, p. 165-6.
327. Talmeyer, 1 november 1900, p. 199-213.
328. Picard, 1903, deel 7, p. 244-6.
329. Ibid., 1903, deel 7, p. 209-12; Bunge, 1900, p. 153.
330. Ondermeer paviljoens van de staatsmanufacturen, van de Club Alpin, van de Automobiëclub, van kleinere landen zoals Costarica, Equador, Marokko en Sainte Marin, en vooral van attracties zoals het 'Palais optique', 'Palais lumineux', 'Palais du Costume', 'Venise à Paris', 'Cineorama', 'Panorama atlantique', 'Panorama du Tour du Monde', 'Maréorama' en de 'Globe Céleste'.
331. Zie voor beschrijving: Picard, 1903, deel 7, p. 191-7 en m.n. p. 191: 'vers le jardin central, de manière à offrir aux consommateurs, avec l'une des plus belles perspectives de l'Exposition, la vue de la foule et le magnifique spectacle d'un Château d'eau.'
332. Picard, 1903, deel 6, p. 118-20. M.n. p. 118-9: 'La salle des Glaces, véritable féerie due à M. l'architecte Eugène Hénard (...) Je ne reviendrai pas ici sur la magie des ses effets lumineux et je me bornerai à rappeler que ce fut l'une des attractions les plus unanimement admirées de visiteurs. Artistes, savants, simples spectateurs, tous étaient émerveillés et se croyaient transportés dans le monde des rêves. (...) Au cours des séances, les exclamations de joie, les cris d'étonnement et d'admiration se succédaient sans interruption. Rien n'était plus curieux que d'observer et de suivre les jeux de psychionomie des spectateurs de tout âge.'
333. Ondermeer de Oostenrijk-Hongaarse, Duitse en Franse afdelingen. Zie voor een beschrijving van de expositie van 1900 als doorbraak van de art nouveau naar een wereldpubliek: Godoli, 1976; Friebe, 1985, p. 118; Gosling, 1980, hoofdstuk 1; Julian, 1974; Russell, 1979; Weisberg, 1986, p. 161-4 en 172-3.
334. Corday, april 1900, p. 882.
335. Zie ondermeer de interieurfoto's, opgenomen in de officiële tentoonstellingsverslagen van de organisatoren.
336. Een vrij gedetailleerde weergave van de gevels en haar decoraties geeft: Raguene, 1900. Zie voor een beschrijving van de decoraties van Binet's entreepoort: EDS, 1900, p. 37; L'Éclair, 6 april 1900; Le Temp, 6 en 7 april 1900; Le Journal, 6 en 7 april 1900; Le Soleil, 29 april 1900. Voor de decoraties van het paleis voor Genie en Vervoer: Bunge, 1900, p. 452.
337. Joubert, 25 november 1900, p. 771-3 en 777.
338. Exner, 1900, deel 2, p. 8.
339. EDS, 1900, p. 193 (Roemenië); ILN, 2 juni 1900, p. VIII (Brits).
340. Zie voor een beschrijving van de 'reconstructions régionales': Picard, 1903, deel 7, p. 237-46. Voor een beschrijving van de Nederlandse koloniale afdeling: Bunge, 1900, p. 140-6. Voor een beschrijving van het Egyptische paviljoen: Picard, 1903, deel 7, p. 251-4.
341. Zie voor een beschrijving van habitat's Madagascars en Zuid-Afrika: Bunge, 1900, p. 155 en 151-2; Fl. augustus 1900, p. 170-1.
342. Corday, april 1900, p. 883-4: 'Tous les portiques d'une même puissance - aussi nombreux que les groupes où elle expose - sont différents entre eux. Néanmoins, ils portent l'empreinte de leur race. Et, par un retour logique, ce caractère rappelle toujours celui du palais national construit au Quai d'Orsay. (...) Pour chaque nation, ces petits monuments élevés sous le ciel de vitre des galeries présentent donc les mêmes caractères que les grands pavilions du Quai d'Orsay; ce sont les traits mêmes de leur race.'
343. Zie ook noot 342 en 345.
344. Talmeyer, 1 november 1900, p. 199-213.
345. Vogüé, 1900, p. 389-90: 'Il aura le chagrin d'en perdre un autre, le gracieux encadrement de son fleuve. Les ordonnateurs de la fêerie ont trouvé à leur plus heureuse idée, ils ont réalisée à souhait. Quelle jolie promenade à travers le monde, cette coquette rue des Nations! Comme elle symbolisait bien l'hospitalité française! La plupart des maisons étrangères étaient d'une bonnie couleur locale; un gout éclairé avait présidé à leur aménagement, à leur ornementation. Plusieurs d'entre elles enfermaient vraiment l'âme d'une race et rappelaient au voyageur la physionomie caractéristique d'un pays. (...) De même on eût voulu relire la Dame de la mer dans le pavillon de Norvège, semblable à un vaisseau, meublé par des pêcheurs, saturé d'une odeur de salure et de goudron. Tout y était frais et sain comme la brise des fjords sur la neige des montagnes; tout y décelait un peuple exempt de vices, simple et robuste.'
346. Zie noot 335.
347. Zie afbeelding 120.
348. Marrey, 1988, p. 196-207.
349. Zie Picard, 1903, deel 7, p. 250 en noot 333.
350. Signat, 1959, inleiding. Fraai voorbeeld hiervan is de dertien-delige Catalogue des sections Autrichiennes (Imprimerie Impériale et Royale, Wenen, 1900) waarbij ieder deel de Oostenrijkse inzending in één van de tentoonstellingsgroepen beschrijft. Een voorbeeld van een handzamere catalogus was de Duitse, waarin in één rijk geïllustreerd deel in korte essays de Duitse cultuur, samenleving, geografie en industrie waren weergegeven met overzichten van de door hen afgevaardigde exposanten (Mandell, 1967, p. 83).
351. Ibid.
352. Commission Supérieure, Catalogue méthodique et complet des œuvres et produits de tous les nations, avec indications du nom des exposants et des places occupées dans les palais, parcs ou jardins, Imprimerie Lemercier, Paris, 1900.
353. Commission Supérieure, Musées Retrospectifs, Exposition 1900, 24 delen. Belin, Saint-Cloud, 1900.
354. Fl. augustus 1900, p. 171.
355. Commission Supérieure, Le Programme International. Organe des Commissariats généraux, Exposition Universelle de 1900, Paris, 1900.
356. Fraai voorbeeld hiervan is de Encyclopédie du siècle die haar doel als volgt omschreef (deel 1, p. 2): "L'Exposition de 1900 constituera la synthèse, déterminera la philosophie d'un siècle." C'est de cette phrase que nous nous sommes inspirés en entreprenant cette publication: la synthèse du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire le résumé du travail humain pendant cette période, nous établissons par le texte et par l'image: la philosophie, c'est-à-dire la caractéristique du progrès obtenu, se dégagera amplement et clairement du tableau mouvementé, varié, encyclopédique que nous voulons faire passer sous les yeux de nos lecteurs.
357. Picard, 1903, deel 7, p. 198-9.
358. Zie bijvoorbeeld 'A travers l'Exposition' (Le Correspondant, 10 mei, p. 572-83 en 25-1900, p. 787-94).
359. Bunge, 1900, p. 149.
360. Zie noot 237 en Patric Geddes en S. Dewey, Guide to Paris, the Exhibition and the Assembly, Edinburgh, 1900; Boardman, 1978, p. 183-4.
361. Geddes, 1900, p. 653-62; Boardman, 1978, p. 181.
362. Geddes en Dewey, 1900; Boardman, 1978, p. 179.
363. Gide, 1903, p. 8 en 9: 'De toutes les parties d'une Exposition c'est certainement celle d'économie sociale qui est la plus difficile à organiser et cela par la raison bien simple qu'il s'agit plus ici d'exposer des objets mais des faits ou même des idées. Sans doute, dans nos salles de l'économie sociale on trouvait de véritables expositions de choses, - et c'est celles qui amusaient le public -, mais elles ne lui apprennent pas grand-chose. (...) Il faut donc à l'ingénieur à traduire, pour le grand public, par des représentations graphiques, des notions complexes et des institutions qui sont tissées dans la trame de notre vie et qui sont surtout en services rendus et reçus. On peut très bien montrer une fleur par un dessin schématique et mieux encore après l'avoir fait sécher dans un herbarium, mais comment rendre le fonctionnement d'une association professionnelle ou d'une Université populaire, un mouvement coopératif, une réglementation du travail ou n'importe quelle réforme législative. Il faut bien se contenter d'en résumer les résultats par quelques chiffres ou quelques lignes qui ne seront guère comprises que par des esprits déjà familiarisés avec les abstractions de l'économie sociale. Le desideratum formulé par Léon Say dans son rapport: "faire l'objet de la recherche doit être ces phénomènes sociaux et par les yeux les faire pénétrer jusqu'au fond de l'âme des visiteurs." Cependant la statistique graphique s'enrichit tous les jours de quelque nouveau procédé ingénieux, et l'art peut venir à son secours en y ajoutant des portraits, médailles, des symboles qui seront comme les illustrations d'un texte trop sévère.' Zie D. May (1895, p. 211-2) die opmerkt dat oud-medewerkers van LePlay verantwoordelijk waren voor de transformatie van de sociaal-economische exposities van 1867 van objecten in dossiers naar de grafische van 1889: 'LePlay n'avait exposé que des dossiers. C'était assez pour l'intelligence et la curiosité de gens informés préalablement, intéressés à s'informer de tout ce qui affleure le délicat mécanisme des contrats entre employeurs et employés. Ce n'était ni suffisant ni clair pour les profanes désireux de s'instruire (...) Il fallait donc imaginer autre chose qu'une exposition de dossiers. La solution fut trouvée, très ingénieusement, par un jury où d'anciens collaborateurs de LePlay siégeaient à côté de représentants de milieux parlementaires et économiques. L'image venait de conquérir ses droits dans l'éducation, dans toutes les variétés de l'éducation, par la presse à bon marché, par l'alphabet des manuels d'école. Une heureuse application de l'image mena l'économie sociale de l'arithmétique au dessin. Les exposés arides et abstraits, les colonnes de chiffres et les "bécotés" de 1867 furent remplacés par des tableaux vivement colorés, des courbes amusant l'œil, des graphiques nettement détachés sur des fonds roses, des fonds pourpres, des fonds bleu-ciel et vert nil; des cartes murales s'encadraient d'emblèmes et de broderies; les reliefs en relief intéressèrent comme des joujoux; des patrons très intelligents exposèrent, à de leurs statuts, les photographies d'ouvriers vieillissants dans leurs usines, attachés à leur feu, participant par leur persévérance au développement, à la richesse et au bénéfice de l'industrie. Présentée sous cette forme, l'économie sociale n'avait plus rien d'austère. La passa par le pavillon de l'Esplanade. Elle s'y arrêta plus ou moins. Ceux qui prenaient sir à voir, ou désiraient apprendre, ou avaient quelque chose à chercher purent consulter l'aise la bibliothèque de documents annexés aux galeries murales.'
364. Bunge, 1900, p. 452.
365. Ibid., p. 453.
366. Ibid., p. 143; Fl. augustus 1900, p. 170-1.
367. Jl. 1904, p. 20 en 22.
368. Coste, 1900, p. 4; Fl. juli 1900, p. 20.
369. Picard, 1903, deel 7, p. 209-12.
370. Zie voor de tempels: Fl. augustus 1900, p. 170.
371. Voor de woningen: Bunge, 1900, p. 140-6 en 155; Talmeyer, 1 november 1900, p. 199-213.
372. Voor de 'rues': Bunge, 1900, p. 155; Picard, 1903.
373. Voor het Oude Parijs en Spanje ten tijde van de Moren: Picard, 1903, deel 7, p. 240-6.
374. Picard, 1903, deel 7, p. 257-61.
375. Zie noot 348.
376. Exner, 1902, deel 2, p. 37 en 54.
377. Exner (1900, deel 2, p. 6) bevestigt dat er hoegenaamd geen demonstraties werden gegeven en wijt dit aan ruimtegebrek in de paleizen en aan de hoge kosten die een dergelijke demonstratie voor de exposant met zich mee brengt. Mij dunkt dat ook het niet-functievoel van electriciteitsvoorzieningen tot medio juni er toe zal hebben bijgedragen, dat ook exposanten die aanvankelijk wel hun productieproces wilden demonstreren hier bij nauwelijks van afzagen.
378. Exner, 1902, deel 2, p. 41-2; Bunge, 1900, p. 153.

- Exner, 1902, deel 2, p. 46-51.
 Corday, 15 januari 1900, p. 442; Exner, 1902, deel 2, p. 15; Mandell, 1967, p. 82.
 Picard, 1903, deel 7, p. 214.
 De organisatoren verlenen ondanks de door hen verstrekte electriciteit in alle paleizen slechts 13 concessies om ten overstaan van publiek vervaardigde producten daadwerkelijk te verkopen (Picard, 1903, deel 7, p. 889). Zie voor een beschrijving van de ambachten: Fl, augustus 1900, p. 170.
 Zie ondermeer de circulaire van de toelatingscommissie van klasse 4 (muziek en theater) van maart 1898 (AN F12 4283).
 Picard, 1903, deel 7, p. 201 en 204-5.
 Ibid., 191-7; Bunge, 1900, p. 450.
 Bunge, 1900, p. 49-51.
 Ibid., p. 149; Picard, 1903, deel 7, p. 185-8.
 apparent, december 1900, p. 1140-1; Corday, 15 januari 1900, p. 440-3; Bunge, 1900, p. 4-6.
 Bunge, 1900, p. 454-6.
 Picard, 1903, deel 6, p. 128-47.
 Ibid., p. 30-57.
 Picard, 1903, deel 7, p. 197-8.
 Voorbeelden hiervan: 'Une semaine a l'Exposition de 1900. Grande souvenir offert par Amer Picon a ses visiteurs.'
 Picard, 1903, deel 7, p. 214-5; Exner, 1902, deel 2, p. 37.
 Zie afbeelding 138.
 Zie afbeelding 139.
 Toulet, 1986, p. 183 ev.
 Picard, 1903, deel 7, p. 219. Toulet (1986, p. 188-91) noemt in het verlengde hiervan nog 'Panorama de la mission Marchand', 'Panorama du Congo', 'Diorama saharien', 'Diorama Fachoda' en de 'dioramas des Somalies, de Saint Pierre et Miquelon, Tahiti, Mayott, des Amores'.
 Picard, 1903, deel 7, p. 225-6.
 Ibid., p. 218.
 Ibid., p. 220-3.
 Morand, 1931, p. 121-4; Toulet, 1986, p. 189.
 Toulet, 1986, p. 194 ev.
 Picard, 1903, deel 6, p. 120-1; Toulet, 1986, p. 201-2; Gosling, 1978, p. 17.
 Corday, april 1900, p. 884: 'Ainsi, dans un décor d'une indéfinissable opulence, où la matière plastique s'est prêtée à un épanouissement sans pareil de guirlandes et de statues, l'exposition a su montrer, sous les formes les plus animées, les plus aimables, ces trois aspects de l'univers: les hommes, les œuvres, les sites (PvW: vgl. LePlay's Famille, L'œuvre en Place). Elle a confié le monde à connaître le monde. Jamais ne fut approché de lui près le rêve de parcourir le globe en quelques pas, le siècle en quelques heures.'
 Picard, 1903, deel 7, p. 224-6.
 Ibid., p. 223-4.
 Picard, 1903, deel 6, p. 68-73.
 Talmeyer, 1 november 1900, p. 207-10.
 Tit de reclamebrochure: 'Rue de Paris, L'Aquarium de Paris (...) tous les jours de 5 à 7 heures et de 9 à 11 heure du soir; plongeurs et plongeuses; pêcheurs d'éponges et de corail; concerts symphoniques sous la direction de M. P. Kung.'
 Morand, 1931, p. 71-7.
 Picard, 1903, deel 6, p. 180-1.
 Corday, 15 januari 1900, p. 436-9.
 Zie foto's in officiële tentoonstellingsverslagen.
 Picard, 1903, deel 6, p. 86-9; Bunge, 1900, p. 461: 'Hoe groot zij ook ingericht werd voor al doel, geen der feesten in de Grootte Feestzaal kan halen bij die in de open lucht, bij de onafgebroken. Een "Fête de nuit" vertoont de tentoonstelling eerst in al hare pracht en zet er de hoogste mate dat tooverachtige aan bij, waarmede men de wereld heeft willen verblinden. Te laat begonnen omdat de electriciteit faalde, werden de fetes de nuit toch zo wat vloedig in Augustus. Electrische lichtjes tintelen in de boomen. Onafzienbare verlichtingen loopen langs de oevers der Seine. Brandende luchters schenken een overgelijkelijk aanblik aan de paleizen van de Rue des Nations. Op de Seine glijden honderden verlichte vaartuigen heen en weder, met rijk gecostumeerde roeiers. Afwisselend blauw, groen, rood, zilverwit worden de glofjes getint door het Bengaalsch vuur en, als dit een moment dooft, dan weerkaatsen toch duizenden lichtjes erin. (...) Licht en donker wisselen er in scherp afstekende tegen elkander, en de schaduwen der gebouwen teekenen er zich in, vaward en onduidelijk, (...) naar de verlichte fonteinen staat het groote publiek te staren, en als het bij een nieuw Bengaalsch vuur een kreet van verwondering niet kan onderdrukken, evenzeer juicht het in verrukking, in aamhoudende verrukking, voor de verlichte fonteinen. Het kan er zich niet genoeg aan kijken. Van negen uur af twist het om de stoelen. (...) Andere beklimmen de eerste verdieping van den Eiffeltoren om van daar uit het geheel te overzien. De trappen staan zelfs vol. Op Zon- en feestdagen stijgt de drukte ten top. Nutteloos wordt de menigte; men kan bij tienduizenden tellen, in de lanen staat men man na man, de terrassen der paleizen worden stormenderhand ingenomen en even dicht bezet, het ongeduld wordt het uur van beginnen verwacht en als de eerste verlichte stroom in zilveren stralen neervalt, dan weerklinken blijde kreten, die kinderlijk oprecht zijn.'
 Picard, 1903, deel 6, p. 72.
 Ibid., p. 86-9; Bunge, 1900, p. 459: 'Het Chateau d'Eau ! De herinnering aan het schitterende succes van de verlichte fonteinen ter tentoonstelling van 1889 lag nog versch in het geheugen. Zij waren toen een der sensatie-stukken, die Parijs en de geheele wereld deden loopen. De toeverachtige nieuwigheid van deze nieuwstoring van smagarden, robijnen, saperen en topazen gelijkende, verwekte algemeene en terecht bewondering. Het was mooi nieuw. Voor 1900 moest er weer iets anders, zo mogelijk iets nog grootschers bedacht worden. Men heeft een reusachtige rijk gedecoreerde groot daargesteld, waaruit een bruin-waterval stroomt, die, van bekken tot bekken neervallende, gelijk staat met honderden onderden fonteinen. Afwisselend neemt hij alle kleuren van den regenboog aan. Van een hoogte van dertig meter ploft de vloed neder in een eerste bassin, bezet met draken en zeedrochten; van bekken tot bekken ijlen de wateren in schuimende golven omlaag, bruisend en plussend en het geheele paleis met een doorzichtigen nevel van water-stofdeeltjes omhulend. Midden in het onderste bekken staat een allegorische groep "De menscheid, de toekomst tegemoet schrijdend (in spijt van den regen), geleid door Vooruitgang, en Haat en Routine omverwerpend" (...) s'Avonds maakt het Chateau d'Eau met zijn 1100 lichten grooten indruk: het uitgestrekte, neerlandse watervlak wordt verlicht, schijnt in brand te staan en uit den hemel te vallen als een stroom van gesmolten metaal. Van oogeblik tot oogeblik veranderen de lichteffecten. In het duister glinsteren de verschillende kleuren der wateren; dan druipet het paleis van goud, dan van zilver, van rood, rose, paarsch, dan schijnt het aan alle kanten door vurige golven, die een regenboog van kleuren vormen, over-stroomd.'
 418. Picard, 1903, deel 6, p. 118-20.
 419. Picard, 1903, deel 6, p. 120-1.
 420. Zie noot 417 en Bunge, 1900, p. 461: 'het Electriciteitspaleis (...) Tempel des vuurs, werd het geheeten. Het Champ de Mars voor ons oog besluitende, vormt het als het ware de apotheose dezer grootsche openbaring van het menschelijk streven en van het menschelijk kunnen. Het bevat in zijn boezem de machtige vonk, die voor dat menschelijk vernuft de krachtigste helper was om zijn hedendaagsch uitgestrekt domein te veroveren. De inspiratie, die aan het gebouw zijn uiterlijk aanzien schonk, heeft aan de aloude aanbidding des vuurs eene moderne uitdrukking willen geven. (...) een zonnegod Apollo, die zijn trotschen gevel moest beheerschen in een bundel van verschildende stralen. (...) Het primitieve drama van den strijd des menschen tegen de Goden om het bezit van den scheppende levensvonk vindt hier een onverwacht besluit. De ideeën-rijkdom, uitgedrukt door het symbolisme van dit electriciteitspaleis, van dezen vuurtempel, treft ons genoeg om niet te gaan ontleen of zijn architectuur wel werkelijk beantwoordt aan den indruk. (...) het geheel geeft ons een gewaarwording van grootsche schoonheid en als eene afspiegeling van de schitterende en geweldige krachten, die het herbergt.'
 421. Exner, 1902, deel 2, p. 4.
 422. Geddes, 1900, p. 656.
 423. Morrand, 19: Talmeyer, 1 november 1900, p. 199.
 424. Talmeyer, 1 november 1900, p. 199.
 425. Zo meende Bunge (1900, p. 155) dat alle Noord-Afrikanen afkomstig waren uit de Parijse Bagnolles.
 426. Bunge, 1900, p. 148.
 427. Vogüé, 1900, p. 384-5; zie verder noot 489.
 428. Geddes, 1900, p. 656: 'Each eye sees what it brings the means of seeing; so these sections of the public shade upwards into those intelligently interested in the various special exhibits. These are many and varied as the Exposition itself: the milliners' girls discussing fashions and the shoemakers their lasts, the younger printers, the engineers and electricians among Siemens' or Lord Kelvin's patents ...'
 429. Exner, 1902, deel 2, p. 12 en 60; Vogüé, 1900, p. 393; Mandell, 1967, p. 113.
 430. Friebe, 1985, p. 120; Plum, 1979, p. 392.
 431. Friebe, 1985, p. 120.
 432. Exner, 1902, deel 2, p. 46-53.
 433. Ibid.
 434. Friebe, 1985, p. 120.
 435. Ibid.; Corday, 15 januari 1900, p. 443; Gosling, 1978, p. 17; Toulet, 1986.
 436. Exner, 1902, deel 2, p. 10-2.
 437. Ibid., p. 14-5 en 26-31.
 438. Ibid., p. 17-26.
 439. Ibid., p. 17, 19 en 62; Vogüé, 1900, p. 395; Mandell, 1967, p. 112.
 440. Exner, 1902, deel 2, p. 12 en 63-5.
 441. Vogüé, 1900, p. 395.
 442. Exner, 1902, deel 2, p. 17 en 62-3; Mandell, 1967, p. 79.
 443. Ibid., p. 62; Mandell, 1967, p. 80-2.
 444. Ibid., p. 26-31 en 63-5; Vogüé, 1900, p. 395; Brandt, 1904, p. 85; Mandell, 1967, p. 82-3.
 445. Exner, 1902, deel 2, p. 42-5; Vogüé, 1900, p. 393; Meyer-Graeffe in Friebe, 1985, p. 117-8; Greenhalgh, 1988, p. 160-1 en 206.
 446. De hoogleraren M. Gruber en E. von Philippovich von Philippsberg (red.), Sociale Verwaltung in Österreich am Ende des XIX. Jahrhunderts, 2 delen, F. Deuticke, Wenen, 1900 (Exner, 1902, deel 2, p. 56-8). M. Le Coigne, Inventaire des institutions économiques et sociales de la Suisse à la fin du dix-neuvième siècle, Genève, 1900. MM. Alexandre Pogogeff et Paul Apostol, L'Économie sociale à la section Russe, Paris, 1900. Herbert Adams, Monographies on American social Economics, Department of social Economy for the United States Commission to the Paris Exposition of 1900 (20 monographies). Comité départemental de la Marne, L'Économie sociale dans le département de la Marne et à Reims, par M. Portevin, Reims, 1900. Comité départemental du Rhône, L'Économie sociale et l'histoire du travail à Lyon. Introduction de M. Isaac (JI, 1904, p. 12).
 447. Critici spraken over de expositie onomwonden als een propagandaleis van overheidswege (Talmeyer, 1 november 1900, p. 199).
 448. JI, 1904, p. 12-27; Millard en Loubet in Picard, 1903, deel 6, p. 85-8.
 449. Zie noot 326; Toulet, 1986, p. 185; zie verder de circulaire van de 'commission centennial' van de onderwijsgroep dd. 18 mei 1898 (AN: F12 4283).
 450. Fl, augustus 1900, p. 170: 'nous avions des colonies: il fallait les mettre en valeur. C'est la période agricole qui commence, tandis que le commerce se développe activement.' Zie ook Vogüé, 1900, p. 388.
 451. Vogüé, 1900, p. 391-3.
 452. Joubert, 25 november 1900, 771-3 en 777; Vogüé, 1900, p. 391-3 en 398; Fl, november 1900, p. 263: 'L'Exposition n'a pas seulement aidé les plus humbles d'entre nous à prendre conscience de la grandeur de leur patrie ...'
 453. Picard, 1903, p. 103-146.
 454. Deze genieëngallerij is nog steeds te vinden op de Eiffeltoren.
 455. Zie voor een beschrijving van het electriciteitspaleis: Picard, 1903, en Corday, 15 januari

1900, p. 435-7.

456. Corday, 15 januari 1900, p. 443-4: 'Pendant le dernier tiers de siècle-ci, l'électricité a surtout pénétré dans nos mœurs comme messagère rapide de la pensée et comme déesse de la lumière. Dans son premier rôle, elle prolonge peut ainsi dire nos sens; elle transporte notre oreille à des centaines de kilomètres pour y entendre la parole d'un interlocuteur, ou bien elle allonge notre bras jusqu'à lui permettre d'écrire une dépêche sous les yeux d'un correspondant. Eh bien, dans cet ordre d'idées, un progrès est proche: bientôt nos regards, à leur tour, iront recueillir des images lointaines et nous donneront l'illusion de posséder devant nos yeux les spectacles qui, dans le même instant, se dérouleront à l'autre bout du fil. La télégraphie, la vision à distance, sera résolue grâce à l'exquise sensibilité du sélénium. Cet étrange métal ne consent à se laisser traverser par l'électricité que lorsqu'il est éclairé. Les variations dans la lumière qui tombe sur un fragment de sélénium intercalé dans un courant, se traduiraient donc par des oscillations dans l'intensité de ce courant, fines nuances toutes semblables à celles qui déjà transmettent mécaniquement la phrase écrite ou verbale. Le jour est donc proche où l'image, projetée sur un daumier de sélénium, sera transmise par un fil qui deviendra le nerf optique de cette véritable réfine. La découverte de corps diversement impressionnables permettra sans doute de prolonger à leur tour les pupilles nerveuses de l'odorat, du goût et du toucher. Respirer à Paris le parfum des jardins de Nice, déguster à distance l'arôme d'une liqueur, réaliser à cent lieues "la possibilité divine du baiser", autant de conceptions qui paraissent dès l'abord extravagantes, tout comme parut folle l'idée de recueillir dans un téléphone la nuances infiniment délicates d'un chant de femme. La combinaison de ces diverses impressions permettra d'ailleurs des sensations complètes et souvent agréables.
457. Picard, 1896, p. 21-2; Chardon, 1 februari 1896, p. 634
 458. Picard, 1903, deel 5, 191.
 459. Ibid., 180-9; RG, art 72.
 460. Ibid., 189-5; RG, art. 76-9.
 461. Ibid., p. 185.
 462. Ibid., deel 4, p. 29-30 in deel 6, p. 147-68.
 463. Ibid., deel 5, 190-1.
 464. Ibid., p. 201-5.
 465. Ibid., p. 205-6.
 466. Ibid., p. 221-2: 'Promotions et nominations dans la légion d'honneur (...) en faveur des artistes, des agriculteurs, des industriels et de leurs collaborateurs, contremaîtres et ouvriers français, et autres personnes qui se seraient le plus exceptionnellement distingués à l'Exposition'. Hiervan werden er in totaal maar een kleine 1200 toegekend; zo'n 1,5% van het totaal aantal exposanten.
 467. Ibid., deel 6, p. 92-3.
 468. Ibid., deel 5, p. 197; RG, art. 88.
 469. Ibid., deel 6, p. 92-4 en 102.
 470. Ibid., p. 94-102.
 471. Loubet in Picard, deel 6, p. 95-8.
 472. Millerand in Picard, deel 6, p. 98-100.
 473. Ibid., p. 98.
 474. Ibid., p. 100 en Loubet in Picard, deel 6, p. 96-7.
 475. Picard, 1903, deel 5, 196 in deel 6, p. 102.
 476. Ibid., deel 6, p. 102.
 477. Ibid., deel 6, p. 102-3: 'Quand le Président de la République quitta la tribune d'honneur pour sortir de la salle du côté de l'École militaire, l'assistance lui fit une ovation grandiose. Le spectacle des 11.000 invités debout, acclament le chef d'État, étaient vraiment admirable. Rarement se produisit pareil mouvement de sympathie respectueuse, d'enthousiasme convaincu, de joie patriotique. Ainsi s'acheva la solennité historique, qui consacrait d'une manière si éclatante l'œuvre de paix, de concorde et de travail entreprise par le Gouvernement de la République française.'
478. Rasmussen, 1989, p. 38-9: 1. Education et enseignement; 2. Beaux-arts, arts décoratifs, belles-lettres, art dramatique, histoire, archéologie; 3. Sciences mathématiques (mathématique, mécanique, astronomie, géodésie); 4. Sciences physiques et chimiques et leurs applications (physique, chimie, météorologie, industries physiques et chimiques); 5. Sciences naturelles (géologie, minéralogie, botanique, zoologie, anatomie, physiologie, anthropologie); 6. Sciences médicales et pharmaceutique; 7. Mécanique appliquée, génie civil et maritime, moyens de transport; 8. Sciences agricoles (agronomie, agriculture, viticulture, industries agricoles, horticulture, sylviculture, chasse, pêche); 9. Économie politique, législation, statistique; 10. Sciences sociales (économie sociale, hygiène, assistance); 11. Colonisation et sciences géographiques (géographie, géophysique, explorations); 12. Industrie et commerce en général.
 479. Toulet, 1986, p. 184.
 480. Picard, 1903, deel 6, p. 3-29; EDS, 1900, deel 1, p. 143; FI, november 1900, p. 262; Geddes, 1900, p. 657; Rasmussen, 1989, p. 38-9.
 481. Picard, 1903, deel 6, p. 25-6: 50 congressen hadden datum en plaats voor een nieuwe bijeenkomst vastgelegd, 46 congressen stelden een permanente internationale commissie in om het volgende congres voor te bereiden en/of gezamenlijke onderzoeksprojecten uit te gaan voeren, 10 congressen mondden uit in de stichting van een internationale vereniging en één deed de aanbeveling om zo snel mogelijk een internationale diplomatieke conferentie over internationale standaardisering te beleggen.
 482. Ibid., p. 91-2; Joubert, 25 november 1900, p. 778-9.
 483. Picard, 1903, deel 6, p. 90-1.
 484. Ibid., p. 114-6.
 485. Ibid., p. 105-11.
 486. Ibid., p. 180.
 487. Ibid., p. 183.
 488. Ibid., p. 183 en 185-6.
 489. Ibid., p. 180.
 490. Ibid., p. 183. Uit de tabellen blijkt dat het officiële aantal bezoeken weliswaar op ruim 50 miljoen werd vastgesteld, maar dat hiervan bijna een kwart gratis toegang kreeg als journa-
- list, jurylid, exposant of personeelslid. Na aftrek hiervan resteert een totaal van ongeveer miljoen betalende bezoekers. Dit terwijl men op grond van de voorverkoop van de 'bo kets' op 65 miljoen bezoekers gerekend had.
 491. Zie noot 393.
 492. Officieel registreerde men in 1889 zo'n 32 miljoen bezoeken, maar ook hier moeten we een faire vergelijking weer de entrees van personeel e.d. vanaf getrokken worden. Onder Derde Republiek steeg het inwonertal verhoudingsgewijs slechts heel langzaam. Zo te Frankrijk in 1872 ongeveer 36,2 miljoen en ruim zestig jaar later, in 1936, zo'n 41,9 m (HDTFR, p. 960).
 493. Slechts 0,2 % van de bezoeken betrof gratis-entrees, die Picard c.s. hadden verstrekt. arbeidersdelegaties, scholen, ambtenaren, militairen e.d. (Picard, 1903, deel 6, p. 183).
 494. Picard, 1903, deel 6, p. 154; Joubert, 25 november 1900, p. 775-6.
 495. Volgens de statistieken van de Parijse hotelovermachten verbleven er gedurende de toostellingsseizoenen van 1900 bijna 735.000 Fransen van buiten Parijs en ruim 447.500 toeristen in de hotels. Men moet hierbij wel bedenken dat het als zeer hoog geschatte aantal overmachten bij privé-personen (kamerverhuur of bij vrienden) hierin niet is meerkend. Immers, de statistieken van het grensoverschrijdend treinverkeer laten zien dat in deze tijdperiode alleen al 711.223 buitenlandse Fransen binnen kwamen met beste Parijs. Ook nu weer geldt dat in dit cijfer nog niet eens de passagiers van bussen, stoptren of privévervoer zijn meegerekend.
 496. Onder de buitenlandse bezoekers waren nu eens niet de Engelsen het sterkst vertegenwoordigd maar de Duitsers, gevolgd door de Belgen, de Spanjaarden, Italianen en dan de Britten (Joubert, 25 november 1900, p. 781 en Vogüé, 1900, p. 383).
 497. Picard, 1903, deel 6, p. 182-3.
 498. Joubert, 25 november 1900, p. 773, 775, 777 en 780; Vogüé, 1900, p. 382-6; FI, november 1900, p. 232 en 528; Bunge, 1900, p. 458 en 463.
 499. Zie tabellen Allwood, Poirier en Luckhurst.
 500. Picard, 1903, deel 6, p. 184-5.
 501. Ibid., p. 181.
 502. Ibid., deel 7, p. 185, 206-8 en 228-9; Joubert, 25 november 1900, p. 773, 775, en 783; Vogüé, 1900, p. 383-4; FI, november 1900, p. 528; Bunge, 1900, p. 146; Toulet, 1986, 194.
 503. Picard, 1903, deel 7, p. 206-7.
 504. Joubert, 25 november 1900, p. 780.
 505. Picard, 1903, deel 7, p. 265-6.
 506. Alexander, 1979, p. 65; JI, 1904, p. 20.
 507. Zo liet bijvoorbeeld het Frans ministerie van oorlog de expositie bestuderen door een commissie en daar verslag van doen: Commission chargée de rechercher et étudier à l'exposition universelle de 1900 les objets, produits, appareils et procédés présentés dans la section française et dans les sections étrangères, et susceptible d'être utilisés pour les besoins de l'armée, 4 delen, Ministère de la guerre, Parijs, 1902.
 508. Zie Signat, 1959.
 509. Morand, 1931.
 510. A. Picard, Rapport général administratif de technique de l'exposition universelle de 1900, 9 delen, Parijs, 1902-3.
 511. Picard verplichtte de 'comités d'installation' die de 'musées centennaux' hadden samengesteld niet alleen tot het maken van een begeleidende catalogus maar ook van een doordacht verslag (1903, deel 6, p. 141-3). Vermoedelijk dienden deze rapporten vervolgens als basis voor zijn Le Bilan d'un siècle (1801-1900), (6 delen, Parijs, 1906).
 512. Picard, 1903, deel 5, p. 225-9.
 513. Ibid., deel 6, p. 24.
 514. Joubert, 25 november 1900, p. 782; Boardman, 1978, p. 184-9. Hiertoe stichtte Geddes november 1900 het 'Comité pour la Conservation et l'Utilisation de la Rue des Nations' the twenty-two pavilions along the 'Street of the Nations' official architects pronounce twelve as well enough built and suitable for preservation. Whereupon Geddes submitted detailed plan for the disposition of each pavilion and for its future maintenance as well as British building, because of superior lighting, was to shelter the Pasteur Museum and the laboratories of scientific societies. Germany's would provide meeting places for other national societies and congresses, and Norway's would contain exhibits of fishery, navigation and Arctic exploration. The Finnish pavilion was to house geographical collections. Austria, Greece providing for archeology, Hungary for history, Monaco for oceanography, Sweden for industries, Belgium for civic collections, the USA for a museum of comparative education, and Austria for a palace of music, and a truly Geddesian Museum of Peace (Boardman, 1978, p. 186-7).
 515. Zie graven in collectie BN.
 516. Wolf, 1968, p. 71-5.
 517. CM, 13 april 1901, p. 336.
 518. Een mooi voorbeeld van de eerste is de reconstructie van de entree van de Antwerpsche Keizerlei en van het tweede is te vinden in Amsterdam, waar de architect T.J. Kuipers de Roemer Vischerstraat een 'Rue des Nations' gecreëerd heeft.
 519. Volgens de tabellen in Picard (1903, annexes) zouden er zo'n 3 miljoen buitenlandse bezoekers naar de expositie zijn gekomen, die zo'n 1,5 miljard francs extra besteed zouden hebben in de Parijse uitgaanswereld en toeristenindustrie. In vergelijking met de jaren voor boekten de Franse spoorwegen metterdaad 80 miljoen meer aan inkomsten, het FPO openbaar vervoer 11,2 miljoen, de Parijse theaterwereld 25 miljoen. De banken en wisselkantoren wisselden maar liefst 467,9 miljoen aan buitenlandse valuta.
 520. Volgens dezelfde tabellen in Picard (1903, annexes) schatte men de extra belastingen op 45 miljoen, terwijl er bovendien nog eens voor 11,6 miljoen aan octrooien extra werd verkocht.
 521. Picard, 1903, deel 6, p. 102 en 183.
 522. Ibid.; Mandell, 1967, p. 102-3; Cobban, 1965, p. 56-7.
 523. Joubert, 25 november 1900, p. 777.
 524. Zie noot 137.
 525. Geddes, 1907.

ie noot 229.
 ie volgende hoofdstuk p. 387-390.
 ogué, 1900, p. 386; Bunge, 1900, p. 458.
 oubert, 25 november 1900, p. 777; Vogüé, 1900, p. 388 en 398; Geddes, 1900, p. 655-6.
 Geddes, 1900, p. 656; Gaillard, 12 november 1900, p. 1.
 Bunge, 1900, 49-52; Vogüé, 1900, p. 393.
 rhardon, 1 februari 1896, p. 655; Vogüé, 1900, p. 389 en 393; Geddes, 1900, p. 656.
 orday, 15 januari 1900, 438-9; 15 maart 1900, p. 422-38.
 ie noot 498 en 502.
 ogüé, 1900, p. 388.
 almeyer, 1 november 1900, p. 198-213.
 Bunge, 1900, p. 155.
 ie noot 322.
 oubert, 25 november 1900, p. 772; Vogüé, 1900, p. 399.
 oubert, 25 november 1900, p. 778-9; Lavedan, 10 april 1900, p. 7-8.
 ogüé, 1900, p. 395 en 398.
 ogüé, 1900, p. 395.
 xner, 1900, p. 28 en 65.
 ogüé, 1900, p. 395-9 en mn. 399: 'ses hôtes, dans son Exposition jubilaire de l'an 2000, miroir colossal où ses étrangers ne verraient que la décadence de leurs amuseurs.' Zie k Lair, 1 februari 1900, p. 234: 'Nous avons offert à nos rivaux, Allemands, Anglais, Américains, une occasion unique de manifester leur écrasante supériorité industrielle et commerciale: à peine, sur ce terrain, pouvons-nous revendiquer un succès d'estime.'
 oubert, 25 november 1900, p. 771 en 777-8; Vogüé, 1900, p. 391 en 398.
 oubert, 25 november 1900, p. 771-2 en 775; Lavedan, 10 april 1900, p. 7-8.
 ogüé, 1900, p. 391: 'Il semble bien que la plus irrésistible attraction résidât dans ces cages de verre où des princesses de cire faisaient valoir, sous une auréole de feux électriques, les "créations" de nos grands couturiers, Bourgeois élégantes et petites ouvrières, trottant, jeunes filles de la campagne s'écrasant devant ce Paradis des dames (PwV: verwijzing naar Emile Zola's gelijknamige roman met een soortgelijke moralistische strekking).
 vez-vous étudiez les regards féminins qui dévorèrent la luxueuse tentation? C'était là une leçon de choses.' une de ces fameuses leçons de choses de l'Exposition dont on vantait à tort démocratie les heureux effets. - A parler franc, nous doutons qu'on ait jamais imaginé que ses vitrines comme provocations anti-social et démoralisatrice.'
 DS, 1900, deel 1, p. 38.
 'L'Éclair, 6 april 1900; Le Journal, 6 en 7 april 1900; Le Soleil, 29 april 1900.

'New York World's Fair 1939/1940'

erika's bescheiden eerste wereldtentoonstelling van 1853 in New York - de internationale Participatie was zeer beperkt - was een vrijwel letterlijke kopie van de zo succesvolle 'Great Exhibition' van 1851, tot en met het 'Crystal Palace' dat haar huisvestte. Qua internationale opzet is de 'Centennial Exhibition' die in 1876 in Philadelphia plaats had eigenlijk erika's eerste volwaardige wereldtentoonstelling. Ook zij was echter programmatisch, factisch en architectonisch nog geheel gebaseerd op het Europese tentoonstellingsconcept de invloed van Parijs 1867 en met name Wenen 1873 is groot - met dien verstande dat zij or het eerst verkoopt is met een herdenkingschema én de Federale overheid er een eigen paganda-expositie heeft ingericht. In vergelijking met bijvoorbeeld Le Manier's expositie zeg ze een veel explicieter politiek karakter (op een meer impliciete manier - door in het programma uitgebreid aandacht te besteden aan sociaal-economische vraagstukken deed ivan's expositie - er niet voor onder).
 ivankelijk trachtte men de 'Columbian Exhibition' door de Federale staat gefinancierd te gien; dit mislukte waarna het project overgenomen werd door een combinatie van plaatselijke kapitalisten en bestuurders en juridisch ondergebracht in een 'corporation' (Badger, 1979, 53-61; Badger in Findling, 1990, p. 123).
 Amerika werd al sinds 1893 geen wedstrijd meer georganiseerd, terwijl in Europa in ieder vil in Parijs 1937 nog prijzen werden uitgereikt (ondermeer aan Leni Riefenstahl voor de isticke kwaliteiten van haar films). De juryering bleef immer een diplomatieke evenchtsoefening tussen vertegenwoordigers van de diverse naties, waarbij het gasland de rol n vredsstichter was toebedeeld. Nu de Federale overheid geen rol meer in de organisatie elde zou de juryering bij gebrek aan diplomatieke status vermoedelijk een puinhoop zijn worden. Overigens betekende de afschaffing van het wedstrijdement niet dat de orgaoren en de deelnemende landen de tentoonstelling hadden opgegeven als een instructief rchijnsel. Duidelijk bewijs hiervan zijn de talloze voorzieningen die men schiep om de positie optimaal te kunnen uitnuten als beroepsscholing. Zo werden er een record van 25 congressen en conferenties gehouden, verschen er een niet afsluitend stroom van vergen, werden er rondleidingen georganiseerd, vaardigde men van over de hele wereld eiders- en studie-delegaties af, etcetera (Badger, 1979, p. 95-102; Badger in Findling, 90, p. 129-30).
 name de Verenigde Staten hadden op dit gebied een rijke traditie die helemaal terug ot haar eerste echte grote wereldexpositie: de Centennial Exposition in Philadelphia in 1876 waar de Amerikaanse onafhankelijkheidsverklaring herdacht werd; World's Columbian Exposition in 1893 herdacht, een jaar te laat, Columbus' ontdekking van erika; Louisiana Purchase Exposition van 1904 in St. Louis was ter ere van de aankoop r de Amerikaanse federatie van de staat Louisiana van de Franse; de Sesqui-Centennial osition van 1926 in Philadelphia vierde de hondervijftigjarige herdenking van de onderening van de Amerikaanse onafhankelijkheidsverklaring.
 pp de 'Europese' wereldtentoonstelling in Philadelphia 1876 had de federale overheid r eigen paviljoen: 'The American Government erected a large pavilion to hold the exhibs of various government departments, amongst them the original document of the eclaration of Independence, exhibits on the American Indians, displays of fresh fruit, fish nd vegetables on view through the glass slides of gigantic refrigerators, and archeological plays of the newly discovered dwellers of the cave-cities of Mesa Verde' (Alwood, 1977, 53).
 voor geschiedschrijvingen over de 'Columbian Exhibition': Hines, 1974; Burg, 1976;

Appelbaum, 1980; Badger, 1979; Badger in Findling, 1990, p. 122-32.
 7. Voor een schets van de Amerikaanse samenleving, van de gespannen sociale verhoudingen ussen de arbeidersklasse en de burgerij en de daarvoor sterk levende angst voor revolutie en ondergang als ook van de machtsgreep van de industriële 'trusts' en hun 'bosses' op de maat- schappij: zie ondermeer Upton Sinclair, *The Jungle*, Penguin Books, New York, (1906) 1990; E.L. Doctorow, *The Waterworks*, Random House, New York, 1994 en Cecilia Tichi in haar inleiding op Edward Bellamy, *Looking Backwards, 2000-1887*, Penguin Books, Londen, 1982, p. 14-7; Poetz, deel 3, 1500 tot 1914, p. 132-4; p. 133: 'Verzet van de arbeidersorganisaties (o.a. American Federation of Labor) tegen de concurrentie van de nieuwe immigranten, die voor lagere lonen werken en het 'industriële reserveleger' vormen. Massale werkloosheid tijdens de economische crises (...) 1885/6 en 1907'. (...) Sociale tegenstelli- gen, de macht van belangengroeperingen in de politiek en het openbare leven doen de roep om hervormingen opklinken (sociale rechtvaardigheid, gelijke kansen voor alle burgers als Amerikaanse idealen).
 8. Zie voor de ontstaansgeschiedenis van de 'City Beautiful' beweging en haar ideeën: Maniera- Elia, 1973; Dalco, 1973; Hines, 1974; Burg, 1976.
 9. Zueblin sprak over de 'White city' en de 'City Beautiful als het eerste voorbeeld van 'scientific planning': 'The movement for scientific city planning needed a more powerful impulse. This came in the spectacular achievement of the Chicago World's Fair.' As a result of the "scientific" planning stimulated by the fair, "almost every municipal function was better performed because coordinated in a comprehensive scheme. Streetpaving and cleaning, water supply, sewage disposal, garbage and refuse removal, fire, police, and health protection have been performed at the dictates of science, not of bosses." Zueblin here obviously tends to equate "scientific" city planning with the City Beautiful movement' (Maniera-Elia, 1973, p. 51).
 10. Zie ondermeer de biografische gegevens van George McAneny in noot 26.
 11. Dalco, 1973, p. 205.
 12. Maniera-Elia, 1973, p. 108.
 13. Dalco, 1973, p. 205.
 14. Zie voor een biografie van Thomas S. Burnham: Hines, 1976. En voor een beschrijving van zijn plan voor Washington D.C.: Ibid.; Maniera-Elia, 1973, p. 108.
 15. Dalco, 1973, p. 223-31; Schwarz, 1994.
 16. Voor historische studies naar de 'Great Depression' in de Verenigde Staten: zie noot 37.
 17. De Casseres (1939, p. 273) gaf de volgende werkloosheidscijfers: in 1933 telde Amerika op de 130 miljoen Amerikanen 13 miljoen werklozen, in 1937 nog maar 5 maar in mei 1938 al weer 10 miljoen.
 18. Vgl. McAneny's CRPN realiseerde na Roosevelt's verkiezing een aanzienlijk deel van haar programma dankzij de New Deal-fondsen. Ook de leden van Mumford's RPAA kunnen dankzij hetzelfde programma een deel van hun ideeën realiseren.
 19. Significant is het verschil tussen de organisatorische en financiële betrokkenheid van de stad New York en de Federale overheid - beide in handen van New Dealers - en de staat New York, waar de Republikeinse partij de dienst uitmaakte. Verhoudingsgewijs leverde de stad New York een onevenredig grote bijdrage. De New York World's Fair is de eerste echte 'Depressie- en New Deal'-fair. Immers, de plannen voor Chicago '33/34 waren reeds voor 'Zwarte Donderdag' in een ver gevorderd stadium zodat het te ver voer de depressie als alles-verklarende motivatie van haar program af te schilderen. Dat geldt nog sterker voor Roosevelt's 'New Deal': slechts enkele maanden voor de opening van de expositie won hij de verkiezingen en kon een begin gemaakt worden met de uitvoering van de plannen. Ten hoogste beïnvloedden ze dan ook de expositie van de Federale Overheid in het eigen paviljoen. Op een enkele innovatie na was de 'Century of Progress' dan ook meer het product van de traditionele Amerikaanse fair en de mondiale ontwikkeling van industrietentoonstelling tot huishoudboersen dan van de Crisis. Voor '1939' daarentegen formuleert één van de belang- rijkste organisatoren, Robert D. Kohn, het oplossen van de Crisis als hét hoofdmotief voor de toekomstgerichte ideologie van de Fair (toespraak getiteld 'Perispherie and Trylon' tot 'The Herald Tribune Forum' dd. 27 oktober 1938, p. 2): '... we said to ourselves -- "Here we are preparing for a great Fair in 1939 and the millions and millions of people who will come to it are looking toward the future with a sense of insecurity and all are anxious as to what that future is going to mean to them. This is hardly the time to pat ourselves on the back for what we have accomplished in the past in the way of wonderful inventions and contrivances. We will all want to see them again. But just now thinking men will be more concerned with what we can do with them to better human relations in a world of warring individuals and groups, workers and employers, states and nations." (PwV: zie voor ver- volgd noot 206).
 20. Tyng, 1958, p. 16: 'Among the projects to which prominent citizens had given more than passing attention was a proposed observance of the 150th anniversary of the assembling of the first session of the Federal Congress in New York and the inauguration there of George Washington as first President of the United States. The idea of staging a world's fair as a part of a celebration was put forward first by two citizens, Joseph P. Shadgen (...) and Edward F. Roosevelt. ... In zijn toespraak ter gelegenheid van de opening van de expositie gaf president Roosevelt een overzicht van deze reeks vieringen waarvan de opening zelf de afsluiting en het hoogtepunt vormde. De reeks was in 1937 begonnen in Philadelphia en in een aantal andere gemeenten met de herdenking van de 'Constitutional Convention' van 1787, die de Amerikanen het staatsbestel had gegeven waaronder zij nog steeds leefden. In 1938 was de ratificatie van de 'Constitution' door de oorspronkelijke 13 staten herdacht. Op 4 maart 1939 memoreerde men de eerste bijeenkomst van het eerste Congress met een speciale zitting van het Huis van Afgevaardigden op Capitol Hill, waarna president Roosevelt op 14 april naar Mount Vernon afreisde om te herdenken dat precies op deze dag 150 jaar geleden Generaal Washington daar gevraagd was om Amerika's eerste president te worden. Washington had hierin toegestemd en was onder publieke bijval naar New York gereisd waar hij op 30 april 1789 in de oude 'Federal Hall' zijn ambtstaf had afgelegd tegenover de kan- seler van de staat New York Robert R. Livingston: 'The permanent government of the United States had become a fact. The period of Revolution and the critical days that follo- wed were over. The long future lay ahead.' Door de openingsdag van de expositie en de herdenking van deze gebeurtenissen van 150 jaar terug te laten samenvallen zou de exposi-

- tie in het teken komen te staan van deze herdenkingen en van hun ideologische en symbolische lading (NYT, 1 mei 1939, p. 5).
21. Naar verluidt is het idee afkomstig van de ingenieur Joseph F. Shadgen en Edward T. Roosevelt, een verre neef van president FDR (Businessweek, 28 september 1935, p. 18; Brief McAneny (NYPL: NYWF AO); Tyng, 1958, p. 16; Appelbaum, 1977, inleiding; Mullen in Findling, 1990, p. 393). De combinatie van herdenkingsfeest en wereldtentoonstelling was overigens heel gebruikelijk: zie noot 4.
 22. De personele samenstelling van de groep, de aard van de plannen, en de institutionele vorm werd door de Fair Corporation nimmer vrijgegeven. De vermoedelijke redenen hiervoor is dat men de minder eervolle ontstaansgeschiedenis van het project wilde toedekken om zo het beeld van de tentoonstelling als succesverhaal overeind te houden. Mogelijk betrof het een groep binnen de Russell Sage Foundation, mogelijk zelfs McAneny's CRPN zelf.
 23. Tyng, 1958, p.16: 'In the early 1930's, New York City leaders were actively interested in business promotion projects that would stimulate employment and relieve the depression that weighed heavily upon New York City. Eventually (...) Joseph F. Shadgen (...) and Edward F. Roosevelt (...) brought it (hun plan voor een wereldexpositie ter gelegenheid van de herdenkingsfeesten) before a larger committee of citizens, headed by Percy S. Straus and George McAneny. That committee had been preoccupied with other city problems, but was at once captivated with the idea ...' 'Vergelijk ook artikel in de Businessweek (28 september 1935, p. 18): 'they presented it to a group of businessmen whom were interested in civic welfare...'. Zie verder AR, 1936, p.1 en Mullen in: Findling, p. 393.
 24. In ruil voor een betaalde functie binnen het project - tegen een jaarsalaris van \$ 7500 - gaven Roosevelt en Shadgen het idee nu uit handen aan de Fair Corporation en ondertekenden een contract, waarin zij van verdere toekomstige claims afzagen. Feitelijk was hiermee hun rol uitgespeeld. Weliswaar werden beiden met terugwerkende kracht vanaf 1 maart 1936 aangesteld, maar na korte tijd - Shadgen al op 1 juni 1936 - al weer ontslagen wegens wanprestatie (brief McAneny uit NYPL: AO).
 25. Vanaf 15 Juni 1935 werkte een preliminaire stuurgroep aan de plannen (AR, 1936, p. 1; Tyng, 1958, p. 17). (In een door de organisatoren verspreid persbericht was zelfs sprake van mei 1935). Aanvankelijk bestond deze stuurgroep slechts uit de voorzitter George McAneny (voorzitter), Henry Bruere - directeur van het door McAneny opgezette 'Bureau of Municipal Research' en van het 'Bureau of City Betterment' bovendien net als McAneny actief als bankier - , de jurist William Church Osborn, Nicholas Roosevelt - een ander ver familielid van de president - , en Percy S. Straus - directeur van s'werelds grootste warenhuizen R.H. Macy & Co. Later werden eren toegevoegd William Franklyn Paris - een architect die sinds 1900 betrokken was geweest bij alle Amerikaanse zettingen naar wereldtentoonstellingen - , Grover A. Whalen - berucht anticommunistische politiecommissaris van Manhattan, lid van de New Deal 'National Recovery Administration' en de uitdrukker van de 'Tickerparade' (hij organiseerde ondermeer de intocht van Lindbergh in 1927) - , en George A. Brownell (deze werd later opgevolgd door de vakbondsmans Mathew Woll) (PF, p. 1). De meeste van hen waren ook als zakenman, directeur van een bedrijf of bankier werkzaam; zij belichaamden de combinatie van ondernemerschap met sociale bewogenheid, waarbij beide aspecten elkaar van dienst waren. De meeste van hen waren lid van de democratische partij. Sommige waren al rond de eeuwwisseling actief geweest binnen de 'civiel reform movement', een beweging die op de grondslagen van 'scientific management' het openbaar bestuur trachtte te bevrijden van de partij-politiek. Tijdens de eerste wereldoorlog hadden zij deel uitgemaakt van het oorlogsplannings-apparaat van de overheid en enkelen waren nu nog actief in de erfgenaam ervan, de New Deal. Slechts een enkeling had ervaring met het organiseren van evenementen en tentoonstellingen.
 26. George McAneny's carrière was letterlijk de belichaming van het huwelijk tussen 'scientific government', 'scientific planning' en ondernemerschap. McAneny had zich al enkele jaren actief bemoeid met hervormingen op het gebied van het openbaar bestuur - pro 'scientific government' en contra het overgeleverde corrupte systeem van de 'bosses' - alvorens hij in 1914 een graad in rechten behaalde. Zo was hij achtereenvolgens assistent- en secretaris van de 'National Civil Service Reform League' en de 'New York Civil Service Reform Association', co-auteur van de 'Reverend New York State Civil Service Law' (1899), lid van de New York Civil Service Commission die in 1902 de 'Civil Service Rules' voor de stad New York opstelde en herzag en lid van het comité dat de New York City Charter in 1908 herzag en adviseur bij de talloze latere herzieningen. Het is dan niet zo verwonderlijk dat hij in de jaren hierna actief was als bestuurder van de stad New York: eerst als voorzitter van de Borough of Manhattan (1910-3) en daarna van de 'board of Alderman' (1914-6). Vanuit de overtuiging dat maatschappelijke vraagstukken in een moderne samenleving automatisch ook ruimtelijke en infrastructurele dimensies kennen zette hij zich ook actief in voor een meer geplande ruimtelijke ordening van de stad New York én meer algemeen voor een nieuwe discipline 'city planning'. Zo stichtte hij al in 1907 het 'New Yorkse' Bureau of Municipal Research' dat statistische survey's van stad en samenleving moest uitvoeren. Tussen 1911-3 was hij voorzitter van de Transit Company of City Government die met de 'Public Service Commission' het New Yorkse metrostelsel aanlegde. Als voorzitter van het 'Committee on the City Plan, for comprehensive planning and zoning of New York' stond hij aan de wieg van Amerika's eerste wetelijk vastgelegde zone-plan (1916), waarin de bouwhoogte en enveloppes van New York's wolkenkrabbers gereguleerd werden teneinde de problemen van verkeerscongestie in de metropool teniet te doen. In de jaren daarna bleef hij actief zowel op de terreinen van openbaar bestuur - als lecturer on municipal government', als reorganisator van het 'Sanitation Department' van de stad New York in 1933, en als president van de 'National Civil Service Reform League' en de 'New York Civil Service Reform Association' (1927-36) - en de ruimtelijke ordening. Zo was hij van 1921 tot 1926 voorzitter van de New York State Transit Commission (waar hij vermoedelijk Robert Moses leerde kennen); van 1922 tot 1929 lid van het Russell Sage Foundation comité dat zich ten doel stelde 'to prepare plans for development New York City and metropolitan areas'; president van de organisatie die zich vanaf 1930 inzette om deze plannen gereïsoleerd te krijgen: de Regional Plan Association. Thomas Adams was bevriend met de grootste voorvechters voor de planologie R. Norton, en McAneny Adams, - de drijvende kracht achter de CRPN (Tafari, 1973, p. 432-6). Behalve McAneny's ervaring met ruimtelijke ordening en 'scientific government' was ook zijn stevige positie binnen de New Yorkse financiële wereld van onschatbare waarde voor de fair. Vanaf 1933 was hij thesaurier van de stad New York terwijl hij als ondernemer voorzitter of commissaris was van diverse banken en keringsmaatschappijen - bijv. Metropolitan Life Insurance co., City Real Estate co., Bowring Savings Bank en de Ritz Carlton Hotel corp. New York (!). Belangenverstrengeling en 'scientific government' lieten zich blijkbaar toch verenigen. voor verdere biografische gegevens over McAneny: Who's Who in America, vol III, 1960, p. 567; Scott, 1969, p. 138, 153 en 177; Tafari, 1973, p. 432-46.
 27. Het 'Committee on the regional plan for New York and its environments' (CRPN) werd 1923 gesticht vanuit en met financiële steun van de filantropische Russell Sage Foundation. Alleen de lijst van medewerkers verraad al dat zij vooral een nieuw institutioneel kader concreet werkerterrein moest bieden aan de toonaangevende figuren uit de oude Amerik City Beautiful beweging en de Civil Reform Movement. Behalve George McAneny w Thomas Adams, F. A. Delano, J.H. Finley, R.W. de Forest, J.M. Glenn, H. James, D.V. Morrow, F.L. Olmstead junior, C.D. Norton, F.B. Patt, F.L. Polk, L. Purdy en als teke H.W. Corbett, Hugh Ferriss, E.M. Fry, C. Gilbert en F.S. Swales actief bij het plan bet ken. Het survey en planningswerk stond onder leiding van de Brit Thomas Adams, die Canada naam had gemaakt. In 1926 publiceerden zij een voorlopige versie van het 'Regional Plan of New York', waarin stadsontwikkeling voor de komende 35 jaar gepl was t.b.v. een metropool van 20 miljoen inwoners in 1960 (Thomas Adams, Planning New York Region. An Outline for the Organization, Scope and Progress of the Region; Plan, with a summary of studies made up to september 1926). In 1931 verscheen het d tieve plan in een levig en rijklijk geïllustreerd boekwerk getiteld The Building of the een omslag markerend in de activiteiten van het comité. Had men tot dan toe surveys gemaakt en een plan, nu dienden de vele perspectieven en illustraties van de plannen u drukkkelijk om de burgerij op te voeden, dwz. te overtuigen van de juistheid van 'plann en het concrete plan, hen zo voor de doorvoering ervan te winnen en daarmee voor de kiezing van ermee sympathiserende politici en bestuurders (zie fraai citaat van Thoma Adams in The Building of the City, deel 2, New York, 1931, p. 25-6 en 588 aangehaal door Tafari, 1973, p. 435). Om dit verder te bespoedigen had het comité het jaar daarv (1930) de 'Regional Plan Association' gesticht met ondermeer een eigen tijdschrift uit getiteld The Regional Plan: Information Bulletin. In dit licht bezien moet McAneny's bemoeienis met de wereldtentoonstelling van 1939 ook gezien worden als een poging de bevolking op te voeden tot planning. Zie voor de ontstaansgeschiedenis van de Amerikaanse planning in haar algemeen en de CRPN in het bijzonder: Manieri-Elia, l p. 1-142; Dalco, 1973, p. 143-292; Tafari, 1973, p. 432-46; Scott, 1969.
 28. Scott (1969, p. 289) wijst erop dat het plan in stads-esthetisch opzicht niets meer was een voortzetting van de traditionele Beaux-arts principes van de oude City Beautiful-bing. Tafari (1973, p. 435-6) vult hem in navolging van Mumford (1932) aan met de s ling dat zij ook in ideologisch opzicht niet breekt met de halfslachtige (door Maniera- (1973, p. 108) realistisch genoemde) planning, met aanvaarding van de speculatie-prak ken van de laissez-faire en de daarmee gepaard gaande maatschappelijke misstanden.
 29. Kruff (1986, p. 417) merkt in dit verband op: 'Der Amerikanischen City-Beautiful-Bewegung, die den Städten dignité geben wollte.' Dalco (1973, p. 205) wijst erop dat beweging en de ermee verknoopte 'Civil Reform Movement' concrete hervormingen v zagen als een middel om nieuwe burgerij te stimuleren. Ook de CRPN beschouwde n planning en ruimtelijk ordening vooral als een mogelijkheid om lokale economie, burgerij en te bevorderen zoals blijkt uit de wervingstekst voor lidmaatschap van de assie tie: 'Every dollar invested by way of membership in the Regional Planning Association bring you abundant returns in helping to speed the day of surer economic security and ater social satisfaction.' (TRP: 13 januari, 1936, p. 8).
 30. McAneny in een toespraak aan het diner van The New Jersey State-wide Planning Conference' in New Brunswick, dd. 18 maart 1936: 'the expert and consistent planning recent years had done more to advance the economic and social well-being of the met litan area and the millions who live in it than any other public or private movement. In brief space, he said, that which had long been regarded as fantastic or utopian had coe accepted by government officials and the public generally as fundamental to moder progress and the maximum social satisfaction. Planning now entered into the consider of every great undertaking whether official or unofficial'.
 31. McAneny en zijn staf overlegden met president Roosevelt, gouverneur Lehman van de New York, burgemeester LaGuardia van New York, Parkcommissioen Robert Moses vele anderen politici en ambtenaren over de benodigde wetgeving, subsidies en werke de expositie succesvol te kunnen houden. Ook overlegde hij intensief met buitenlandse diplomaten en reisde hij door Europa om de buitenlandse interesse in deelname aan zij expositie te peilen (PF, p. 7). Al tijdens de eerste vergadering van de raad van Directe kon McAneny melden dat hij overeenstemming bereikt had met Robert Moses over de tie, het verrichten van een survey door Moses' Park Department naar de werkzaamhe verricht zouden moeten worden om haar geschikt te maken voor de expositie en over financing van deze werkzaamheden door de stad en staat New York. In ruil hiervoor het terrein na afloop van de expositie omgevormd worden in een nieuw volkspark (PF MBD, 20 november 1935, p. 2; Tyng, 1958, p. 18 en 20-1).
 32. Al als gouverneur van de Staat New York (vanaf 1929) analyseerde Roosevelt de oorz van de crisis als volgt: 'In ten tijd waarin ons land, evenals de rest van de wereld, aan ernstige ontwringing van het economisch bestel lijdt, vraagt ons volk zeer terecht hoe gesteld is met de navigatie van het land en van de staten. Het komt hun vreemd voor, met men tot ongekende hoogten opgevoerde productiecapaciteit deze ernstige depressie mogelijk was; dat, terwijl tallozen om werk staan te springen, zij geen voedsel voor h gezinnen kunnen verkrijgen en dat nog wel terwijl er tegelijkertijd zulk een teveel aan dingsmiddelen en andere levensbehoeften is dat de boeren en fabrikanten geen afzet v hun producten kunnen vinden. Deze toestand heeft menigen ervan overtuigd, dat nie middelen nodig zijn in ons economisch leven en dat deze nieuwe middelen moeten ko uit een nieuw gebruik van onze kennis en ervaring, opdat plannen worden uitgewerk t organisatie in het leven geroepen voor een beter gebruik van onze hulpbronnen en een re regeling van ons sociaaleconomisch leven in het algemeen. (...) Deze plannen kom natuurlijk onder verschillende hoofden: zoals b.v. een betere internationale goederentr

en beter belastingstelsel, een betere organisatie van gemeentelijk bestuur, de invoering van sociale verzekering: zoals bijvoorbeeld het probleem van de ontwicking van het evenwicht tussen het stads- en plattelandleven' (rede tot de Conferentie van gouverneurs dd. 2 juni 1931; geciteerd door De Casseres, 1939, p. 238). Zie verder ook de toespraak van president Roosevelt bij de aanvaarding van zijn ambt dd. 4 maart 1933, geciteerd bij De Casseres, 1939, p. 246-7: 'Overvloed ligt voor de grijpen; maar toch kunnen wij er geen gebruik van maken. In de eerste plaats is dit te wijten aan het feit, dat zij, die de heerschappij voeren over de rijkdommen der mensheid, hebben gefaald, door hun eigen halstarrigheid en onbegaantheid; zij hebben hun fiasco erkend en het bijtje er bij neergelegd. De praktijken der wetteloze speculanten zijn door de openbare mening berecht en worden in de harten en gesten der mensheid veracht. (...) Zij hadden geen visie, en zonder visie gaat het volk ten onder. De speculanten hebben hun hoge zetels in de tempel onder beschaving in de steek gelaten en het is aan ons, te herstellen wat zij misdreven (...) Dit volk vraagt daden, onmiddellijke daden.' Over de monopolies zegt Roosevelt in de toespraak bij de aanvaarding van in tweede termijn als president op 23 oktober 1936: 'De grote meerderheid van ons volk is niet eens met onze maatregelen. De tegenstand komt van een handjevol monopolisten. Deze hebben het zakenleven gergemienteerd. Van vrije handel was geen sprake meer. De economische macht van enkelen ging gepaard met politieke macht over de regering. En deze mensen voelden er niets voor, dat de regering zich wilde bevrijden van hun overheersing. (...) Wij hebben de wurgende greep van het monopolie verbroken. (...) Wij trachten het voortaan van het particulier ondernemen te verzekeren, door de voorwaarden te garanderen, waaronder het kan functioneren' (geciteerd bij De Casseres, 1939, p. 249).

De toespraak van president Roosevelt tot het Congres bij de aanvaarding van zijn tweede ambtstermijn dd. 6 januari 1937, geciteerd door De Casseres, 1939, p. 266-7: 'In maart 1933 waren de vraagstukken, waarvoor ons volk geplaatst was, en die alleen door de nationale regering konden worden behandeld, zelfs nog ernstiger dan zij, oppervlakkig bezien, schijnen te zijn. Niet alleen dat het uiterlijk zichtbare mechanisme van het economisch leven spot was; veel verontrustender was het feit, dat langdurige verwaarlozing van de niet-voorrecht velen onder ons volk aan de rand der vertwijfeling hadden gevoerd, wat trefte de mogelijkheid van aanpassing van onze historische tradities aan de ingewikkelde vorm van de moderne wereld. Daarin lag een uitdaging van van onze democratische regeringsvorm besloten. Aan ons was de taak, te bewijzen, dat men de democratie tot een evenredig-werkende instelling kon maken, als in de zoveel simpeler wereld van honderd jaar geleden. Aan ons de taak, méér te doen dan een theorie op te zetten. De gebiedende eis des tijds, een antwoord in daden, aan hen wier geloof in de mensheid hen deed vertrouwen. Wat op de lange duur de democratie een betere regeringsvorm zou blijken te zijn dan meer extreme vormen. Wij hebben die uitdaging aangenomen. Daarvoor was nodig een werkwijze zonder weerga, onder leiding van de (federale) regering; een einde te maken aan ontoestanden; de materiële welvaart te herstellen; een nieuw geloof te geven aan miljoenen van onze burgers die grootgebracht waren in de verwachting dat de democratie voortdurend grotere mogelijkheden bood en voortdurend bevestigde dat de materiële rijkdommen ter bereikbaar voor de mensen te maken ...'

Roosevelt-speech dd. 23 oktober 1936, geciteerd door De Casseres, 1939, p. 248-9: 'Niemand in de Verenigde Staten geloofde sterker dan ik in het stelsel van particulier bedrijf, particulier eigendom en particuliere winst. Geen regering, in het gschiedenis van ons land, lefde daarvoor meer gedaan. Het is deze regering geweest, die het stelsel uit de put gehaald heeft, waarin het in 1933 was gezakt.'

Roosevelt als gouverneur van de Staat New York (vanaf 1929) beval Roosevelt planning aan als beste remedie tegen de crisis: 'Planning voor de Staten en voor de Natie is volstrekt noodzakelijk voor de toekomstige welvaart, het geluk, ja het bestaan van het Amerikaanse volk (rede tot de conferentie van gouverneurs dd. 2 juni 1931 geciteerd uit De Casseres, 1939, p. 242)'

Toespraak van president Roosevelt bij de aanvaarding van zijn ambt dd. 4 maart 1933, geciteerd door De Casseres, 1939, p. 246-7: 'Onze eerste grote taak is, de mensen aan het werk te zetten. Dit is geen onoplosbaar vraagstuk, wanneer wij het met verstand en moed aanpakken. Gedecideerd kan dit volbracht worden door directe werkschaffing van regeringswerken; hierbij kunnen wij te werk gaan zoals wij zouden doen, indien wij in de noodtoestand waren van een oorlog; doch tegelijkertijd zullen wij, door die werkschaffing, hoogstedigse plannen ten uitvoer brengen tot bevordering en reorganisatie van onze natuurlijke bronnen. In verband hiertoe moeten wij onomwonden de overbelasting van onze industriële centra erkennen en er naar streven, door middel van een her-distributie opationale schaal tot een beter gebruik van de bodem te geraken. Deze taak kan verlicht worden door een vastbesloten poging om de waarde der landbouwproducten, en daarmede de opbrecht van de boeren, te doen stijgen; door te beletten, dat boerderijen worden in slag genomen en door drastische verlaging van de federale, staats- en plaatselijke lasten. Voorts kan onze taak verlicht worden door nationale ordening ("national planning") van alle vormen van transportbedrijven en instellingen, die duidelijk het karakter van openbare instellingen dragen. Er zijn vele manieren waarop onze taak kan worden geholpen, maar het doet praten. Wij moeten handelen, en snel handelen.'

Roosevelt, A. deel 23, p. 680-4 en deel 26, p. 602-6; Poetz, deel 4, p. 251-2; Polenberg, 1972; Pierson, 1981, p. 224 - 234; Cutler, 1985; Schwarz, 1994. De Casseres (1939, p. 228) noemde de New Deal treffend als: 'het complex van regeringsmaatregelen, gedurende de jaren 1933-35 genomen' en in 1935 grotendeels ontkracht door het Amerikaanse Supreme Court dat met de grondwet in de hand een groot deel van de maatregelen onwettig verklaarde. Dit betekende niet het einde van Roosevelt's 'Nieuwe Koers' zoals De Casseres zijn politiek doopte maar wel een aanslag op haar samenhang, institutionalisering en bijgevolg op haar slagvaardigheid. Fustfeld, D.R., Economic thought of Franklin D. Roosevelt and the origins of the New Deal. New York, 1956. Conkin, R.K., The New Deal, New York, 1967. Lichtenberg, W.E., Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940, New York, 1963.

Schwarz, 1994.

De Casseres, 1939, 247.

Rede voor een beschrijving van de werkzaamheden van de WPA noot 37.

Rede van de NRC de opvolger van het 'National Research Council', die de Amerikaanse

overheid ten tijde van de Eerste Wereldoorlog oprichtte. Sindsdien trachtte deze Raad een meer planmatige afstemming van wetenschappelijk onderzoek en haar praktische toepassingen tussen de industriële en academische wereld te bevorderen (Findling, 1990, p. 267).

42. De opbouw van deze verkenning van de belangrijkste actuele ontwikkelingen op het gebied van de landbouw, mijnbouw, communicatie, transport, constructie, metalurgie, chemie en elektriciteit leest als de classificatie van de negentiende eeuwse wereldtoestellingen. Zie ondermeer De Casseres, 1939, p. 185-211.

43. Zie voor een samenvattende beschrijving van de TVA De Casseres, 1939, p. 279-310; Pierson, 1981, p. 228-9; Schwarz, 1994.

44. Zie ook De Casseres (1939, p. 335) die opmerkt dat naast het 'National Resources Planning Board - onderdeel van de NRC - op federaal nivo er in 47 staten 'State Planning Boards' opereerden en er in talloze regio's en steden zogenaamde 'Regional Planning Boards' en 'Planning-agencies' fungeerden.

45. Gelemer, 1995, p. 2.

46. OGB, 1939, p. 21-3; Tyng, 1958, p. 20-1 en 101-4.

47. Zie noot 31. Net als McNaney's levensloop was ook die van Moses de belichaming van 'civil service reform' en 'scientific planning'; zij het meer in de lijn van Olmstead's Parkplanning dan van minder Burnham's City Beautiful. Moses studeerde politieke wetenschappen aan de Columbia University in New York en vestigde in 1914 de aandacht op zich met zijn proefschrift waarin hij een drastische hervorming van het Amerikaanse overheidsapparaat pleitte. (...) In 1918 werd hij door de nieuw gekozen gouverneur Smith van de Staat New York gevraagd zitting te nemen in de New York State Reconstruction Commission. Hij kreeg vrijwel carte blanche om het versplinterde staatsapparaat van 187 verschillende departementen te hervormen tot een compact geheel met zestien departementen. Zijn bijzondere belangstelling hadden de departementen die de stadsparken ontwikkelden en beheerden (...) Moses bracht ze samen tot één State Council of Parks met zichzelf als voorzitter, een functie die hij tot 1963 zou blijven bekleeden. (...)zijn... programma legde hij al grotendeels vast in een in 1922 uitgebrachte brochure A State Park Plan for New York, waarin hij drie ontzikkelingen met elkaar in verband bracht: de explosieve groei van de stad New York, de toenemende vrije tijd en behoefte aan openlucht recreatie, en het snel groeiende autobezit. (...) toen in 1933 de met hem bevriende La Guardia tot burgemeester van de stad New York verkozen werd (...) werd (...) Moses (...) onmiddellijk door La Guardia aangesteld om in de stad hetzelfde te doen (...): samenvoeging van de verschillende parkdepartementen tot één departement, aangevoerd door Moses zelf als 'City Park Commissioner'. Ook deze positieve rol die hij tot 1960 weten te behouden' (Meyer, 1989, p. 39). Zie voor biografieën van Moses behalve Meyer (1989) ook: Caro, 1974; Cohn, 1993.

48. 'Robert Moses (...) was a builder, a maker of highways and state parks and later housing projects, also Lincoln Center. But roads were the heart of his empire (...) and through them he build up such omnipotence that for decades he was New York's unofficial boss, its unchanging power. LaGuardia and Lindsay and Wagner, Alfred Smith and the Rockefeller's - all came and went. Moses seemed forever' (Cohn, 1993, p. 32). Macht die hem overigens niet bepaald geliefd maakte: '... he was indeed the man who'd destroyed (...) New York. And almost nobody dared fight him. He was to wealthy, much to strong, both in resources and will. He could bring down mayors and city-councils, smash boards of estimate, banks, entire administrations on whim. For thirty years, he held the whole city in pawn. For his reward, Fordham University gave him an honorary degree, called him Doctor of Human Betterment. (...) In 1941, (...) he trashed the Aquarium, (...) It was his first open act of vandalism, his great unmasking. Afterwards he stood revealed - "Genghis Kahn in a white suit..." (Ibid., p. 34).

49. Meyer, 1989, p. 40-1.

50. Zie noot 7.

51. PF, p. 7; MBD 20 november 1935, p. 1; Ibid., 9 januari 1936, p. 3; Tyng, 1958, p. 17-8.

52. Tyng, 1958, p. 17.

53. Businessweek, 28 september 1935, p. 18; Tyng, 1958, p. 17.

54. Zie: 'New York World's Fair 1939 Incorporated': 'Certificate of Incorporation'. Aanvankelijk waren slechts de vijftig dinergestans 'incorporators'; later werd dit forum uitgebreid tot driehonderd vooraanstaande New Yorkers, zorgvuldig geselecteerd, zodat zij alle mogelijke belangengroepen en maatschappelijke sectoren vertegenwoordigden: 'This larger group would be subdivided into units representing particular industries, civic groups and social bodies' (Tyng, 1958, p. 18). Dat de leden zorgvuldig geselecteerd werden opdat zo alle New Yorkse maatschappelijke geledingen vertegenwoordigd zou zijn blijkt ook uit een klacht die besproken werd op 20 November 1935 in de 'Board of Directors': er was onvoldoende 'Negro representation'. Uiteindelijk werd dit symbolisch opgelost door 1 neger, temidden van 299 blanken, uit te nodigen om ook 'Incorporator' te worden (MBD, 20 november 1935, p. 2).

55. Vanaf 1893 werden alle Amerikaanse tentoonstellingen georganiseerd naar het model van een kapitalistische onderneming. Tyng, 1958, p. 21: 'As a non profit membership corporation, New York World's Fair was organized (...), under the membership Corporation Law of the State of New York (... p. 18...) chartered by the state legislature in January, 1936.' Vergelijk ook: OGB, 1939, p. 21-3.

56. Er was intensief overleg geweest tussen de stuurgroep en de organisatoren van Chicago 33/34 (PF, p. 7 en Tyng, 1958, p. 18). Het resultaat hiervan wordt treffend weergegeven in de titel van een artikel in het tijdschrift Businessweek (28 september 1935, p. 18): 'World's Fair, New York Style; But it will be the Chicago style in many ways, for the fair on Long Island in 1939-1940 will copy business structure of Century of Progress. There will be bond issues and membership drives.'

57. 'New York World's Fair 1939 Incorporated': 'Certificate of Incorporation', lid 6: 'The corporation is not organized for pecuniary profit (...) The balance (...) shall be used and distributed exclusively for charitable, scientific and educational purposes.' Zie verder: Tyng, 1958, p. 19 en 104.

58. Businessweek, 28 september 1935, p. 18; Tyng, 1958, p. 18-9, 23 en 102-3.

59. Exploitatie van de Fair werd helemaal naar het voorbeeld van Chicago opgezet. Voor de berekening van de inkomsten uit entrees vertrouwde men niet op de cijfers van deze expositie alleen. In de archieven zijn eelmenlange statistische overzichten terug te vinden van bezoe-

- kersaantallen van tientallen tentoonstellingen (NYPL: NYWF: box 701 'Research and Library'). Tyng, 1958, p. 18-9: The proposed Fair was looked upon as a two-year project, to cost in the neighbourhood of \$40 million. (...) It was planned to finance the Fair in the same way it had been done at the Chicago exhibition mainly through the sale of bonds by popular subscription, the bonds eventually to be redeemed by admission receipts, rentals from exhibitors and receipts from concessionaires.'
60. Op 6 November stichtte de Fair Corp een eenentwintig man tellende Raad van Directeuren, die op haar beurt weer op 20 November tijdens haar eerste bijeenkomst een 'Uitvoerend Comité' instelde die met dit werk belast werd. Tendele bevatte ze dezelfde leden als het 'preliminary committee'. Naast leden uit het 'preliminary committee' - McAneny, Percy S. Strauss, Grover A. Whalen, Mathew Wolf (een vakbondsmidde George A. Brownell) was opgevolgd - werden nu met name enkele figuren uit de New Yorkse financiële wereld aangehouden, vermoedelijk i.v.m. de nog te regelen financiering van het project, nl. de bankiers Harvey Dow Gibson en Mortimer N. Buckner, de zakenman en voorzitter van de New Yorkse Kamer van Koophandel Edward C. Blum (MBD, 20 november 1935, p. J-2). Van de organisatie die deze vervolgopdraken geeft het typescript: 'New York World's Fair 1939 Incorporated, June 1935 to May 1936, dd. 4 sept. p.1 een volledig en chronologisch overzicht (NYPL: NYWF: 'Plan for Fair' en MBD, 1936, p. 2). De raad van directeuren benoemde tijdens hun tweede vergadering op 20 november 1935 als eerste H.D. Gibson tot voorzitter voor een 'Finance Committee'. Op 9 januari 1936 keurden zij de door hem voorgedragen 15 leden goed (ibid. en AR, 1936, p.5). Tijdens hun vierde vergadering (op 22 april 1936) benoemde zij Straus tot voorzitter van het 'Committee on Architecture and Physical Planning'.
61. PF, p. 5: 'Until the lease between the Corporation and the City of New York could be satisfactorily executed, many of the activities of the President and staff necessarily were preliminary in character. (...) The necessity of keeping expenses to a minimum during the preliminary period prevented the expansion of the organization into the various administrative departments which, it was realized, would have to be formed, with advisory committees of interested citizens, to enable the Fair to be opened on schedule in 1939.' Zie ook AR, 1936, p.5: 'A beginning has been made, but progress was curtailed by factors not immediately within the control of the Corporation. No arrangement for public financing could be made until the lease with the City for the Fair Site at Flushing Meadows was executed. The City officials had no authority to consummate this lease until enabling legislation. (...) was executed into law on May 15. Consequently, the activities of the small group which comprised the early staff organization could only be preliminary and tentative.'
62. Uit een brief van Bruère aan W.D. Teague, dd. 27 November 1935 (NYPL: NYWF: C 1' Construction...) blijkt dat omstreeks die tijd: 'Mr George McAneny (...) office is handling the affairs of the World's Fair'. Uit de stukken van de Fair Corp blijkt inderdaad dat de staf van de organisatie vanaf oktober '35 tot en met 7 mei '36 werkte in twee kantoren van McAneny's Title Guarantee and Trust Company. Uit dezelfde stukken blijkt dat deze organisatie betaald werd uit een in september '35 door Straus persoonlijk verstrekte lening van \$ 5.000 en een aantal voorschotten die McAneny's Manufacturers Trust Company verstrekte: in mei '36 waren ze opgelopen tot zo'n \$ 18.000 (PF, p. 2; punt 7, 'Headquarters' en 8, 'Finance'). Tyng (1958, p. 23) bevestigt deze gang van zaken: 'Meanwhile (medio 1936), the Fair corporation was planning more permanent financing by the sale of bonds (...), to replace the provisional financing that had come in the form of a temporary loan of \$ 30.000 from the Manufacturers Trust Company (PvW; waarvan McAneny directeur was), along with a personal loan of \$ 5.000 from Percy S. Straus.'
63. Tot de taken behoorde: 1) promotie van het project d.m.v. persberichten en 'addresses before (...) civic and other organizations'. Bovendien werd de ontwikkeling van een thematiek hierop gerekend. Ergo thema werd vooral als publicistrekker gezien. 2) 'Technical Work' inhoudend het opstellen van een organisatie-structuur, een begroting, een contract met de stad New York, een reglement voor exposanten en concessie-houders en plannen voor de inrichting van het terrein en de paleizen. 3) Overleg met tal van partijen die de Fair Corporation nodig had of goed kon gebruiken om haar project te realiseren (PF, p. 6-7 en Tyng, 1958, p. 21).
64. PF, p. 2; onder punt 6 'Staff' werd een overzicht gegeven van de betaalde staf waarvoor McAneny kon beschikken: ongeveer 13 mensen, waaronder vanaf December 1935 J. Franklin Bell, die bij de Chicagoese wereldtentoonstelling van 1933 'director of industrial exhibits and concessions' was geweest. Leslie S. Baker en F. Roosevelt, één van de bedenkers van het idee om een fair te houden (hij wordt McAneny's persoonlijke assistent).
65. Representatief hiervoor is de correspondentie die de Fair Corporation in deze periode bereikte - een mengsel van verzoeken om werk en voorstellen voor complete projecten - alsmede de persreacties die zij ontving - een mengeling van enthousiasme en stevige kritiek op het traditionele karakter van de tentoonstellingsplannen.
66. Presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague aan de Fair Corp. (NYPL: NYWF: A1.01: 'Architecture and Physical Planning Committee: meetings') op 12 mei 1936, p. 13. Zie voor een lijst van de aanwezigen: The Fair of the Future, 1939, a Proposal; Cusker in Harrison, 1983, p. 4-5. Aanwezig waren progressieve kunstenaars, architecten, en vertegenwoordigers van de nieuwe professies van industrieel ontwerpen - waarvan de meest prominente W.D. Teague -, en de sociologie/planologie - waarvan met name Mumford zich het meest manifesteerde.
67. De architecten en industrieel ontwerpers pleitten met name voor een grote rol van hun professe bij de voorbereidingen van het project. Mumford was de enige met een principieel andere conceptie van de expositie. Blijkbaar had hij medestanders, anders was hij niet in de werkgroep gekozen (AAA, januari 1936, p. 36).
68. Het 'Fair of the Future Committee' bestond uit 10 leden: twee protagonisten van sociale en regionale planning - de maatschappij-criticus Lewis Mumford en de stedenbouwkundige Henry Wright (beide lid van de RPAA) -, twee architecten - H.W. Corbett en I. Woodner Silverman -, twee industrieel ontwerpers - W.D. Teague en G. Rohde - en de kunstenaar M.M. Hare (ook voorzitter van de 'Municipal Art League'). Van een aantal andere (L. Bonney, C. Hornbostel en A. Mayer) is de professe onbekend. Later, toen er op 13 mei 1936 een tweede uitgebreidere versie van het project gemaakt werd (waaraan als voorbeeld van een focal exhibit zoals de FOF dat voorstond een voorstel voor de 'school of tomorrow' voor de levensfeer education werd toegevoegd) groeide het aantal leden uit tot 12. D. nieuwkomers, N.H. Dearborn en H. Zorbaugh, gaven allebei les op de afdeling General Education van de New York University.
69. Mumfords toespraak, 'Old blunders and the real story', nooit gepubliceerd, is slechts leverd als typescript in de NYPL. Fragmenten eruit zijn weergegeven in een verslag v bewustte vergadering in de American architect (januari 1936, p. 36). Teague publiceert toespraak, in een niet latende ijver om zich te profileren, uiteraard wel; onder de titel 'Exhibition techniques' (AAA, september 1937, p. 31-4). Dit is echter een bewerkte versie van de oorspronkelijke toespraak: ook de originele versie hiervan is bewaard gebleven typescript in de NYPL (NYWF: A6, Architecture; Fair Planning).
70. Mumford was in 1895 geboren in Flushing New York, 'om de hoek' van de tentoonstijl studeerde aan de Stuyvesant Technical High School (1909-12), City College of New York (1912-7) en Columbia University (1915-6) maar begon zijn intellectuele vorming werkelijk als journalist bij het linkse tijdschrift de Dial (1919), een spreekbuis voor politieke en sociale hervormingen. Hier kwam hij onder invloed van de ideeën van mederedenren zoals John Dewey en vooral Thorstein Veblen, bij wie hij zelfs enige tijd studeerde van 'New School for Social Research'. Via hen kwam hij vermoedelijk in aanraking met werk van de Britse sociologen Patrick Geddes en Victor Branford (en daarmee meer in contact met het oeuvre van LePlay); de 'European connection' in zijn intellectuele bagage. 1914 loeide hij zelfs enige tijd bij hen in het LePlay House waar hun onderzoeksinstituut de 'Sociological Society' was gehuisvest en werkte mee aan de uitgaven van hun tijdschrift 'Sociological Review'. Hier ontmoette hij ook voor het eerst de kopstukken van de tuinstadbeweging zoals Raymond Unwin en Adshhead. Terug in Amerika ontwikkelde zich tot een van de belangrijkste voorvechters en theoretici van de regionale planning (1923) was hij één van de oprichters van de Regional Planning Association of America (1923) - en groeide uit tot een autoriteit op het gebied van de techniekgeschiedenis. Daarnaast was hij actief als maatschappij-, architectuur en literatuur-criticus. Mumford publiceerde zijn ideeën niet alleen als 'columnist in een groot aantal meest links georiënteerde tijdschriften en kranten - de Dial, de Sociological Review, New Republic, de New Yorker - maar zette ze ook uiteen in een groot aantal boeken waarvan de belangrijkste story of utopias (Boni and Lightner, New York, 1922), Technics and Civilization (New York, 1934), The Culture of Cities (Martin Secker & Warburg, Londen, 1938), New Theme (Delkin, Stanford, California, 1943), Art and Technics (University of London F. Londen, 1952), The Transformation of Man (Harper Torch Books, New York, 1956), Myth of the Machine, Technics and Human Development (Martin Secker & Warburg, Londen, 1967), The Myth of the Machine, The Pentagon of Power (Martin Secker & Warburg, Londen, 1971) Interpretations and Forecasts 1922-1972 (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1973). Voor een beschrijving van zijn ideeën, werk en leven: behalve zijn eigen autobiografie My Works and Days: a Personal Chronicle (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1979) ook: Devine, 1983; Miller, 1989; Hughes, 1990.
71. Net als McAneny's CRPN was de RPAA in 1923 ontstaan. Zij ontleende echter haar ideeën niet aan de Amerikaanse City Beautiful-beweging maar via met name Mumford aan Geddes 'Civics' en de Europese tuinstadbeweging (de Britse voormannen Raymond Unwin en Ebenezer Howard en de Duitse ontwerpers van het regionale plan voor het Ruhrgebiert Wilhelm Schmidt en Ernst May), aan de Amerikaanse sociale theorie van Dewey en Veblen - gekruimd met de technocratische maatschappijopvattingen van deze laatste -, ideeën van de Amerikaanse 'conservationist movement' - met name aan Benton McKay plan voor de Appalachian Trial ('a plan for revitalizing a depressed region, which would be used for agriculture and silviculture and which was at the same time an important natural reserve') - én aan de ervaring van een groot aantal van hen met plannatige bestuur onder een oorlogseconomie (zoude E.F.C. Ackerman, Robert D. Kohn, Henry Wright en Clid S. Stein waren gedurende de Eerste Wereld Oorlog betrokken bij de plannatige projecten van 'warvillages' van de overheidsdivisie 'of Transportation and Housing of the Emergency Fleet Corporation of the United States Shipping Board'). De RPAA was een informeel groep van architecten, planologen, sociologen en economen waartoe o.a. nog behoorden Bigger, R. van Nest Black, S. Chase, N. Hammarstrand, S.W. Jones, E.H. Klaber en A. Young. In 1930 sloot Catherine Bauer zich aan gevolgd in 1931 door ondermeer C. Aronovici, T. Augur en H.A. Reynolds. Hiervan waren tenminste twee leden - F.L. Ackermann en Stuart Chase - ook actief binnen Veblen's Technical Alliance. Als ideeën van de groep trad Lewis Mumford naar voren die direct in 1923 samen met de technocratische Stuart Chase, McKay en Clarence S. Stein het programma van de organisatie schreef RPAA had via Stein, Jones en Wright ook grote invloed op het werk van Moses' New State Reconstruction Commission en in het bijzonder op dat van de New York State Commission of Housing and Regional Planning; tussen 1923 en 1926 verschenen de rapporten met daarin een aanzet tot een regionaal plan voor New York. Na 1933 leidde de associatie een sluimerend bestaan omdat eigenlijk al haar leden na Roosevelt's vertrek werden ingeschakeld om binnen zijn New Deal hun ideeën te realiseren. Zo mocht Mumford zijn ideeën uit het Appalachian Trial plan toepassen binnen het eerste regionale plannatige plan van de New Deal zou voortbrengen, de Tennessee Valley Authority (TVA). Wright werd net als tijdens de Eerste Wereldoorlog betrokken bij de aanleg van nieuwe steden en de Resettlement Administration en legde diverse tuinsteden aan (zoals Greenhills Cincinnati, Greenbelt bij Washington DC en Greendale bij Milwaukee). Stein, Bauer Ackermann en Kohn waren als architect, adviseurs en bestuurders actief binnen de uitvoering van de publieke Works Administration en andere New Deal geschenken. Aan dit lijfsje kan zondermeer de World's Fair van 1939 toegevoegd worden een officieel New Deal-project waarbij zowel Mumford, Wright, Kohn en Bauer in de fases betrokken waren. Zie voor een geschiedschrijving van de RPAA: Paul Lubov Community Planning in the 1920s. Zie ook: Dalco, 1973, p. 223-35 en 249-51; Scott, p. 223.
72. Behalve een verschillende esthetische voorkeur - een Beaux-art modernisme versus de Wrightiaans organisch modernisme - werd het belangrijkste verschil tussen de plannatige vatten van de CRPN en die van de RPAA ingegeven door fundamenteel verschillende maatschappijopvattingen. Net als de City Beautiful-beweging schuwde de CRPN veroverheidsbemoeienis en ingrijpende maatschappelijke hervormingen. Planning moest

steund worden door hiertoe bekeerde burgers, die dan de juiste bestuurders en politici zouden kiezen om deze plannen uit te voeren binnen de bestaande sociale verhoudingen (zie voetnoot 27). Mumford en zijn RPAA waren er daarentegen van overtuigd dat zonder overzichtsingen en fundamentele veranderingen in de sociale-economische verhoudingen van samenleving elke vorm van planning schipbreuk zou leiden. Hing de CRPN eigenlijk nog steeds het conservatieve 'laissez faire' van de 19e eeuw aan, de RPAA was rondovergressief. Dit verklaart ook waarom zij zo'n grote rol konden spelen binnen Roosevelt's New Deal. De Casseres spreekt in dit verband van 'liberaal-socialistisch' (1939, p. 251). Müller (1989, p. 365-7) wijst erop dat president Roosevelt en zijn vrouw de RPAA actief steunden. Dalco (1973, p. 251) typeert het verschil tussen de CRPN en de RPAA aan de hand van hun regionale studies voor New York als volgt: 'The extensive work performed by Mumford's group produced a series of hypothetical projects that aimed, at most, at restructuring some portion of the existing urban reality. The commission's 1926 report, on the contrary, was the premise to a project that in itself represented a new way of understanding the comprehensive development of the region. Beyond its statistical conclusions, the report provides a glimpse of a plan for a city-region, not a design for a city in the region. The Russell Sage project resulted from a completely different conception of the uses and aims of planning - as Ackerman often asserted, it is not enough to analyze the phenomena; the task is to transform their causes.' Mumford zelf verwoordt uitdrukkelijk het conservatieve karakter van de CRPN-plannen - 'the Regional plan of New York was conceived (...) in terms which would meet the interests and prejudices of the existing financial rulers (...) and its aim from the beginning was as much welfare and amenity as could be obtained without altering any of the political or business institutions which have made the city precisely what it is' (Mumford geciteerd in Tafuri, 1973, p. 435) - en veroordeelt haar als perspectief op het verleden in plaats van de toekomst - 'Het Russell Sage-rapport was al verouderd op het moment dat het eerste concept ervan was gemaakt, om nog van zijn uiteindelijke conclusie niet te spreken: het is een omslachtig handboek, dat leerde hoe met de toekomst niet moet worden en wat men niet moet doen (Mumford in zijn Culture of Cities, geciteerd in De Casseres, 1939, p. 329). Mumford brandmerkt haar zelfs als een regressieve esthetische architecten-utopie die geen enkele binding met de sociale en economische realiteit heeft en die noodzaak tot hervormingen maskeert achter spectaculaire maar loze vormvull: 'In his Utopian dialogue, "The Interpreters," A.E. pictured one of his characters, the young architect, designing all his separate buildings to fit in an imaginary dream city he always kept in mind. This idea is not so romantic as it seems. Every vital period in architecture has had some collective pattern that guided the treatment of its individual buildings. Indeed, anyone can see now the hurrying skyscrapers of the twenties were not the product of sober financial calculation, still less of intelligent functional design; they were attempts to embody concretely an illusory Utopia of finance, whose shadowy outlines were to be seen in the charcoal sketches that Hugh Ferriss Transmitted to paper' (NY, 9 januari 1937, p. 59). Opmerkingen die naadloos aansluiten op Piesch's ("The Chicago School of Architecture", Chaldon, Londen, 1964, p. 106) typering van de verschillen tussen regionale planning en City Beautiful: 'It is particularly interesting to study the reports of the London Conference of 1910 as a cross-section of the international activity in the field of town and city planning. The ideas of Geddes and Howard represented the sociological approach to town planning, while the ideas of Burnham expressed the formal an artistic approach. The difference between city planning in Britain and the States could be seen in a comparison ofetchwork or Welwyn Garden City with the Burnham plan for Chicago.' Dalco vat treffend samen (1973, p. 234): 'Very generally, the ideology of the RPAA can be said to have stemmed ultimately from Veblen and Dewey; onto this basic line of thought, however were grafted the resumption of the European regionalist tradition, especially that of France, the influence of Geddes's "sociology," and certain principles of the European decentralist tradition from Kropotkin to Howard. The result was a new synthesis, at once pragmatic and idealistic and animated by a sincere and deeply-rooted dedication to civic reform, derived from the values of the American tradition.'

Mumford, 1938, p. 402 ev.: 'It was indeed high time that the living was expressed in architecture: this precisely was a necessary mark of the new biotechnic age that was dawning (PvW: rond 1900), an age effectively distinguished by the radical contributions of scientists like Pasteur in bio-chemistry, Geddes in bio-sociology, and artists like Rodin - if one may conclude the verbal parallel - in bio-sculpture. (...) In short: a physical environment that responded sensitively to the vital and personal needs of the occupants. Symbolically, the Art Nouveau architects were right in exhibiting and glorifying life: practically, they were mistaken, because in their art they exerted most of their zeal to provide only a formal counterfeits: mere ornamental forms. The problem for the new age was to create a new type of living environment (...) None of these could be satisfied by mere ornament. (...) Architecture required structural forms which were organically at one with life: flexible, adaptable, renewable.'

Mumford, 'Old Blunders and the Real Story', 1936: 'The third possible blunder is merely to suspect the century-old story of the triumphs of the machine. That is no longer news; the new story centers in the biological and social sciences and the improvement of human living. (...) The story we have to tell, the story which we can make dramatic (PvW: verwijzing naar Teague's toespraak), the story which will have a powerful effect, and which will bring people from all over the world to New York (...) is the story of a planned environment, a planned industry, a planned civilization (...) if we allow ourselves to think for the world at large, we may lay the foundations for a pattern of life which will have an enormous effect in times to come ...' (AAA, januari 1936, p. 36).

Mumford kende het werk van Geddes door en door en gebruikte volgens sommige bronnen ook de studies van LePlay - met name diens Les Ouvriers européens (Hughes, 1990, p. 22) - citeerde hem in enkele van zijn boeken en plaatste hem samen met Auguste Comte aan het begin van de 'regionalist movement' (Mumford, 1938, p. 351). Hij kende zondende Geddes' Duitse toekouter, een embryonaal 'civic museum' en bepleitte in zijn eigen werk ook herhaaldelijk: 'Iedere stad zou zijn eigen speciale museum gewijnd aan de 'civic history' moeten hebben (...) waar in compacte en coherente vorm de actuele omgeving geportretteerd wordt: van de oneindig ver verwijderde sterren tot de oneindig kleine deeltjes van het protoplasma of energie; de plaats, het werk; de mensen in al hun ecologische realiteit' (Mumford, 1938,

p. 447). Mumford kende in ieder geval zelfs de plattegronden van LePlay's wereldtentoonstelling uit 1867 (Mumford, 8 mei 1937, p. 32). Onduidelijk is echter of hij zich ervan bewust was dat LePlay het paleis ook als een museum social' bedoeld had.

76. Otto Neurath studeerde aan de universiteiten van Wenen en Berlijn eerst wiskunde en natuurkunde en later ook geschiedenis, sociologie, economie en germanistiek; met een in Berlijn behaalde doktersdiploma in de staatshuishoudkunde keerde hij terug naar Wenen. Hier stichtte hij in 1925 het beroemde 'Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum', met als taak het overheidsbeleid van de rode gemeente Wenen uit te leggen aan de burgers en arbeidersklassen, teneinde haar electorale machtsbasis aan zich en haar beleid te committeren. Neurath's sociale museum behoorde tot de Europese erfenen van LePlay's en Geddes' sociale musea. Neurath was hierna verbonden via het werk van Otlet. LePlay's ideeën voor lokale etnografisch-sociologische musea in iedere stad hadden na afloop van de wereldtentoonstelling van 1889 geleid tot de oprichting van het - nog steeds bestaande - musée social in Parijs, en beïnvloedde via Geddes en het 'Mundaneum' van diens vriend Otlet weer het sociologische museum dat Neurath in Wenen had opgericht in 1925. Naar het voorbeeld van Otlet's Mundaneum had Neurath hier parallel aan zijn Weense 'Gesellschaftsmuseum' ook het 'Mundaneum Wien' gesticht, o.a. voor de verspreiding van zijn ISOTYP-methode. Deze was gebaseerd op de 'Wiener Methode der Bildstatistik', die Neurath samen met de grafisch kunstenaar Gerd Arntz en Marie Riedemeister binnen het museum ontwikkelde speciaal om de laag opgeleide arbeiders bewust te maken van de sociotopie waarin zij leefden. Deze methode van visuele educatie met statistische symbolen was in Neurath's ogen de enige wijze waarop sociale processen, problemen en oplossingen eenvoudig uitgelegd konden worden: 'By what means can social relations be made visible? A machine or an animal might be photographed when we are in need of a picture but do not know how to simplify it for educational purposes. But a photograph is not a conceptual analysis, and it is just that which the simple-minded need. We have, in this pedagogical effort, to get rid, on the one hand, of pure abstraction, on the other of crude facts. (...) an abstract formula is educationally as useless as is a naturalistic reproduction. What we need is a schematic representation that can immediately be understood. We could not photograph social objects even if we tried. They can be demonstrated only through symbols. It is because this is not an easy task that it has so long remained unfulfilled (Neurath, september 1933, p. 3). Neurath zelf beschreef de methode als volgt: 'Only quantitative facts are socially significant; but most people are frightened by rows of figures, and diagrams they regard as an imposition. That sort of thing, they will tell you, is alright for specialists. But social quantities need not parade as rows of figures. The pictorial statistics of the Vienna school represents larger and smaller quantities of objects by larger and smaller numbers of symbols' (Neurath, september 1933, p. 6). In een poging om à la LePlay en Geddes het sociale museum tot een internationaal museum van de mensheid uit te bouwen streefde hij tenslotte naar een sociologie als allesomvattende eenheidswetenschap, de reglementering van zijn beeldstatistiek tot een internationaal geaccepteerd educatief beeldtaal voor mensen en tijdschriften - ISOTYP gedoopt - , de transformatie van de bestaande musea - van techniek - en kunstnusa tot natuurhistorische - in één wereldmuseum door overal zijn ISOTYP-presentationeizijne in te voeren en overal de nadruk te leggen op de sociale relevantie van de collecties teneinde het publiek meer bewust te maken van de sociale wereld waarin zij leefden en middels sociale planning deze te kunnen verbeteren (Neurath, september 1933, p. 6-7). Neurath's streven was in zoverre succesvol dat er een internationale ISOTYP-beweging van de grond kwam met dependances in Amsterdam, Berlijn, Praag, Londen en New York. Het meeste succes kreeg, onveracht, Neurath's methode in de Sowjet-Unie waar ze tot de officiële propagandaa- en educatief gemaakt werd en er door de staat een speciaal opleidings- en onderzoekscentrum 'ISO-STAT' werd opgericht om de methode verder te ontwikkelen en personeel voor lokale dependances werden opgeleid (Neurath, september 1933, p. 7). Neurath's linkse sympathien en connecties met het rode gemeentebestuur van Wenen noopten hem na de Dolfuss-putch in 1934 voor de rechte reaktieën uit Oostenrijk weg te vluchten. In Nederland als balling gedoopt, vluchtte hij in 1940 naar Engeland waar hij vanaf 1940 tot aan zijn dood in 1945 een leerstoel bekleedde aan de universiteit van Oxford. Neurath publiceerde meerdere boeken om zijn ideeën te verspreiden: Otto Neurath, 'Bildliche Darstellung sozialer Tatbestände', Aufbau no. 8/9, 1926, p. 170-4; Ibid., 'Bildstatistische Darstellung sozialer Tatbestände', Die Quelle, 77 Jaargang no. 1, 1927; Ibid., 'Bildstatistik nach Wiener Methode', Die Volksschule, 27 jaargang no. 12, 15 september 1931; Ibid., 'International Picture Language, 1936; Ibid., 'Modern Man in the making, A.A. Knopf, New York, 1939 (vert. als De Moderne Mensch Ontstaat: Een reportage van vreugde en vrees, Nv. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam, 1940). Zie voor biografische informatie over leven en werk van Neurath ondermeer: Marie Neurath, 'Zum 40 Geburtstag des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', Arbeit und Wirtschaft, 1965; Walter Witschlegg, 'Otto Neurath Bildstatistik und Bildingspolitik', Wirtschaftspolitische Blätter, 1977; Marie Neurath en Robert Cohen (ed.), Otto Neurath, Empiricism and Sociology; with a selection of biographical and autobiographical sketches, Reidel, 1973, Dordrecht, 1973.

77. Otto Neurath, 'Museums of the Future', herdruk uit Survey Graphic, september 1933. Een copie van dit artikel bevindt zich, samen met enkele andere artikelen over het werk van Neurath, in het archief van het Fair Corp (NYPL: C1.0112 International Foundation for Visual Education). Getuige de annotaties heeft in ieder geval Kohn het gelezen. Mogelijk kreeg Kohn het artikel via Mumford in handen; het is niet erg waarschijnlijk dat de architect Kohn uit zich zelf bekend was met het werk van Neurath. Neurath's argumentatie waarom het sociale museum de 'Museums of the Future' zouden zijn leest als een echo van Mumfords (en later Kohn's) pleidooi voor de Fair of the Future als een sociale expositie: 'How to organize human life socially - that is the great question which people are asking today with ever greater insistence. Just as in their time, museums of technique and museums of hygiene arose to answer a recognized need, so the social museum is the museum for our time. And this is its twofold task: to show social processes, and to bring all the facts of life into some recognizable relation with social processes. Take painting, for example: they are parts of a social pattern and as such belong with homes and buildings, cities, costumes, and other works of human hands. Therefore, in the museums of the future, the marvelous works of the great masters will be shown within the frame of the social life of their time.

Every event, every creative act, both influences the fortunes of humanity and is influenced by them' (Neurath, september 1933, p. 2). Ook de overeenkomst tussen de behoefte aan 'general social education' van de socialistische Weense overheid en de New Dealers en bijgevolg om mee te werken aan respectievelijk het sociale museum of de sociale expositie is opvallend groot: 'The city of Vienna has a progressive municipal government. Representative in the main of labor and of the white-collar class, it endeavours to build, insofar as practicable, within the existing social system - or, if you like, social chaos - an urban environment adapted to the needs of the masses. So, for example, the city has built some sixty thousand tenements (...) hundreds of kindergartens, dozens of bath-houses, both for children and adults, playgrounds, health centers, and many other things. But how, it may be asked, is it possible in any city with a democratic government to achieve so much of benefit to the masses unless the people understand what it is all about, at least in large outlines, and unless these enormous expenditures out of tax revenues are approved on the basis of a constant accounting to the people? Only those who have graduated from a course of social studies, it would seem, can pass with real understanding on the desirability of all the social measures proposed or the way in which they are carried out. Hence, general social education became a necessity for this city. It is out of this need that the Social and Economic Museum of Vienna was born. When a Viennese citizen enters this museum, he is impressed from the first moment with the fact that the institution is intended for him. In it, he finds reflected his problems, his past, his future - himself' (Neurath, september 1933, p. 2). Zelfs het toekomstperspectief en het programma van het dagelijkse leven van de gemiddelde burger werd dus door beide initiatieven gedeeld. Tenslotte stelde Neurath in navolging van LePlay, Geddes en Mumford de technologische ontwikkeling van de mensheid en haar beschavingen als één belangrijkste motor van sociale en culturele evolutie voor. Zo stelt hij zelfs voor een natuurhistorisch museum dat zij vooralsde de sociale dimensie van de natuur moet tonen - i.e. haar potentie voor economische exploitatie dankzij de modernste technieken -: 'Is it really so important to show in dozens of colorful panoramas how all sorts of rare animals live among the weeds under water? What significant questions are answered by such exhibits? Would it not be far more important to tell the people whether there are many or few animals of this or that kind, which of them are edible, what the skin of this or the bones of that beast might be used for? Isn't it curious: We are constantly told that we are living the age of technique, and yet when we enter a modern museum of natural history, there is no sign of it. (...) And so, everything leads to man and society.' Een redenering die direct het pleidooi voor het 'sociological exhibit' in plaats van het 'commercial exhibit' in herinnering roept: het getoonde toont de maatschappelijke relevantie van de natuurhistorische of commerciële en zich. Of zoals Kaempfert - wetenschapsjournalist en de eerste organisator van het Museum of Science and Industry van Julius Rosenwald in Chicago - Neurath's opvattingen en methoden typeerde - en daarmee raakde overeenkomst tussen Neurath's ideeën en methoden en de doelstellingen van Mumford en Kohn cs, aangaf - (Brief van 17 juli 1936 van Kaempfert aan Kleck waarvan afschrift in archief Fair Corp.): 'Above all, Neurath approached the task of interpreting as a sociologist. It was this that struck me most. After all, scientific discoveries, machines, chemical processes have definite social effects. What are they? It is not enough to show how machines work by cut-away models which can be operated by models. The social consequence of their introduction should be dwelt upon. Locomotives and steamships are more than mechanisms. They make possible an American breakfast consisting of tropical fruits, lamb chops that come from Montana, milk and cream and butter that come from Ohio. Good as the science exhibit was in the Chicago World's Fair, it was incomplete because it did not reveal the social meaning of science and engineering.'

78. Zie voor het ontstaan van de professie van het industrieel ontwerpen: Bush, 1975; Ibid., 1975; Cheney, 1936; Corn, 1986; Meikle, 1979; Prak, 1979, p. 111-2.

79. Zie voor biografieën van deze ontwerpers: ibidem.

80. Calkens in Arens, 1932, p. 4: 'In a comparatively short time, with all the resources of the country still intact, we had depression. There were no longer buyers for the large quantities of goods we had learned to make and distribute so abundantly. (...) Immediately our attention was called to one great need of our industrial machine - the necessity of balancing consumption with production. So, depression or no depression, the problem has become, how to persuade people to consume more goods. (...) As long as we believe that what ails us is overproduction we are at standstill. When we recognize that it is really underconsumption, we are ready to go ahead.'

81. Ibid., e.v.: 'There are still multitudes who want these things, and it is the new problem of business to see that they get them (...) At a time like the present, business thinking is centered in a new, fresh, and fundamental way upon the consumer's wants, needs and desires. (...) the belief that the consumer is the touchstone of all sound business effort (...) We know now that (...) manufactured goods (...) require constant modernizing and adjustment to keep pace with rapidly changing habits and ways of living. This modernizing, this new quality or character given to a product (...) The whole technique of styling goods consists in raising them from the commonplace to the distinctive, giving them the modern atmosphere so easily recognized, so difficult to describe. It may be merely a new market opened by stressing a quality already existing (...) or a new use for an old product (...) or new gadgets for old machines (...) they are all determined by the need of surprising and satisfying latent and unsuspected demands and desires.'

82. Ibid. en p. 6: 'A larger market may be obtained by some change in the product (...) (PvW zoals de kleur van het product) New way of using old familiar products (...) of... Obsolescence is another device for stimulating consumption. The element of style is a consideration in buying many things. Clothes go out of style and are replaced long before they are worn out. That principle extends to other products - motorcars, bathrooms, radios, foods, refrigerators, furniture. People are persuaded to abandon the old and buy the new to be up-to-date, to have the right and correct thing. Does there seem to be a sad waste in the process? Not at all. Wearing things out does not produce prosperity, but buying things does. (...) artificial obsolescence (moet) be created (zodat) we can consume all we can make.'

83. Een goed voorbeeld van de messianistische industrieel ontwerper is Norman Bel Geddes. In zijn boek *Horizons* (1932) - het eerste boek waarin industrieel ontwerpen als professie gepresenteerd werd - schildert hij zijn eigen werk en professie als 'redder' van de 'samenle-

ving in crisis' en beloofd hij dat dankzij 'design' (deels synoniem met planning) de Amerikaanse samenleving een nieuwe horizon en Gouden Eeuw wacht: 'In the perspective of fifty years hence, the historian will detect in the decade of 1930-1940 a period of tremendous significance. He will see it as a period of criticism, unrest, and dissatisfaction to point of disillusion - when new aims were being sought and new beginnings were afoot. Doubtless he will ponder that, in the midst of a world-wide melancholy owing to an economic depression, a new age dawned with invigorating conceptions and the horizon line (...) A new horizon appears. A horizon that will inspire the next phase in the evolution of the age. We are entering an era which, notably, shall be characterized by design in four basic phases: Design in social structure to insure the organization of people, work, and leisure. Design in machines that shall improve working conditions by eliminating drudgery in all objects of daily use that shall make them economical, durable, convenient congenial to every one. Design in the arts, painting, sculpture, music, literature, and architecture, that shall inspire the new era' (p. 3-5). Even verder oplet hij letterlijk voor een nationale planning van de economie: 'One direct result of the new industrialized régime (PvW: the principle of the huge industrial organism) in the United States will be the irration of far-seeing plans for economies and efficiency in terms of future development. Attention will be focussed upon the economic structure of the combine and its contribution to society' (p. 291). Net als de negentiende-eeuwse 'industrialistes' zag Geddes in de kern van de moderne economie (p. 6) én in sociale associatie of coöperatie de kern van industriële vooruitgang (p. 289); evenzo zijde hij net als de negentiende eeuwse romanciers de jaren dertig als een crisisperiode waaruit een nieuwe organische periode zou ontstaan - de Gouden Eeuw - (p. 273) onder leiding van visionaire kunstenaars (p. 6 en 280) en meest capabele experts (p. 284-5). Geddes baseerde dit idee van 'social design' op de principespraktijken van de Sovjet Unie (p. 291); maar blijkt ook duidelijk beïnvloed door expertopvattingen van de technocraten - die trouwens ook hun ideeën in belangrijke mate op de Russische planeconomie baseerden (p. 284-5).

84. Egmont Arens en Roy Sheldon. *Consumer Engineering: A new Technique* for Prosperity. Harper, New York, 1932.

85. Calkens in Arens, 1932, p. 4 e.v.: 'Consumer engineering is the new business science. In these two factors, making goods newly desirable and financing the consumption of them we have the germ of consumer engineering. (...) The consumer engineer will study the consumer not only to style goods according to his preferences, and distribute through outlets created by his habits, but he will see to it that the consumer is financially able to pay for them. It is as necessary to provide consumers with money as with goods. (...) We have made customers out of workmen by paying them more and teaching them higher standards of living.'

86. Teague ontwierp voor Ford de bijzonder succesvolle exhibit op de wereldtentoonstelling in Chicago en op daarna gehouden tentoonstellingen in San Diego (1935), Dallas (1936) en Miami (1937). Zie voor Geddes' typering van de expositie als een dramatische visualisatie van nieuwe ongewone oplossingen voor maatschappelijke problemen zijn boek *Magical Motorways*; daarin schreef hij over zijn Futurama: 'Masses of people can never find a solution to a problem until they are shown the way. Each unit of the mass may have a knowledge of the problem, and each may have his own solution, but until mass opinion is crystallized, brought into focus and made articulate, it amounts to nothing but vague grumbling. One of the best ways to make a solution understandable to everybody is to make it visible to dramatize it. The Futurama did just this: it was a visual dramatization of a solution.'

87. Weliswaar sprak Teague zich in zijn speech nog uit tegen een dergelijke radicale concipiëring van de tentoonstelling, maar later, blijkbaar door Mumford overtuigd, onderstreepte hij ondermeer in een brief aan Colonel Bell juist de noodzaak ervan. Teague, 'Exposition Techniques, typescript, p. 1: 'It is my conviction, and I believe the conviction of my colleagues (PvW: de industrieel ontwerpers), that the problem of design involved in the New York World's Fair will not be solved correctly unless the architects concerned adopt this same highly pragmatic method (PvW: als de industrieel ontwerpers). It will be that the architects delude themselves with the idea that this fair is to be a designers' holiday forum for the exploitation of individual talents of the promotion of particular schools of design. It isn't an esthetic orgy that will be held on the garbage dumps of the Flushing swamps in 1939. It will be a Fair, and fairs today are exactly what fairs have always been from the beginning of time. (...) It will be a place where merchants bring their wares for play before possible purchasers and where the public comes partly to select but chiefly amused and entertained. On no other basis is it possible to have a fair at all. If you could induce Mr. Rockefeller of Mr. Ford to endow the project with a hundred million or so might hold a glorified exposition in the Flushing swamps which would be designed from strictly esthetic viewpoint, be wholly educational in its aims and demonstrate the most advanced and helpful social theories. But you would then have a still greater job of getting people to attend. Believe me, they would stay away in vast throngs.' Vergelijk dit met volgende uitspraak van Teague uit een brief aan Bell dd. 3 maart 1936 (NYPL; NYWFC Construction; Design:Architects-Teague, W.D.): 'I am deeply interested in the success of a plan which, I believe, is the only new and really constructive scheme developed for a World's Fair since the Crystal Palace Show in 1853. If adopted and developed consistently the New York Fair should be definitely epoch-making.'

88. Tyng (1958, p. 20) doelt hierop als hij de keuze voor Flushing Meadow uitlegt als: 'geographically (...) the center of a population of some 11.5 million over a 40-mile radius. The early planners also noted that the population center of the city, as figured some years before by the Regional Planning Association, was in Queens, a short distance west the Flushing Meadows site.' De CRPN zelf bevestigde al in januari 1936 het verband tussen hun plan voor de stad New York en omgeving én de tentoonstellingsplannen. TRP: 13, ari. 1936, p. 3: 'At the termination of the Fair all this land will become a city park and much of the effort and expenses required to fit it for the use of the Fair can be made to count toward its permanent development. Because of the Fair, therefore, both the acquisition and development of this park will take place considerably in advance of what would otherwise have happened.'

89. Ibid., p. 1-16: 'Public Improvements That Are Needed Before New York Entertains the World; Easy Access to the World's Fair Essential to Success of Undertaking ...'

id, p. 15: 'The fact that the World's Fair will be located in the Borough of Queens should give an impetus to an adequate civic center within that borough. (...) One of the sites suggested is at the intersection of Grand Central Parkway and Queens Boulevard and the selection of the World's Fair site, which this would overlook, should lead to serious consideration of this location.' Mogelijk is het 'model community center', dat Hare en Ferris later in dit hart van de fair willen bouwen, bedoeld als dit permanente 'civic center' voor Queens.

id, p. 3: 'Relationship of Fair to proposed Park. The Graphic Regional Plan, as published in 1929, proposed a large park on the Flushing Meadows, part of which was owned by the city under its Department of Water Supply, Gas and Electricity.' Zie verder: Tyng, 1958, p. 1 en FOF, 1936, p. 15.

appelbaum, 1977, p. ix.

oses raamde de benodigde investeringen voor de aankoop van het land, het saneren ervan en de aanleg van de benodigde infrastructuur op 4.23 miljoen dollar (MBD, 20 november 1935, p. 2; Tyng, 1958, p. 21-2).

BD, 9 januari 1936, p. 5. De CRPN had hiermee overigens ervaring: al bij de instelling in de New Deal was het comité er als de kippen bij geweest om haar regionale plan uit 1929 te realiseren vanuit de dan plotsklings vrijkomende subsidiestromen: TRP, 13 januari 1936, p. 1. 'A regional program of public works along similar lines was presented by the Regional Plan Association in 1933. With the aid of federal financing extensive progress has been made on this earlier program.' Wat dat betreft bestond er dus ook binnen de CRPN reeds een precedent om het eigen regionale plan als semi-officieel New Deal project uit te beschikbare federale fondsen te financieren.

at ten tentoonstellingsproject zo vooral diende als een instrument voor de financiering en realisatie van het CRPN-plan was niet strijdig met de belangen van de Fair. Terecht meende de CRPN dat een nog vrijelijk in te richten en goed bereikbare locatie in het demografische hart van de regio een noodzakelijke voorwaarde vormde voor een succesvolle fair (TRP, 13 januari, 1936, p. 1) Zie ook Tyng, 1958, p. 18-9 die het eerste persbericht van de organisatoren van 22 september 1935 aanhaalde. Ergo, Flushing Meadows was vanaf het begin voorzien als locatie.

ie, 1958, p. 17: 'The committee recalled the succes of the Chicago Columbian Exposition, and the more recent succes of the Century of Progress. There was no doubt but that New York could do as well as Chicago, that any such exposition would be both a financial as a civic succes.'

ie: J.F. Bell, 'World's Fair Planning: Typical Plans for an Exhibit Building; And Outdoor Circulation Plans' (NYPL: NYWF: A6). Dit behelste zoals de titel al verradt uitsluitend schijlen en schema's én geen echte plannen. Ik heb in het NYPL-archief het schema voor de inrichting van het terrein niet kunnen achterhalen wel wordt er in de beschrijving van de te presenteren melding gemaakt van een schets: p. 4: 'rough outline of this whole plan has been prepared.'

ie: Ibd, voor schetsen van de dwarsdoorsneden van de tentoonstellingspaleizen. Voor het additionele programma: Bell in NYTR, 5 Maart 1935, p.1 en 3.

id in NYTR, 5 Maart 1935, p.1 en 3.

id.

Bell ontleende vermoedelijk deze clou aan een compleet plan voor de expositie dat een bekende Arkin de Fair Corporation toestuurde (NYPL: NYWF: A 'Site Selection': brief van Arkin, dd. 30 September 1935). Hierin was sprake van een 'Optical Tower' of 'Tower of Light'. Kenmerkend is dat dit idee, wat op het eerste gezicht zo verwant lijkt te zijn aan het plan 'Electriciteit' uit 1900, voor Bell geen enkele inhoudelijke of didactische waarde heeft maar uitsluitend nog 'nieuws' moet zijn. Zoals hijzelf zei: 'De Toren van Licht, is reeds voorgesteld als centrale clou. Iedere expositie had een dergelijk centrale clou. De huidige tentoonstelling bouwde de Eiffeltoren. De expositie van 1893 had een groot Ferris-heel. De 'Eeuw van de Vooruitgang' had de 'sky ride'. Wij hebben diverse suggesties ontworpen. Een ervan was de toren van licht. Ik weet niet wat het is. Het is gewoon een suggestie. Iemand zal wel in staat zijn te bedenken wat het is' (Bell in NYTR, 5 Maart 1935, p. 1).

it het jaarverslag van de organisatie blijkt dat in januari 1936 het reclamebureau John Jones Corporation een plan voor het thema indende; dit werd aangehouden waarna vermoedelijk uit onvrede met het plan - nog diezelfde maand informele contacten werden gelegd met de American Philosophical Society uit Philadelphia 'regarding possible assistance in determining the Theme' (PF, p. 6). Zie ook: Bell in NYTR, 5 Maart 1935, p.1 en 3; BD, 23 maart 1936, p. 6; Mumford in NY, 20 juni 1936, p. 31-2.

Tyng, 1958, p. 20: 'The Flushing Meadow site had the emphatic endorsement of Park Commissioner Robert Moses, who some weeks previously (PvW: augustus 1935) had conferred with the steering group on alternative locations. All were unanimously agreed that there should be no invasion of existing parks.' De besproken alternatieve locaties waren vermoedelijk diegene, die door gemeenten, Kamers van koophandel en privépersonen aan de Fair Corp waren voorgesteld: Bronx Parks, Marine Parks in Brooklyn, Jamaica Bay, Olmsted airport, een spreidingsplan voor de expositie over heel New York en de fair aan te houden om 'What Hausman did to beautify Paris (...) to do the same for New York City.' De twee voorstellen die uitgingen van landaanwinning - één om Manhattan uit te breiden met 4 vierkante mijl (zeer waardevolle want schaarse grond) én één om de New Yorkse rivens uit te breiden in zee (NYPL: NYWF: A. 'Site Selection'). Zie ook Gelernter in 1995, p. 344) die het idee van Flushing Meadows als locatie voor de wereldtentoonstelling toecht aan Moses. In ideregeval vond Moses de fair 'a great idea'.

indicatief hiervoor is dat van de twee tekeningen, die het Park Department in Februari 1936 maakte, die voor de tentoonstelling als tiel meekreeg 'Mogelijk arrangement van de te bouwen voor de wereldtentoonstelling' maar dat die voor het park - waarop het mogelijke tentoonstellingsplan geënt was - in dwingende termen omschreven werd als 'Algemeen ontwikkelings Plan Flushing Meadow Park'.

Miller, in: Bletter, 1989, p. 52: 'To the north, the fountains and walkways constructed for the Fair would become part of a unique formal park layout he (Moses) hoped would be "the Versailles of America". The south section of the park, with two artificial lakes, was to be latively informal and natural in style.'

Mumfords toespraak 'Old blunders and the real story' is in zijn geheel slechts overgeleverd

als typoscript in de NYPL. Een fragmentarisch verslag van de bewuste vergadering geeft de American architect (januari 1936, p. 36). Zelf gebruikte hij er ook weer onderdelen uit toen hij een expositie van tentoonstellingsarchitectuur in het MOMA bespruurde in de New Yorker (20 juni 1936, p. 31-2). Teague's artikel 'Exhibition techniques' is een bewerkte versie van zijn toespraak; de originele versie is bewaard gebleven als typoscript in de NYPL. Het collectieve voorstel is alleen als typoscript overgeleverd: The Fair of the Future; 1939, A Proposal; Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club Wednesday December 11, 1935; amended Feb. 10, 1936; het is ondertekend door 96 'progressives in the arts'. Een eerste versie bevindt zich in de Avery bibliotheek van de Columbia University in New York, een, vermoedelijk op verzoek van de Fair Corp, geamendeerde versie in de NYPL (NYWF library).

107. Mumford, typoscript van de toespraak, p.1 en 3-4: '... the chances of a real architectural achievement depends upon the quality of the idea in the back of the Fair. I am afraid that some of us tonight have indulged the old architectural habit - old, at any rate, since the Renaissance - of looking at the building from the outside first, and taking the inside for granted. We have to go about in a more organic way, beginning with the inside, beginning with the purpose of the Fair, examining that purpose, and in seeing what it leads to. Now, one of the obvious ways of making a blunder is to have no rational program for the Fair at all. (...) Once the idea is laid down, once we have a coordinated and rational program, then the architectural question will solve itself.' Zie ook de brief van Hare aan McAneny, dd. 4 mei 1936 (NYPL: NYWF: C1.0: 'Statement M.M. Hare').

108. Ibd., p. 2: 'Remember that the first great industrial fair of the modern world (...) of 1851 in London, (...) was a magnificent effort on the part of the paleotechnic, or coal and iron industry, to show what exactly had been accomplished by the machine up to that date. That news has been repeated so often ever since 1851 that it is no longer front-page news, it is boiler page. We know perfectly well what the achievements of the mechanical civilization are. We know perfectly well how grand and glorious have been the advances of the physical sciences. We also know perfectly well they are ready to make hell on earth and destroy our civilization unless the forces which are working in the other direction, on the side of a different order of society, become victorious.'

109. Ibd. en p. 3-4: 'The news story is not merely the wonders of (...) mechanical projects, but the wonders of life today, the possibilities offered to you and me because of the advances that have been made in the last fifty or seventy-five years in hygiene, (...) in bacteriology which have been affected public health, and which have affected our personal lives, the advances that have been made in medicine, and the advances, thanks to biology, psychology, and to philosophy, as well as that has been made in education. We should consider the application of this Fair on broader terrain than any of these occupy of the social sciences to social life, for the reconstruction of the entire environment of human life, because only dollars are unaware of the fact that we are living on the brink of a civilization which will either have to learn to plan itself, plan its industry, plan its environment, and plan its cities, or which will be before we know it in the midst of chaos and death. The story we have to tell, the story which we can make dramatic, the story which will bring people from all over the world to New York, not merely from the United States, is the story of this planned environment, this planned industry, this planned civilization. (...) So a fair based upon the notion of plan, based upon the notion of projecting an image of a favorable social life for the entire country.'

110. Getuige zijn citaat (noot 108) over de eerste wereldexposities lijkt Mumford zich er wel van bewust dat deze lofzang oorspronkelijk evenveel aan een maatschappelijke behoefte voldeed. Toch geeft hij nergens blijk van een werkelijk inzicht in de precieze maatschappelijke functies van deze eerste exposities en evenmin in de didactische evolutie van het tentoonstellingsconcept van beroepsscholing ten tijde van de industrie-exposities tot consumentenwerving en -voorlichting in de toenmalige consumentenexposities.

111. Ibd., p.1-2: 'Now, one of the obvious ways of making a blunder is to have no rational program for the Fair at all, to permit it to design itself according to the bids of the highest bidder, the industry that has the most capital to spend, the industry which has the loudest-mouth advertising man to do the barking, the industry that can afford to splurge in one particular department because it is making a lot of money there, will have the dominating place; others will accommodate themselves to that fact. There will be no coherent design whatever, and in order to fill up the yawning vacancy, in order to quiet the boredom of the spectators, there will be naturally the usual number of lewd shows to occupy the minds of the visitors. (...) So I think the first thing to arrive at is the notion that although the industrial story is an important story to tell in the Fair, that it will have a coordinate place in the design of the Fair, that it is not by any means the whole story. To plan this Fair on the assumption that Mr. Teague accepted, that it would be a Fair like every other Fair, a combination of this dead story of how wonderful the machine is, with the other perpetual, alive story of how marvelous it is to watch the phenomena of sex in its various aspects, is not a coherent story and not one which has any educational, which has any cultural, which has any dramatic value today. We have a larger task.' Zie ook Mumford in NY, 20 Juni 1936, p. 31-2: 'Up to now ... Lacking any effective dramatization or rational purpose, most modern fairs are threatened with bankruptcy. The symptom of this in America is a hasty transfer of attention from the agents of production to the organs of reproduction; a bevy of naked husies. That is one way of dramatizing the facts of life, but it has the defect of being one-sided'.

112. FOF, p. 1-2: 'Social theme: The World's Fair of 1939 commemorates the inauguration of George Washington as President of the United States. That event was much more than the inauguration of a president; it was the inauguration of an era of national growth and development unparalleled in the history of the world. Washington looked to the future, not to the past; his inauguration was a beginning, not an end. In the same spirit it seems fitting that the Fair of 1939 should be a dedication of America to its future. It should demonstrate that America, after a century and a half, still possesses vast unrealized potentialities of happiness and well-being for the human race. The Chicago Fair look back over a Century of Progress; the New York Fair should look forward to a Century in the Making. By producing a Fair of the Future, New York will help to create the America of the Future. As architects and designers, we believe that the most important question connected with this Fair is what will

- be its program; what story will it attempt to tell. (...) We believe that the program of the Fair must have an underlying social objective. It must demonstrate that betterment of our future American life which may be achieved only through the coordinated efforts of Industry, Science and Art. Above all else, it must stress the vastly increase opportunity and the developed mechanical means which this twentieth century had brought to the masses for better living and accompanying human happiness. Mere mechanical progress is no longer an adequate or practical theme for a World's Fair. We must demonstrate the super-civilization that based on the swift work of machines, not on the arduous toil of men.'
113. FOF, p. 1: 'It should demonstrate that America, after a century and a half, still possesses vast unrealized potentialities of happiness and well-being for the human race.'
114. Zie noot 109 en 112.
115. Mumford c.s. spraken van een 'American Way of Living' (FOF, p. 5). Elders spreekt Mumford van 'a good program for a modern fair would dramatize all the facts of modern life, our world of space and time, our science and our sport, our hygiene and our education and our psychology; all the things which make us different from the people who built the Acropolis or Chartres, or even from those who wrote the Constitution. (...) In short, the fair, in every department, should speak the current American vernacular (NY, 20 juni 1936, p. 32)'.
 116. Ibid, p. 1: 'The Chicago Fair looked back over a Century of Progress; the New York Fair should look forward to a Century in the Making. By producing a Fair of the Future, New York will help to create the America of the future.' Zie ook Mumford, typescript van de toespraak, p.3-4: 'The story we have to tell, the story which we can make dramatic, the story which will bring people from all over the world to New York, not merely from the United States, is the story of this planned environment, this planned industry, this planned civilization. If we can inject that notion as a basic notion of the Fair, if we can point it to the future, toward something that is progressing and growing in every department of life, and throughout civilization. (...) we may lay the foundations for a pattern of life which will have an enormous effect in times to come. (...) a pattern that will be fulfilling itself in the future in a whole civilization.'
117. In alle stukken is continu sprake van een onbepaalde toekomst. Toch werd er herhaaldelijk op gezinspeeld dat het een nabije toekomst is, die de bezoekers zelf en zeker hun kinderen nog zullen meemaken: 'The products of Industry must be consumed not by our parents and grandparents but by ourselves and our children. The eyes of Industry inevitably are turned toward the future: there its success of failure lies. (...) We believe that this Fair, in order that it may surpass former Fairs in profit for Industry, in pleasure and benefit to the public and in architectural coordination, must have as its underlying social objective, not the demonstration of mere mechanical progress, but rather the enrichment of the immediate future life of the American citizen with the coordinated help of Industry' (FOF, p. 3 en p. 21). Zie verder de presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague aan de Fair Corp. (NYPL, NYWF: A1.01: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings' op 12 mei 1936, p. 15: '... the Fair of the Future, planned like no other Fair that ever has been held, planned to reveal the stages of development that lie immediately before us, the era of prosperity, intellectual and spiritual growth, rational and enriched living, made possible by the artistic, scientific and industrial developments of this first century and a half of our history.'
118. Zie noot 116 en FOF, p. 5-6: 'Physical concept: We recommend: that the traditional scheme of planning the Fair as a number of separate and unrelated structures devoted respectively to Machinery, Science, Transportation, Agriculture, etc. be completely abandoned. Such an obsolete arrangement fails to relate the exhibitions to daily life. (...) We recommend: in place of the old arrangement, the organization of the Fair in a unified whole which will represent all of the interrelated activities and interests in the American Way of Living. These various activities and interests, all part of the inseparable fabric of life, will be divided as follows: Housing; Food and Drink; Health; Education; Work; Recreation; Art; Government; Religion. Each of these aspects of life will be the theme for a different Sector of the Fair.' en p. 21: 'Physical concept: We recommend - (...) that the usual division of a Fair into Science, Transportation, etc. be completely abandoned. We recommend that instead of the core of this Fair should consist of Controlled Exhibits, illustrating the possibilities of 20th CENTURY LIVING, and each representing a "PHASE OF LIFE" where the American citizen will see in concrete form the products of Industry, not only as manufactured and sold but taking their place in his daily life. Around each such exhibit will be grouped private exhibits representing the Industrial sources of products used by every man, woman and child.' Zie verder noot 74.
119. Ibid.
120. Ibid. Zie verder de presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague bij de Fair Corp (NYPL, NYWF: A1.01: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings' op 12 mei 1936, p. 17: 'The Fair of the Future will delight the visitor: Because it will be devoted to the subject that interests him most keenly - himself, his own life.'
121. Deze term werd volgens McConnell binnen het Thema-comité gebruikt om de door hen gewenste sociologische exhibits te onderscheiden van de gebruikelijke historiserende: 'The focal exhibits (...) do demonstrate man's interdependence and the functional connections there are throughout modern social and economic structures. The focal exhibits by themselves, however, are not the whole Fair. Unless the commercial exhibits reflect the theme at least somewhat, the Focal Exhibits will be swamped and meaningless. (...) I am sure (...) that interesting exhibits could be prepared about any product treated sociologically rather than historically. (...) The sort of exhibit we should favor has been called a sociological exhibit. There is no shorter way of describing it than to say as we have many times that it shows things in relation to each other rather than in relation to the past. I am certain a sociological exhibit could present a commercial institution at least as favorably as an historical exhibit' (NYPL, NYWF: Vertrouwelijke brief van McConnell aan Kohn en Fordyce, dd. 4 oktober 1937). De term kan zeer goed uit Mumfords koker afkomstig zijn.
122. FOF, p. 6-7: 'Each of these aspects of life will be the theme for a different Sector of the Fair. Each SECTOR will be composed of two parts: The focus or nucleus will be a comprehensive coordinated exhibition summarizing in a clear and dramatic way the possibilities of development inherent in the particular phase of life illustrated. Here the visitor may read in brief, as in newspaper headlines, the story of the contribution which an advanced sector or order may make to its own personal happiness. Rather than the mere mechanical progress, the social values and personal uses of industrial products related to each sector life will be stressed. These focal exhibitions which state the theme of each of the different sectors of life will be planned and controlled by the Administration of the Fair, not by individual exhibitors.'
123. FOF, p. 8-14.
124. Mumford hoopte zo te bereiken dat de exposanten hun presentaties niet zouden afsterfen op de commerciële overweging om de marktleider te evenaren maar op de sociale overwegingen van de Focal Exhibits. Het Focal exhibit zou de taak van rolmodel moeten overnemen van de presentaties van de grootste bedrijven. Zie noot 111.
125. FOF, p. 7: 'Expanding from these centers and closely related to them will be the private exhibitions of industrial enterprises which make their social contribution to and find their principal market in that particular phase of life. Over these commercial exhibitions the Administration of the Fair will exercise sufficient control to insure the unity and harmony of the major plan, but allow sufficient freedom to encourage originality and enterprise. Exhibitors will be encouraged to demonstrate the social values both existent and potent of their particular type of industry, with special emphasis on future development.' en p. 6: 'Once within the Fair grounds, the visitor should find himself led immediately to the heart of the exhibit, and his further progress should be subtly controlled and directed so he sees the maximum of exhibits with the minimum of effort, and in the proper sequence. Paralleling the pedestrian traffic should be a transportation system, always at hand, but unobtrusive, which will take visitors immediately to whatever section may engage their principal interest. The direction of circulation, the minimizing of fatigue, should be corollary aims in the architectural planning of the Fair. Proper circulation will reduce physical fatigue; proper organization of exhibits will reduce mental fatigue, since the impact of irreparable unrelated demands upon the attention quickly reduces the average Fair visitor state of coma. It cannot be stressed too strongly that fatigue vitiates the social, intellectual and commercial values of most world's fairs to a large extent, and should be reduced to a minimum.' Zie verder de presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague aan de Fair Corp. (NYPL, NYWF: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings' op 12 mei 1936, p. 17: 'The Fair of the Future will delight the visitor: Because it will be devoted to the subject that interests him most keenly - himself, his own life. He will find it thrilling, exciting, encouraging; and he will find it amazingly easy to see. He can get the gist of its story without mental or physical fatigue, he can explore with ease special sections of interest, he can find whatever he wants to find, he can be transported in comfort as will be constantly entertained.' In de eerste publieke presentatie van het Fair of the Future plan op 28 mei 1936 heet het: 'We offer far more, than a picture of life either as it is lived today or as it will be lived tomorrow. We are proposing a scheme whereby a miniature America of tomorrow will be set up in functioning manner that each visitor to the Fair vividly experience this future life. We offer a program (...), which will do much toward furthering progress in Art, Industry and Science in this country; which will aid in establishing higher standards of living for every American citizen; and thereby be of inestimable value to industry.' Zie ook de brief van Hare aan McNaney, dd. 4 mei 1936 (NYPL, NYWF: C1.0: 'Statement M.M. Hare').
126. Mumford, 'Old blunders and the real story' in de 'American architect', januari 1936, p. 'we will find the new school, the new theatre, the new museum, the new playground, the new community - and if these things emerge as real elements of the Fair which are good, provide both setting and drama - then will we hope for architecture ...'
127. FOF, p. 17: 'Such an exposition as we described above calls for a wholly new type of exposition plan - a great advance in exposition technique. The old plan to locate detached buildings in a vast park will not serve. The visitor at once should find himself in the heart of the Fair, surrounded by exhibits that stir his interests and lead him on. He should not be conscious of being outside the Fair buildings. He should be led through them, not past them. Our plan calls for nothing less than turning the old-fashioned fair inside out and doing it around the visitor, rather than leaving the visitor outside to penetrate it only as his strength permits. (...) This plan will provide a magnificent "Machine for Display"
128. In de AAA (juli 1936, p. 53) werd het plan onwonderd aan I. Woodner Silverman geschreven en getypeerd als: 'His serpentine path for the Flushing Meadows is a fresh departure from the old, grandiose, court-of-honour-major-and-minor-axis-with-lagoo type of planning which has been worn threadbare.' Corbett en Teague geven in hun presentatie van het FOF-plan aan de Fair Corp. (NYPL, NYWF: A1.01: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings', dd. 12 mei 1936, p. 17-8) de volgende omschrijving: 'The Fair of the Future will have beauty: The design possibilities of the central station artery scheme, with its radiating vistas and constantly changing prospects stagger imagination.'
129. Van dit plan zijn helaas geen tekeningen overgeleverd. Het enige dat rest zijn beschrijvingen in een typescript van de Fair Corp en enkele persverslagen (World Telegram, 28 mei 1936; Queens Evening News, 28 mei 1936; AAA, juli 1936, p. 53). Het auteurschap van ontwerp werd eigenlijk door geen van de leden van het FOF-comité geclaimd. Teague in zijn presentatie van de plannen nadrukkelijk in de wij-vorm. De publieke presentatie het plan was aan beide architecten van het team overgelaten (NYPL, NYWF: C1.0: onderteld verslag van de publieke presentatie van de plannen van de Fair of the Future Committee aan de leiders uit de professies, de industrie en de pers, dd. 28 mei 1936). Ipers werd het ontwerp evenwel steeds aan Woodner-Silverman toegeschreven (AAA, 1936, p. 53). Toch lijkt het mij onwaarschijnlijk dat Corbett er niet ook de hand in heeft gehad. Temeer omdat deze ook betrokken was geweest bij het stedenbouwkundig plan van Chicago 33/34, dat notabene oorspronkelijk ook bedoeld was als model-greenbeltvoor Sorkin (1993, p. 213) haalt een citaat aan waarin dit met zoveel woorden werd gesteld: 'Chicago Fair was laid out along a meandering roadway meant to evoke "an evolving, living, plant roadtown," a garden city.' Overigens is ook de gelijkenis met studies van de Duitse architect Ludwig Hilbersheimer voor suburbane 'greenbelt'-bebouwing frappant.
130. Mumford, typescript van de toespraak, p. 4: 'Once (...) we have a coordinated and rational program, then the architectural question will solve itself. It almost selects the architect

ause nobody ever chooses a style when he is doing a real job; on the contrary, the style poses him; or as our civilization selects certain aptitudes that we have and makes us actly what we are. We can't plan that part of our civilization, because it takes hold of us us us. So a fair based upon the notion of plan, based upon the notion of projecting an ange of a favorable social life for the entire country, would necessarily be one in which an anic architecture, in which an architecture rising out of the daily needs, and out of the entialities of our situation, would be expressed. Obviously, it will not be an architecture ded by the eclectics from the rag bags of old costumes and dressed up for the occasion; obviously, it will not be an architecture from archeological centers; obviously, it will not be osen with the name "modern" pasted on it, from this or that sample book by people who it with the name "modernism" as a label, but not to describe any spiritual element in ir lives." In een andere speech legt Mumford uit dat 'modern' geen stijl die is men kiest een voorbeeldboek maar 'organisch', via de intuïtieve bemiddeling van de kunstenaar en architect, uitdrukking van het contemporaine leven. Mumford continueerde in dit opzicht de stropvatting van de 19-eeuwse Romantiek waarbinnen de kunstenaar tot 'ziener' en 'gids' or de samenleving werd gebombardeerd: de avantgarde. Significatief is dat in Mumfords en dit ook de enige menselijke activiteit is die zich niet laat plannen (NYPL: typescript) OF, p. 2-3: 'Architectural expression. If this scheme of the expanding life of the future ntrols the whole plan of the Fair, we not need worry about its architectural style. Great hitecture to-day, as in all periods of history, develops its forms from the needs of the ople, their preferences, and their familiar techniques. As in Greece, so in America, new erty will evolve as an expression of our unique social order. If these principles control design of the Fair, the architecture cannot fail to be an adequate statement of the Fair's me; and it will thrill the millions of visitors whose twentieth century needs and aspira-ns it expresses. The great Fairs of the past have all had a unity of theme; but none have d so exhilarating a theme; none have attempted to portray a new pattern of life unlike any t the world had witnessed before. Because Fairs of the past have been retrospective, cause their theme has been manufactures and merchandise, and not the social consequen-ces of these new processes and products, they have lacked architectural unity and signifi-cance. Without a social theme, architecture is sure to be merely a stage setting with sham signing and outworn decorative motifs.' Devine, 1983, p. 408: 'Mumford's interest in hitecture as well as technology has never wavered. The total environment in which archite-cture plays both a symbolic and functional part concerns him most. The community ould be treated as a major element in design he maintains. Good architecture combines rm and function, symbolic meaning and functional integrity; his chief interest lies in build-ings "as a many-sided expression of the human mind: not just its intelligence and practical astery, but its feelings, its prophetic aspirations, its transcendental purposes..."'

Mumford in NY, 20 juni 1936, p. 32: 'In short the fair, in every department, should speak e current American vernacular. Vernacular architecture today is based upon a popular ceptance of the machine; it demands the sort of technics and materials that the builder ould use, as it were, without giving them a second thought. This effortless, unemphatic yle, as closely molded to life as skin is molded to the flesh, is the precise antithesis to cient theatricality and monumentality; that is, no doubt, the reason our monuments are the most part grm failures, effortfull but unheroic, while our subway stations, our lunch ounters, and our kitchens are so unerringly good.' Mumford in NY, 12 februari 1938: 'And then a friend of mine suggested to the eminent architects who are designing the World's air that a World's Fair without Wright, especially after the architectural fiasco of Chicago, ould look foolish, he was greeted with gentlemanly jeers. I grant that the suggestion was ertainly ill-advised. One does not improve a rhinestone necklace by setting a real diamond it. Architecturally, however, the chief claim of the World's Fair on the attention of post-ry will be the preposterous fact that Wright was not called to design it.'

Zie noot 127.

Mumford was dan ook een tegenstander van de klassieke vormen van educatie via schrift e boeken (Mumford, 1938, p. 471-9). Desalniettemin heeft hij menig boektitel op zijn am staan en honderden artikelen in uiteenlopende tijdschriften!

Zie vorige hoofdstuk.

Zie voor een beschrijving van dit comité en een samenvatting van haar rapport: De asseries, 1939, p. 185-211.

Ondermeer door Le Corbusier was al in 1932 voorgesteld om de Parijse expositie van 1937 te gebruiken voor grootschalige stadsuitbreiding en stadsvernieuwing van de Parijse etropool door de voorziene wereldtentoonstelling om te dopen tot een 'Exposition nternationale de l'Habitation'. Zie Bill, 1939, p. 140-7, 148-152 en 153-155.

Robert en Helen Lynd, Middletown: a study in contemporary American Culture (1929), e opbouw van hun studie en Mumford's classificatie lijken als twee druppels water op elkaar; zij onderscheiden ondermeer 'Work, home, religion, recreation en education'. Dat de rganisatoren bekend waren met deze studie blijkt wel uit hun voorname om het Focal xhibit in Welfare (later opgedoopt in Community Interests) een 'Middletown of omorrow' te dopen (NYPL: NYWF: C1.02 Welfare; Focal Exhibits: Construction). Men nderkende hier de analogie tussen het program van de fair en deze studie: 'The subdivi-sions of the subject material in the Lynd's books being shelter, public health, welfare, reli-gion, government with comments on the arts found in various sections, is similar to that of he theme diagram for the Fair'. Bijna werd Robert ook bij de organisatie van de fair betrok-en (zie noot 174).

Susman in Harrison, 1980, p. 23 haalt uitspraken van Stuart Chase aan uit 1928, waarin eze verklaart dat het Amerikaanse kapitalistisch bestel pas werkelijk functioneel zou zijn als adverteren een soortgelijk opvoedend karakter zou aannemen als in de Sowjet agit-pro-ganda van die tijd. Reclame diende niet zo zeer op de psychologische manipulatie van de consument gericht te zijn of op het wekken van artificiele consumptiebehoeften maar het maatschappelijk nut van nieuwe producten, uitvindingen en gebruiksmogelijkheden uit te ggen. In feite een pleidooi voor wat later 'consumer-education' zou gaan heten.

FOF, p. 3-4.

FOF, p. 3: 'service to the community' en p. 22: 'this entirely new concept of a World's Fair, here the actual use of products is stressed rather than the mere mechanical progress (...) We believe that by means of the controlled exhibits, industry, in addition to its individual

exhibits, will be provided with dramatic sales rooms original in concept, possessing a double consumer appeal. In consequence the visitor to this Fair will leave it not only amazed at its architectural unity, and enriched in his understanding of life, but as a potential purchaser of more products than ever before.' Zie verder de presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague aan de Fair Corp. (NYPL: NYWF: A1.011: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings') op 12 mei 1936, p. 15: 'In the fields of Housing, Food and Drink, Health, Education, Work, Recreation, Art, Government and Religion, it will undertake to show how the forces of this industrial civilization may be made to serve the needs of the individual human being, to the great increase of happiness; and in this undertaking it will have the enthusiastic help of the industries and institutions of America, which never before have had so fine an opportunity to demonstrate their capacity for service.'

142. Zie noot 117. Zie ook de brief van Hare aan McAneny, dd. 4 mei 1936 (NYPL: NYWF: C1.0: 'Statement M.M. Hare'): 'Such designations presume that industry derives most benefit by exhibiting its ware simply as saleable products, whereas actually our study leads us to believe that industry will benefit most by demonstrating the use of their products in the every day life of the citizen. If this is so, the natural course to take would be to group the buildings of the individual company's at the Fair around a continuous spinal column actual-ly representative of modern American life.'

143. Whalen verwoordde dit in zijn openingstoespraak (NYT, 1 mei 1939, p. 5) als volgt: 'The many buildings and exhibits, as presented in their splendid surroundings, represent a new display technique, it is true, but infinitely beyond that they represent the new attitude of industries and nations towards their world-wide social obligations.'

144. FOF, p. 17-20 en 22. Zie ook de brief van Hare aan McAneny, dd. 4 mei 1936 (NYPL: NYWF: C1.0: 'Statement M.M. Hare').

145. Als de fair dan niet zo gefinancierd kan worden dan maar door dat deel van het bedrijfsleven dat ervan profiteert als het leven morgen van een betere kwaliteit zal zijn: de levens-verzekeringssmaatschappijen (Mumford, toespraak, p. 2-3).

146. Zie noot 87.

147. Memorandum van overeenkomsten, bereikt tussen commissaris Robert Moses en W. Earl Andrews over het algemene ontwikkelingsplan voor de World Fair en ter goedkeuring voor-gelegd aan het 'Board of Estimate and Appointment' van de stad New York, het New York State World's Fair comité en het uitvoerend comité van de Fair Corp (NYPL: NYWF: A6'). Zie verder: PF, p. 6; MBD, 20 november 1935, p. 2; Tyng, 1958, p. 18 en 20-1; Miller in Bletter, 1989, p. 48.

148. AR, 1936, p. 8 en Miller in Bletter, 1989, p. 48-51.

149. AR, 1936, p. 4.

150. FOF, p. 15.

151. Kohn, 8 juni 1936, p. 1: 'to help the people of the United States to a new vision of the path along which some of the "fathers" had in mind that the nation should go, namely toward the creation of a commonwealth which through joint action, would make for the welfare of all the people. This was not to be a "melting pot" but a true democracy of the talents which would preserve worth-while differences between peoples ...'. Een citaat dan met de utopische literatuur en zelfs de geschriften van LePlay of de Saint-Simonisten herinnerd aan hun nadruk op 'association' en hun meritocratische maatschappij-opvattingen.

152. Openingstoespraak Grover Whalen in NYT, 1 mei 1939, p. 5.

153. Zie noot 112. Zie ook de presentatie van het FOF-plan door Corbett en Teague aan de Fair Corp. (NYPL: NYWF: A1.011: 'Architecture and Physical Planning Committee; meetings') op 12 mei 1936, p. 14-6: 'The city of New York proposes to honor the nation's founders by bringing together for the first time all the tools and materials for the building of human happiness which have been accumulated during a hundred and fifty years of national growth. It proposes to show the men, women and children of this country how their lives may be enriched if all the resources of the Arts, the Sciences and the Industries are employed to that end. (...) The Fair of the Future has a motive (PvW: de herdenking van de installatie van de eerste president en regering van de Republiek; en: ...) a Theme: To demonstrate the mar-vellous possibilities of life in this country if all the resources of the Arts, the Sciences and the Industries are utilized to promote the happiness and well-being of the people.'

154. Zie de briefwisseling tussen Hare en een breed scala aan hooggeplaatste figuren binnen de Fair Corp. het bestuur van de stad en staat New York (en hun respectievelijke medewer-kers) vanaf 14 november 1935 tot 3 maart 1936 (NYPL: NYWF C1.0 Construction: Theme: Statement Micheal M. Hare). Zie ook 155.

155. Zie de briefwisseling tussen Teague en Bell (en hun respectievelijke medewerkers) vanaf 14 november 1935 tot 3 maart 1936 (NYPL: NYWF C1. Construction: Design: Architects - Teague).

156. Ibid., brief van Bell aan Teague dd. 27 februari 1936: 'Dear mr. Teague, for several days I have had in mind sending you my felicitations and congratulations on your excellent adress on "Exhibition Techniques". My high regard for its merits can be judged from the fact that I have had copies made for use by members of our staff.'

157. Ibid., brief van Teague aan Bell dd. 26 november 1935: 'Such a monumental enterprise places a premium at once on imagination and practicality. In our business of Industrial Design, where the immediate objective is to create new things, bold conceptions are a necessity, but they must always be made to work.' In briefwisseling uitte hij waardering voor Teague's toespraak; in kranterinterview vertzette hij zich tegen een sociale Fair.

158. Zie noot 69; Bell annoteerde: Teague's artikel dan ook met 'Yet he signed the Fair of the Future plans'

159. AR, 1936, p. 5-7.

160. Bell in NYTR, 5 Maart 1935, p. 1 en 3.

161. Zie voor de storm van kritiek ide Bell's plannen te verduren kregen ondermeer: NYT, 1 maart 1936; NYTR, 5 maart 1936; Billboard, 14 maart 1936; Brooklyn Times Union, 6 mei 1936.

162. Annual Report vermeld dat zij tot mei werkzaam waren; Tyng, 1958, p. 22.

163. Whalen verdiende zijn geld als zakenman voor ondermeer Coty Perfumes, het warenhuis John Wanamakers en het IRT metro-bijrijf. Al in 1919 genoot hij faam als de officieuze organisator voor de feestelijke intocht van VIP's in New York. Zo organiseerde hij in 1927 de 'Tickertape parade' voor Charles Lindberg. Van 1928 tot medio 1930 was hij politiecom-

- missaris van New York, in welke functie hij in linkse kringen berucht werd voor het gewelddadig beëindigen van hun bijeenkomsten. Na de verkiezing van President Roosevelt werd hij in het kader van diens New Deal benoemd tot hoofd van de National Recovery Administration voor New York (Appelbaum, 1979, p. xi; Salvato, 1989, p. 2. Zie voor een levensbeschrijving zijn autobiografie: Whalen, 1955).
164. Briefwisseling van de secretaris van het Fair of the Future Comité. M.M. Hare, met de Fair Corp. McAneny werd de avond voorafgaand aan de presentatie nog eens 'gemaaserd' in een persoonlijke ontmoeting met comité-leden. Op 12 Mei vond de ontmoeting plaats met het 'Comité on Architecture and Physical Planning' dat belast was met de selectie van de ontwerpers van de Fair en de formulering van hun taken-pakket. Dat zij juist met dit comité een afspraak hadden en niet met bijvoorbeeld met het uitvoerend comité lijkt al het primaat van de vormgeving over het program en thema te voorafschaduwden. Zie voor een verslag van deze bijeenkomst: NYPL: NYWF: A1.011: 'Architecture and Physical Planning Committee: meetings', dd. 12 mei 1936.
165. Ibid. Teague presenteerde het grootste deel van de plannen; een ander deel deed de architect Corbett die niet zoals Teague had meegewerkt aan Chicago.
166. Ibid., p. 16: 'The Fair of the Future has a plan: To construct a central artery of circulation along which nuclear exhibits summarizing the possible developments in each phase of life will be grouped, like easily-read headlines in a newspaper.' En p. 18: 'What we are proposing is a scheme whereby the best of the individual exhibits is brought into a headline central nervous system, you might say, where he can see easily and readily the things he wants to see, and then follow down just as you do in a newspaper column after you have picked the headlines of interest ...' Zie ook de 'World Telegram', 28 mei 1936: 'The visitor would be carried along this serpentine by some means of unobtrusive transportation, "reading" the headlines and choosing the "article" he wants to read in detail.' en de 'Queens Evening News', 28 mei 1936: 'Radical Plans For Fair Are Studied Here; Mile-long "Nerve Center" suggested as core of the exposition.'
167. NYPL: NYWF: C1.0; ongetijld verslag van de publieke presentatie van de plannen van de Fair of the Future Committee aan de leiders uit de professies en de industrie alsmede de pers gedateerd 28 mei 1936. Zie verder de krantenberichten uit noot 166.
168. NYPL: NYWF: A1.011: 'Architecture & Physical Planning Committee', notulen van de vergadering van de raad van directeurs dd. 12 april, 4 mei en 12 augustus 1936 waarin respectievelijk het 'Comité on Architecture & Physical Planning' en het 'Board of Design' - met daarin het 'Comité on Theme' - opgericht werden als ook hun taken omschreven werden. Zie verder de 'Proceedings Committee on Architecture and Physical Planning with Preliminary Commission of Architects' op 18 mei 1936 (NYPL: NYWF: A1.011, box 5: 'Architecture & Physical Planning Committee') én een memo over de organisatie en taakstelling van het Comité on Theme dd. 11 december 1936 (NYPL: NYWF: A1.13 box 9 'Committee on Theme; Board of Design').
169. Zie voor de samenstelling van het 'Board of Design' en het 'Committee on Theme': NYPL: NYWF: A6 'Board of Design; Operating Units; Membership'. Behalve de zeven leden - S.F. Voorhees (voorzitter), G.D. Clark, W.A. Delano, J. Downer, R.D. Kohn, R.H. Shreve en W.D. Teague - blijken nu ook hun bureaupartners - waaronder bijvoorbeeld RPAA-lid Clarence S. Stein (partner van Kohn) - als 'collaborator' te zijn ingehuurd. Daarnaast werd er nog een groot aantal experts als adviseurs op bijvoorbeeld verlichting, kleur, 'water display', beeldhouwwerken en muurschilderingen aangetrokken. Bovendien had men nog 'architectural renderers' in dienst voor de grafische presentatie van het plan, waaronder de beroemde tekenaar Hugh Ferriss. Teague werd in de groslijsten die de Fair Corp. aanlegde van mensen die sollicitieerden naar werk letterlijk aangeduid als dé 'expert on Exhibition techniques' (NYPL: NYWF: A6 'Fair Planning: Architecture') en ook als zodanig aangeeld (NYPL: NYWF: A1.011, box 5: 'Architecture & Physical Planning Committee': 'Proceedings Committee on Architecture and Physical Planning with Preliminary Commission of Architects' dd. 18 mei 1936). Zijn poging om zich zelf en zijn beroepsgeenoten met zijn artikel als zodanig te profileren was dus een doorslaand succes.
170. Robert D. Kohn was samen met Henry Wright en Clarence S. Stein gedurende de Eerste Wereldoorlog betrokken bij de planmatige productie van 'war villages' door de overheidsdivisie 'Transportation and Housing of the Emergency Fleet Corporation of the United States Shipping Board'. Na de oorlog behoorde hij tot een van de oprichters van de RPAA (zie noot 71) en zette hij zich in voor volkshuisvesting en regionale planning. Toch zou hij eerst faam verwerven als de architect van R.C. Macy's grootste warenhuis te New York en de Tempel van Emanu - samen met Charles Butler en Clarence Stein - voordat hij naam maakte met wijken zoals Radburn en Sunnyside. Gedurende de eerste jaren van Roosevelt's New Deal mocht Kohn zijn oorlogservaring inzetten als 'director of housing for the Public Works Program'. Zie ondermeer: Gelemer, 1995, p. 25-6.
171. Ondermeer M.M. Hare en Louise Bonney uit het Fair of the Future comité, Catherine Bauer en Clarence S. Stein uit de RPAA. Tot de medewerkers van het 'Committee on Theme' werden verder de dames Johnston en Mason gerekend en de heren Fordyce, McConnell, Shire, Calver en Redefor (NYPL: NYWF: A1.13: 'Projects under way; progress report of the committee on theme; may 27th 1937').
172. Mumford had een organisatie-structuur voorzien waarin onder het uitvoerend comité, het comité on social planning ressorteerde en daaronder weer een Board of Design. De Fair Corp nam het voorstel voor deze lichamen wel over, maar maakte het Thema-comité onderdeel van het Board of Design. Doordat het comité daarin een minderheids vormde was ze voor goedkeuring van haar voorstellen afhankelijk van de overige leden van het Board of Design.
173. Zij werd begin mei 1936 benoemd. Naast vier architecten hadden de industrieel ontwerper W.D. Teague, de landschapontwerper Gilmore D. Clarke en de ingenieur J. Downer er zitting in. Met uitzondering van R.D. Kohn (1870-1953) huldigden de architecten S.F. Voorhees (1878-1965), W.A. Delano (1874-1960) en R.H. Shreve (1877-1946) - stuk voor stuk vooraanstaande New Yorkse architecten - niet de moderne maar de traditionele opvattingen van de Beaux-arts en de City Beautiful op het gebied van architectuur en stedenbouw. Zie ook Santomasso in Harrison, 1980, p. 30.
174. Kohn deed in een later stadium dan ook herhaaldelijk tevergeefse pogingen om deze ondergeschikte positie van het Thema-comité te doorbreken. Op 8 juni 1936 stelde hij voor het 'comité on social planning' als nog op te richten - nu 'general Advisory Committee - Social Philosophy' geheien - met daarin o.a. Lewis Mumford, Prof. Robert McIver, en F. Lynd (Kohn, 8 juni 1936, p. 2). Samen met Teague deed Kohn op 21 augustus 1936 n.maals een poging door te pleiten voor een stelsel van adviserende en uitvoerende comités deze zouden dan per focal exhibit zowel de inhoud als de uitwerking moeten coördineren (NYPL: NYWF: C1.02: Focal Exhibits: Construction: Memorandum on Organization of the Focal Exhibits; from the Committee on Theme of the Board of Design). Vervolgens trachtte hij door autoriteiten naar binnen te halen op het gebied van de sociaalwetenschappelijke, zoals Neurath en Mumford, zijn positie te versterken. Tenslotte bleef hij nog in januari 1937 een reorganisatie van de Fair Corp. zijn 'Committee on Theme' zelfstandig worden t.o.v. het 'Board of Design', zodoende even veel macht krijgen en gevolg niet langer afhankelijk zijn van de architecten en de CRPNers in het 'Board of Design'. Van dit alles komt uiteindelijk weinig terecht; in de praktijk moesten Kohn en Teague geholpen door een kleine staf zelf de programma's voor de focal exhibits opstellen en werd de uitwerking vervolgens uitbesteed aan diverse industrieel ontwerpers (NYPL: NYWF: C1.02: Focal Exhibits: Construction, dd. 11 december 1936).
175. In de reeks synopses die Hare en Kohn tussen eind mei en begin juli uitwisselden is ze fraai te zien hoe oorspronkelijk hele stukken letterlijk uit het Fair of the Future voorstel werden overgenomen, vervolgens in een aantal bewerkingen weliswaar een 'versie in de bewoording' ontstond maar die de strekking ongewijzigd liet.
176. Ar. 1936, p. 10. Vergelijk ook Kohn, 8 juni 1936, p. 2: '... the fair be dedicated to the exposition of that better life which the great mass of citizens of our country might get themselves if they knew and appreciated what was within reach and attainable to them the way of better government, education, housing, recreation, health, labor conditions, social security and the means thereto through that cooperation which will result if all of our people sense their interdependence.' Zie ook de toespraak van Frank Monaghan, 12 oktober 1938 tot de Robert E. Lee Memorial Association: 'If we (...) the persons responsible for the planning and building of the Fair (...) talk frequently of the "World Tomorrow" it is because we are intensely interested and concerned with making a lasting contribution to it. (...) Utopia is only the sum total of man's desire toward achievement. Well, Utopia is only as far away as mankind wishes to place it; we are raising up direct signs, clearing the road, and discouraging all obstructions to traffic.'
177. NYPL: NYWF: Press releases: Looking Today at the "World of Tomorrow", dd. 1 ap 1937.
178. Ibid. Reeds in zijn presentatie aan de Fair Corp had Teague zich al laten ontvallen dat industrieel ditmaal niet de enige maar wel de grootste en verreweg belangrijkste sector de Fair zouden vormen (NYPL: NYWF: A1.011: 'Architecture and Physical Planning Committee: meetings', dd. 12 mei 1936, p. 22-3).
179. Dit werd tezelfdertijd gesuggereerd in een artikel in het architectuurtijdschrift *American Architect and Architecture* (juli 1936, p. 53).
180. In het schetsplan (dd. 31 augustus 1936, p. 2-3) van het Board of Design werd de slecht bodemgesteldheid in een adem genoemd met de thematiek en de ontlussing als de belangrijkste drie factoren die de inrichting van het terrein bepaalden (NYPL: NYWF: A1.13: 'Report of the Board of Design to the Committee on Architecture and Physical Planning' als reden om het centrale themagebouw niet midden op het terrein te plaatsen. Niet volnuets was dit deel van het terrein tot nu toe in geen van de plannen gebruikt voor de tentoonstelling. In het plan van het Park Department was hier slechts de amusementssecto gehuisvest.
181. In zijn radiotoespraak 'The dawn of a new day' legde Jo Milward uit dat de fair de 'City Planning Movement in America' propageerde én dat deze zelf als een modelstad hield gold: 'Architecturally, the Fair itself illustrates, as far as possible, the form of the City of Tomorrow.' (NYPL: NYWF: PR1.4: Public Relations).
182. Brieven Teague aan Voorhees, dd. 17 en 28 juli 1936 (NYPL: NYWF: A6 'Fair Planning'): uit de eerste brief over het plan dat Park Commissioner Moses en Lamb - namens de Fair Corp. - in overleg hadden opgesteld: 'This results in exhibit areas cut acrossed by important circulation and nuclear exhibits distributed in utterly meaningless fusion. It is, however, the best that can be done with a plan (PvW: dat van Moses' Park Department) which was not based on logical distribution of exhibit areas and a coordination presentation of nuclear exhibits. (...) it would be just as well to soft pedal the whole id nuclear exhibits and segregation of related exhibits (...) Unless we can agree on a plan based on the theme and a logical expression of that theme, I believe the nuclear exhibit will become meaningless and might as well be abandoned. (...) However, in that case, not think we should hold out false hopes of a logical, coordinated exposition. In order to attain such an end, it is necessary to plot first our exhibit areas and locate our nuclei, then fit the axes and circulation to this theme. In other words; make a functional plan,' voorzette hijertoe stuurde Teague zelfs een schema van de expositie mee waarin deze overeenkomstige concentratie configuratie van het parkdepartment plan is ingedeeld in de levensfasen; de inhoudelijke begrepingen zouden dan samenvallen met de ruimtelijke de focal exhibits gegroepeerd aan een rondweg zijn. Ondanks verlies aan overzicht gardeerde dit tenminste dat iedereen het verhaal van het Amerikaanse leven helder voorovergevoerd zou krijgen.
183. Ibid.
184. De Casseres, 1939, p. 267.
185. Een beschrijving van Infant's plan voor Washington en Jefferson's symbolisch-ideologische verwijzing naar het Romeinse kapitolieel: Morris, 1979, p. 277-82 en Norton Wamke, 1984, p. 336-7.
186. Voor Burnhams plan zie noot 14. Ook Mumford (8 mei 1937, p. 32) legde het verband tussen dit ontwerp van de Fair Corp. en Burnhams City Beautiful beweging toen hij het plan bekritiseerde als een anachronistische kruising van de twee meest adequate wereldtentoonstellingsopzettingen, ooit gemaakt: die van LePlay in 1867 en die van Burnham voor Chicago 1893. Meer intuïtief legde hij hierbij zelfs een connectie tussen het plan van de Fair Corp. en de Mall in Washington.
187. Zie het schetsplan (dd. 31 augustus 1936, p. 4-5) van het Board of Design (NYPL: NYWF: A.13: 'Report of the Board of Design to the Committee on Architecture and

ysical Planning') Zie ook de radiotoespraak van Kohn 'Theme of the Fair; "Building the world of Tomorrow": In the midst of all our planning for "Building the World of Tomorrow" we are not forgetting that the purpose of this Fair is to celebrate the 150th anniversary of the Inauguration, in New York City, of George Washington as the first President of the United States. The main east and west avenue of the Fair is to have a series of monuments and great connecting pools and fountains, with sculptures, all designed as a noble record of this great anniversary.'

Ferris was één van de tekensare die het Board of Design belaste met het creëren van chitectonische beelden van hun toekomststad. Dat hij daarbij terugreep op zijn eigen testekind sprak dan ook voor zich. De deze dat Ferris' toekomststad reeds bij de inrichting van het terrein een voorbeeldrol vervulde lijkt plausibel, gezien de gelijkens tussen beide plannen en een tweede geamendeerde versie (samen met M.M. Hare). Waarschijnlijk as hij niet alleen betrokken bij het genereren van toekomstbeelden maar ook bij de organi- en inrichting van het terrein. Zie voor het plan: NYPL: NYWF: C1.0 Ferris. Hugh: name; Construction.

Hugh Ferris. The Metropolis of Tomorrow. 1929. Zie voor een beschrijving van Ferris' an: Reiner, 1963, p. 57-60; Dalco, 1973, p. 251; Tafuri, 1973, p. 447-51.

Zie noot 72.

Report Board of Design to Committee on Architecture and Physical Planning, dd. 31 Augustus 1936 (NYPL: NYWF: A1.13 Report Board of Design to Committee on Architecture and Physical Planning).

Zie noot 187.

AR, 1936, p. 14-5; Tyng, 1958, p. 37-8.

AR, p. 16-7.

Tyng, 1958, p. 22 en 37.

ibid., p. 37. Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de BIE en haar ontstaansgeschiedenis: Le Bureau International des Expositions et la réglementation des expositions internationales en Protocole. Signé à Paris le 30 novembre 1972 concernant les expositions internationales (portant modification de la Convention signée à Paris le 22 novembre 1928), be- en in 1992 uitgegeven door het Bureau International des Expositions in Paris.

Tyng, 1958, p. 37-9.

Whalen, geciteerd in Cohen, 1989, p. 19: 'I remember way back, in studying advertising me years ago, that (...) in Julius Caesar's time they had plumbing. Nobody knew about it because there was no means of communicating the fact. (...) It was only thirty years ago that we got plumbing in the White House. Why has it advanced to point it has today? because of (...) advertising and salesmanship. We have a product to sell (namelijk ...) the ew York World's Fair of 1939. How are we going to sell it? We must go to the country (...) We shall present (...) a preview of the Fair on floats (...) we want every store, and every home, if they will, to put out a World's Fair flag, or some World's Fair models, and ed'd like all the merchandize to be Fair-inspired - its colorscheme and everything else.'

Tyng, 1958, p. 36-44.

ibid.

Uiteindelijk beloofden 33 Amerikaanse Staten, 2 internationale organisaties en 58 landen (Tyng, 1958, p. 43; Appelbaum, 1979, p. xii) aan de Fair deel te nemen: 23 in een eigen paviljoen en 35 in een door de Amerikaanse Federale overheid bekostigde (!) collectieve lll of Nations' (Tyng, 1958, p. 43). Zie voor een overzicht van de deelnemers: OGB, p. 51-6.

Zie noot 111.

Zo kwamen Science & Education en Public Health & Medicine in één dubbelgebouw recht, belande bijvoorbeeld het Zweedse paviljoen in de productie- en distributiezone, en staat Florida in de Amusementsector.

Zie voor de taakverdeling tussen de industrieel ontwerpers en de 'ideologen' van het Thema-comité de brief dd. 13 januari 1937 van de advocaat van de industrieel ontwerper enry Dreyfuss, die de centrale thema-expositie ontwierp, aan de Fair Corp. over de werkzaamheden die zijn cliënt zou uitvoeren (NYPL: NYWF: C1.0 Dreyfuss. Henry: Theme: construction). Hierin was zeer precies een gefaseerd proces van ontwerp en terugkoppeling ingestippeld waarbij het Thema-comité het scenario zou leveren en vervolgens d.m.v. een aantal tussentijdse presentaties ontwerp en inhoud zou kunnen bijstellen. Opvallend is dat Dreyfuss werk eigenlijk ophield bij het definitief ontwerp. De Fair Corp. vermoedelijk uit jdatgtaire en werkgelegenheids overwegingen (de fair als New Deal-werkverschaffingspro- - maakte zelf de werktekeningen en voerde het werk ook zelf uit. Zie Cusker, in Harrison, 1980, p. 6.

Zie voor de opsmwing van scenarios die Kohn en Teague opstelden noot 175. Teague rikt zich samen met Hare vooral te hebben bezig gehouden met de uitwerking van de algene thematiek in de 'focal exhibits'. Als een soort programmatische randvoorwaarde heeft hij voor een aantal exhibits het scenario, op basis waarvan later college-industrieel ontwerpers gevraagd werden hiervoor een ontwerp te maken.

Kohn, 8 juni 1936, p. 2: 'The Fair then would indeed be a fair by and for the millions of ur people - a fair which would exhibit goods (and particularly ideas) not only for the great middle class but for the much more important lower third in the economic scale since it is is group which must be brought up, if we are to achieve the objective which a few of the anders of this country had in mind.' Zie ook Kohn, toespraak getiteld 'Perispher and tylon' tot 'The Herald Tribune Forum' dd. 27 oktober 1938, p. 2-3: '... the planners were ore than willing to seek a forward-looking theme for this Fair. -- one that would attempt present the things, but above all the ideas, and the forces potent in today's world mainly effective instruments of progress. If this could be done so that the average person -- not e technician and the philosophers but just Mr. Good Citizen could understand our messa- something most worthwhile would be achieved. While many of the world's problems are pblett thought through by philosophers and publicists, the average person knows little of er conclusions. Perhaps the Fair could be used to present certain homely truths on the bject of human relations dramatically so that everyone could understand them and some ight even act on them.' Zie verder Hare, 'Summary of Salient Points of Proposed Plan of xhibits', zomer 1936, p. 1 en met name 'Basic speeches on World Fair with realization of rme and architecture' dd. 22 december 1936 (NYPL: NYWF: PR1.41 Public Relations).

p. 5-7: 'Essential these Fairs were held in order to sell goods, and later on to demonstrate samples of goods. They were oriented entirely towards profit to the producer. The Producer's Fair has lasted from that time to this. (...) We abandon the Producers' Fair in Favor of a Consumers Fair. This exposition will be an Everyman's Fair - a Fair for the average citizen. Thus we do not intend to appeal to the visitor as a technician in a particular field but rather appeal him as individual having needs and desires common to all people. Mere mechanical progress is no longer an adequate or practical theme for a World's Fair. Instead we must demonstrate an American way of living. We must tell the story of the relationships between objects in their everyday use - how they may be used and when used properly help us. We must give the people of this country a vision of what is obtainable to them tomorrow in better living. (...) it attempts to point an American way of living, which is the theme of the Fair.'

207. Ibid.

208. AR, 1936, p. 10.

209. Ibid.

210. Iets dat de kern vormde van het Fair of the Future-voorstel.

211. Kohn, 16 juni 1936, p. 5-7.

212. Hare, 22 december 1936, p. 7-8: 'the ideal Fair would be a complete composite community, a community that combines urban and rural living, small town and big city living, a community where the people could live for a space and see the "World of To morrow" at work and at play, where the public itself would participate in that work and play and go away with a better understanding of the relations of people, one to another. This we cannot do.'

213. Kohn, 16 juni 1936, p. 3: 'It is to be noted here that the methods of "visual education" by static and moving figures illustrating quantities and processes can be used effectively here and indeed in every part of the Fair. The International Association for Visual Education reports that. (...) they will be able to bring dr. von Neurath of the Hague to America in September. I have urged the secretary of this Association to have von Neurath give a training course in New York in the Fall, open to American students of his methods.' Op een later tussengevoegde pagina stelde Kohn vervolgens, dat deze methode met name geschikt leek voor de centrale thema-expositie en dat hij het raadzaam achtte om behalve Neurath ook een zekere Modley - die samen met Neurath aan de ontwikkeling van de visuele educatie zou hebben gewerkt - aan te trekken voor de uitwerking van deze sleutelpositie. Neurath begon zijn medewerking aan de Fair met een lezing getiteld 'Principles of Technique for Visualization in Exposition' (24 september 1936) voor de medewerkers van de Fair Corp. - m.n. het Theme comité en het Board of Design. Hierin schetste hij een expositie die geheel was doordrenkt van zijn 'International Picture language'. Deze lezing is als typescript bewaard gebleven in de archieven van de Fair Corp (NYPL: NYWF: C1.012 International Foundation for Visual Education). Kohn stelde Neurath vervolgens tijdelijk aan om hem te helpen bij de uitwerking van de thematiek: 'So far I have been thinking of this possibility as being more in the field of general philosophical approach to some of the problems of our demonstration rather than of actual diagrammatic illustration work' (PvW: het eigenlijke ontwerpen van de thema-exposities was immers voorbehouden aan de industrieel ontwerpers) (Brief Kohn aan IFVE, dd. 2 oktober 1936). In deze hoedanigheid produceerde Neurath tenminste twee werkstukken, vol ideeën over de inhoud van de Fair en de meest geëigende presentatiewijze; het tweede - een aanvulling op het eerste (dd. 3 december 1936) in antwoord op kritiek van de Fair Corp. - heb ik in de archieven kunnen achterhalen (dd. 9 december 1936): 'After an analysis of the various special proposals and notes, Dr. Neurath has drafted suggestions for visualization of the theme of the fair and for focal exhibits. Dr. Neurath's proposals have been worked out in accordance with the various conversations which he has had with you and your collaborators' (Brief mevrouw van Kleecq namens IFVE aan Kohn, dd. 9 december 1936). Blijkbaar vakt het rapport bij Kohn of het Board of Design niet in goede aarde want hierna werd Neurath's medewerking niet langer op prijs gesteld (Brieven mevrouw van Kleecq namens IFVE aan Kohn, dd. 10 december 1936 en 27 maart 1937).

214. Neurath, september 1933, p. 2: 'With the growth of popular educational activities, and especially of workers' education, the necessity arose to transmit to the students in brief evening classes comprehensive information about social and other facts. (...) So, in the actual needs of the learners (PvW: de arbeidersklasse uit de negentiende-eeuwse arbeidersmusea en avondscholen) arose the Vienna method of graphic statistical representation and the Vienna method of visual education.'

215. Zie voor een beschrijving van zijn pictogrammen, Bildstatistik, ISOTYP en visuele educatie: noot 217 en Neurath's eigen handboeken.

216. Neurath, september 1933, p. 1: 'In the future, museums will be manufactured, exactly as books are today. This basic proposal to produce copies of museums in standard series has been often expounded, particularly by Paul Oilet of the Palais Mondial in Brussels. But the realization of that idea implies international agreement on a specific method of presentation,' en p. 6-7: 'The important point is that there must be a system of rules that can be applied without exceptions, a sort of grammar of picture language; that, and a dictionary of symbols. The problem is not how to invent ever new symbols but how to get them accepted the best that can be found anywhere. With this aim the Social and Economic Museum is engaged in creating standard symbols and standard rules. But in order to introduce a single system of signs and rules throughout the world, an international organization is needed. A special institution, the Mundaneum, has therefore been established in Vienna, in close connection with the Museum, to work for general acceptance of the Vienna rules and dictionary of visualization. Because of the inescapable need to have all educational materials uniform, it was found necessary to centralize the creation of exhibits, illustrations, and so forth. (...) We have in Vienna, in the Mundaneum, a research bureau a statistical department, and an archive for visual education which assembles all historically significant experiments - primitive cave drawings which are extraordinarily clear and intelligible, well-worked-out hieroglyphics. (...) But the principle of symbolical representation of number or quantity is only one part of the Vienna method. Another problem is how to bring into a revealing relationship to each other the totality of the individual graphs. Each new pictorial table, each new model, is in a sense only a chapter of a single large book in process of being written about

- the world in which we live. (...) Just as in Vienna the department of transformation has succeeded in securing complete uniformity of method, so our effort should be to create a similarly uniform method for all the museums of the country - yes, of the whole world. A museum of natural history, a technical museum, a museum of hygiene, and a social museum will then represent, so to speak, four volumes of a single work. (PvW: de eerste toont grondstoffen zeep, de tweede de bereiding van zeep, de derde de functie ervan en de vierde de rol van dit product in de samenleving en de nationale economie ...) In other words, only through a unified, planned, central control of all museums and educational institutions is it possible to lead the public with the greatest benefit to its education from one museum to another, and thus make the individual more and more familiar with the world in which he lives. Museums, exhibitions and periodicals might be regarded as three different means of education with the identical purpose of making less afraid of the world. If previously he felt depressed by the complexity of facts, the visitor to the museum should leave it with the feeling that, after all, "one can find one's way through." We have here, then, a colossal international task in keeping with an age that more and more brings the eye into the learning process, and in keeping with the special social problems of our day. (...) Thus there is developing a new clarity and purposefulness in communication that may be regarded as preparation for more incisive social planning. Teachers and other groups of people concerned in social education, directors of museums, and editors of periodicals are confronted with the responsibility of placing their energies at the service of this common international task.'
217. Otto Neurath. 'Principles of Technique for Visualization in Exposition', 24 september 1936, p. 4: 'The philosophy of an exposition can be consistent; and each booth, each gallery and each hall can be an actual part of the whole. But the unifying idea is not enough. It is necessary to use special techniques to visualize it. This relating of all exhibits together results if we use unity of visual elements, and build, by means of these visual elements, bridges from section to section. Unity of visualization becomes the actual basis of unity of exposition. We assemble systematically produced charts, models and motion pictures by means of standardized elements. We are using a kind of visual dictionary with more than 2000 symbols, and a kind of visual grammar.'
218. Kohn, 8 juni 1936, p. 2: 'It might well be decided at the outset that as far as possible the Fair should leave available after its close a permanent exhibit (here or elsewhere) of certain kind of things - small "museums of ideas"; permanent collections of the people's arts (in industry as well); of hygiene; of progressive education; of housing; of cooperative means and methods, etc.'
219. Kohn, 16 juni 1936, p. 3: 'At the core of the fair - the very center of things - it would be therefore be proper to show in some way - actually or emblematically - a representation of urban and rural life. To these all other functions (PvW: de negen levensfasen waarin de expositie vervolgens uiteen viel) are either contributing factors or from them receive their reason for being.' 'Gepresenteerd door 'one or two animated panoramas' to be viewed by the spectators from above. One would show the city in relief and to scale with its crowded districts, transportation, manufacturing and business centers, etc., etc., residential districts and suburbs. In a series of half-hourly performances; a sequence of illuminated moving lines and objects would dramatize the incoming mass of raw materials, supplies for manufacture and building; the mass of food stuffs necessary to supply the people, coal to heat them, etc., and the crowds moving in to help do the city's work; then per contra, the mass of manufactured goods moving from the city to the outer world - by train, motor and ship - The other panorama (if another were needed to illustrate the objective) would do the same for the rural community and region showing how its products went out to feed the city and received from it its shoes and clothes, books and manufactured wares. These panoramas would not only be the keys to the Fair symbolizing that all the other functional exhibits radiating from them were adjuncts thereof - but would have immense educational value as illustrating the inescapable interdependence of the workers of the city and farm whether brain or hand. (...) It is to be noted that the methods of "visual education" by static and moving figures illustrating quantities and processes can be used effectively here and indeed in every part of the Fair.' Hare (1 juni 1936) maakte vervolgens duidelijk dat deze centrale thema-expositie tegelijkertijd het publiek ook de leessleutel tot de rest van de expositie zou moeten aanreiken door hen de classificatie uit te leggen: 'Key exhibit (...) showing perhaps in model form the incoming and outgoing resources of every kind, in urban and city life, and on the other hand by sequential symbols representing in simplest form the arrangement of the Fair and its organic relation to living.'
220. Uit beleidsvoorstel van Neurath dd. 9 december 1936 aan Kohn: 'The main idea is to present a maximum of connections - since although visitors may be poorly educated people or young boys and girls - they are not morrons. We should be guided not by the ideal of some scientific encyclopaedia, but by the ideal of well organized interest of the average person.'
221. Teague, Exhibition Techniques, typescript, p. 2: '...the most serious problem confronting you (PvW: architecten) is not esthetic, it is not social, it is not architectural in the ordinary sense. It is the problem of sore feet. The fruit of expositions for a vast number of people is simply fatigue, utter and devastating fatigue, such fatigue mental and physical, as prevents them from assimilating part of the mental or spiritual benefits they might have otherwise derive. They grow so tired that the heavens could open and Gabriel descend in all his glory, and they would still sit there on the bench with their shoes off and not give a damn.' En Ibid., Exhibition Techniques, AAA, september 1937, p. 31: 'The enormous expansion of world's fairs (...), and the keen competition for interest resulting, have brought a great many problems, the chief of which has to do with the limits of human endurance. The strong impression many visitors carry away from the fair is one of utter, devastating fatigue. The crowd leaving the fair grounds at the end of a day has all the spirit and sprightliness of a troop of war refugees. This "bunions" problem can never be neglected by a fair designer, and he must always bear in mind the low I.Q. of fair visitors: no matter how brilliant a man may be when he pays his admission fee, by the time he has tramped around the fair for a few hours his mental receptivity has probably declined to a twelve-year-old level.'
222. Zie nota 86-7. Teague, Exhibition Techniques, typescript, p. 2-3: 'An exposition is in effect a vast dramatic or vaudeville show, consisting of thousands of acts. Instead of bringing these acts in succession on a stage before you audience, you arrange the acts in a spatial series and move your audience before them. The problem is thus twofold; first to provide an adequate and effective setting for your exhibits. These exhibits too must have dramatic qualities. (d.w.z. ...) interest their public and hold its attention. Very few exposition buildings have yet been built - as they should be - primarily as stages for the presentation of these exhibits. The second phase of the problem is that of circulation: directing the movement of crowds by subtle effective means so as to economize leg power and reduce fatigue. It is the aimless wandering amid hundreds of wholly disconnected demands on the attention that reduces the typical world's fair visitor to a state of perambulating coma. People do not grow weary half so fast if their interest is held and the objects of their attention have a certain amount of continuity and dramatic sequence. So far as I know, no world's fair has been designed from this purely functional approach ...' Ibid., Exhibition Techniques, AAA, september 1937, p. 32-3: 'It (PvW: de fatigue) is induced by the impression of many wholly unrelated impressions on the consciousness - the fact that there is no continuity whatever and an enormous variety in the impressions an individual is asked to absorb. (PvW: oplossing) This explanation of the cause of fair fatigue suggests its cure: consciousness of this problem and its solution has guided the Board of Design (...) We have attempted to ease the strain on our public by creating as much continuity and as logical organization within the Fair as is possible to achieve, by the planning of easy circulation, the relation of the architectural elements to the whole scheme and to each other, the grouping of related exhibits in related areas, by the stressing of a Theme of the Fair which should give a coherent story or plot binding the whole vast enterprise together, (the matter of control of the circulation of the visitors is of primary importance. A continuous and unified story cannot be told unless you are able to present your story in a logical order. (...) An exhibit should have dramatic unity. It should tell a continuous story and should borrow from the stage the theories of dramatic structure. That is, there should be introduction, an attention-compelling starting point from which the plot should be built to a climax, so that people come away with a simple but vivid impression of the entire saga. In doing this they have to plan both the interior of the building and the content of exhibit so that they appeal to all the senses - the sense of sight, the sense of hearing, insofar you can, the sense of touch. (...) People can be entertained by a multitude of things not ordinarily classified as amusements - such as scientific demonstrations, mechanical rations, etc. They love to learn and are entertained by learning if not too much effort is required. It is necessary, however, to entertain them actively. It has become an axiom of exhibit design that you must have movement, but that is not enough by any means. I like to go further and say you must have events, must have things happening in your exhibit. (...) they have to happen in such a way that people can watch, understand easily and be interested and thrilled by them. (...) it must be presented in such a way that it can be quickly and assimilated. Since, fair crowds are large, it should be possible for spectators to understand the exhibit visually by means of diagrammatic illustrations or text on the wall or incorporated in the exhibit; then you can go further and explain the operation to the orally. (...) It is also important that the display preserve a cheerful atmosphere.'
223. Ibid.
224. Teague ontwierp o.a. de presentaties voor Ford, United States Steel, Con Edison, East Kodak, A.B. Dick Company, DuPont en de Cash Register Company. Loewy ontwierp meer de exhibits voor Chrysler, de Railroads on Parade en het House of Jewels. Norman Geddes het Futurama voor General Motors. Dreyfuss tekende behalve voor het centrale thema-exhibit Democracy ook voor de presentaties van AT&T, Donald Deskey ontwierp ook nog 'The World of the Day after Tomorrow' voor Bristol-Meyers, de Medicine Exhibit en de Cosmetic Building Exhibit. Gilbert Rohde ontwierp ook het exhibit voor Petroleum Industry (Press release Fair Corp. dd. 7 november 1938: NYPL: NYWF: C Design Construction).
225. De Fair Corp. gaf naast de New York World's Fair Bulletin ook nog de periodieken World of Tomorrow en the World's Fair uit. Van de studietoeren van de organisatoren naar andere exposities resteren schriftelijke verslagen en foto-serie, die binnen de organisatie circuleerden. Er werd zelfs gewerkt aan een brochure - à la LePlay's voorbeeldboek - voor de beste expositie-technieken op de exposities te Parijs en Düsseldorf 1937 voor de officiële exposanten. Brief van Bonney aan Voorhees, dd. 21 oktober 1937: 'Develop plan, Mr. Kohn and Mr. Voorhees: Edit photographs from Paris and Düsseldorf, from angle of Exhibit Techniques, and circulate through organization. Prepare Brochure of Exhibit Techniques in cooperation with Dr. Monaghan, to be given to Space Buyers - if approved.'
226. Zo ontwierp W.D. Teague de exposities van de Federale overheid.
227. De Casseres (1939, p. 226) beschreef het ontstaan van een eigen monumentale overheidsarchitectuur 'als architectonisch geslaagde werkrumie en symbolen van Amerika's Federale regering' onder Roosevelt's New Deal als volgt: 'In de eerste jaren van het bewind van Roosevelt heeft men voortgeboord in de bestaande klassicistische trant. In de laatste tijd zijn er echter paleizen verzeven, waarbij geen gebruik is gemaakt van Corinthische zuilen galerijen, die de onder Hoover ontstane ontwerpen kenmerken. Sommige der nieuwste gebouwen hebben een rustig en waardig karakter - al schijnen de Amerikaanse bouwmeesters het "zuilencomplex" maar niet kwijt te kunnen raken. Hun Parijse Ecole des Beaux-arts spelen hun nog steeds parten.' Deze ontwikkeling sluit aan bij pleidooien van onder Siegfried Giedion voor een eigen 'modernistische monumentaliteit' voor de 'Moderne beweging', waarmee de gemeenschapswaarden van de democratische samenleving adverteerd zouden kunnen worden teneinde ze de burgers dagelijks in te prenten. Een lastige problematiek voor de Moderne beweging aangezien zij met het afwerpen van de neo-oc ook het bijbehorende iconografische repertoire over boord had gezet en bijgevolg het belangrijkste symbolisch uitdrucksmiddel voor de architectuur. In feite erkende de Moderne Beweging hiermee voor het eerst weer de symbolische behoeften van de mens begon zijn zoektocht naar de mogelijkheid een voor iedereen begrijpelijke symboliek met een zekere waardigheid of monumentaliteit te verzoenen en in een modernistische beeldtaal, zonder in de valkuil van de neo-stijl en haar voor de burgers onbegrijpelijke allegorische decoraties te vallen. Zie o.a. Giedion in Huber (1987) en dan met name het essay 'Über eine neue Monumentalität' van hem uit 1944 (p. 180-94).
228. Norton in Warnke, 1984, p. 333, 336-7 en 340: 'Das Interesse, auf das die Planung von Washington und der Bau seines staatliches Kapitols stießen, weckte in Amerika ein Bedürfnis nach Schönheit im Sinne des klassischen Ideals, wie es zur selben Zeit auch

er Bildung einer republikanischen Regierung zum Ausdruck kam, die sich indirekt auf Erfahrungen der Antike stützte. (...) Jefferson besaß eine umfassende Kenntnis der klassischen Sprache und der klassischen Literatur. (...) eine aufrichtige Liebe für die Klassiker (...) und dies aus sehr praktischen Gründen. Was er dort lernte, wandte er auf die Probleme der Politik, der religiösen Freiheit und der Erziehung an. (...) Vitruvs Werke waren die einzige Quelle auf dem Gebiet der Architektur, die unmittelbar aus der von Jefferson verehrten römischen Kultur stammten. (...) Die Anregung für die Idee eines Kapitols hatte Jefferson natürlich vom antiken römischen Kapitol bezogen, das er aus der Literatur gut kannte. Das römische Kapitol war ein Ort politischer und religiöser Feiern und diente zugleich gesetzgeberischen Handlungen.

Kohn, 'Perisphere and Tylon', toespraak tot 'The Herald Tribune Forum' dd. 27 oct 1938.
 2: 'People are always asking me about the significance of the big sphere and the great pointed needle located at the very center of the Fair. The fact that they are interested enough to ask is proof that these particular forms have served one of their purposes, namely, to create surprise by their strangeness and make people wonder what and why they are. But their second and more important purpose is more than mere showmanship. The Fair has a serious purpose aside from its entertainment and commercial value - a purpose world wide in its conception - what then could be more appropriate as a symbol than a great sphere? But a sphere by itself is rather an unstable form and from the aesthetic point of view needs something to hold it in place, figuratively speaking. Hence the great trylon. This needle affords us moreover an extremely high point which illuminated at night can be seen far off, in form unique in shape and location.'

OGB, p. 37.
 Zie noot 228.

Zie voor de prijsvraag: NYPL: NYWF: C1 Construction, Design, Architectural competition. Zie voor het resultaat: AF, december 1936, p. 8 en 42; Santomaso in Harrison, 1980, p. 35.

Voor een opsomming van de betrokken architecten: OGB, p. 234-5.

Zie noot 222 en Teague, Exposition Techniques, typescript, p. 1: 'In our work as industrial designers, it is necessary for us to approach all our problems from a strictly functional viewpoint. In the case of each new product which comes to our hands, we must ask ourselves: What is this thing for? What is it supposed to do? How is it made, and what is it made of? Out of our study of these questions and their answers, we evolve a form that is functionally right for the product in hand. It is because of this approach that several cases of work which would ordinarily be considered architectural, but in which the functional aspect is of primary importance to the owner, are now being handled by industrial designers. Service stations, retail shops, exhibits and industrial interiors are now familiar work to industrial designers.'

Zie noot 222.

ibid.

Teague, AAA, september 1937, p. 32: 'We have found that curving walls of this kind are of great value in holding the visitor's interest and leading him on. Usually, if he can see half of an object around a curve, his curiosity will be piqued to see it all, whereas if he is asked to make a right-angle turn he may not continue. People must flow in an exhibit. Audience flow the line of least resistance just as water does, and it is much easier to take them around a slow curve than to make them turn abruptly corner. We bore that in mind in laying out our plan.'

Zie noot 233 en Stern, 1965, p. 7.

Persbericht van het bureau Skidmore & Owings, John Moss, Associates, p. 1 en 3: 'This iconoclastic firm reverses the usual procedure in designing Fair buildings and plans from the side out - beginning with the product to be exhibited and wrapping the building around it. Thus their buildings are not only functional, but symbolic of what each is displaying and representative of the relationship of the exhibits to ordinary living and to the social and economic life of the community at large. For example, the Westinghouse Building is but a symbolic covering for the product that company dispenses - electrical equipment. The building leaves no one in doubt. That structure (...) could mean only electricity ...' of: 'the radio-tube-like Radio Corporation of America building (...) the Westinghouse Building, resembling a huge magnet, with its inverted cone-shaped Tower of Light, symbolic of the role played by electricity in modern life and industry; (...) the Gas Industry's stove-burner rotunda, with its four mighty pylons, flame-etched, soaring into the sky; Continental Baking's circular structure with its two horizontal finlike projections and its many-hued round windows on the facade representative of the colored balloons on the wrapper of Wonder Bread (Continental Baking's product)'. Het bureau leverde, afgezien van het eigen architectuurbureau van de Fair Corp, de grootste bijdrage aan de fair. Het ontwierp in totaal negen paviljoens: Venezuela, RCA, Westinghouse, Swift and Comp, Standard Brands, Gas Industry, Continental Baking, Toffenetti restaurant en Baby incubator.

Voor de selectieprocedure en het aanleggen van lijsten met namen van door de Fair Corp. aanbevolen muurschilders en beeldhouwers: OGB, p. 29-30.

Gelernter, 1995, p. 170-1.

OGB, p. 32-4; Tyng, 1958, p. 30-1; Appelbaum, 1979, p. xiii; Gelernter, 1995, p. 85-6.

OGB, p. 31-2.

ET, p. 27: 'They borrowed the experience gained in former expositions and the developments in the field of stage lighting, recreated them and improved on them with new equipment. The result of this was that light became not merely an accessory but organic factor in the designs. In this way it came about that with the fall of darkness a magic transformation appeared to come over the exposition, which reflected itself in the mood of the visitors. The lighting at the Fair was probably their most effective device for playing on the emotions of the spectators, to put them in a receptive frame of mind, to quiet them, to stimulate them and generally prepare them for the exhibits. It was supplemented in New York by the tranquilizing effect of a long line of reflecting pools, in the main exhibit area. ...' Zie ook: OGB, p. 34-5.

Radiovoordracht van Jo Milward, getiteld 'The dawn of a new day', p. 7-8:

'Architecturally, the Fair itself illustrates, as far as possible, the form of the City of Tomorrow. When the Fair gates open on April 30, the visitors will enter a city of light and color, interlaced with parks and blooming gardens. He will find a city of low well-ventilated buildings, with benches beneath shade trees, fountains and pools waiting to bring him refreshment. He will see decorative pylons soaring to a height of 150 feet, designed as precaution against a monotonous skyline, and also as effective points for startling night illumination. By both day and night, he will see "color cocktails" at every turn of the road. Buildings have been painted with prismatic color tints, never before used out of doors. (...) By day the visitor will investigate a spectacular color plan spreading its gamut of colors over the World of Tomorrow. By night he will discover a lighting plan which experts believe will revolutionize present day lighting, and point the way for the City of Tomorrow. (...) The City of Tomorrow, as displayed at the NYW's Fair, will be not only for happier places of living: more than that, they will present a United States united as never before - as a nation bound together by a common interest, a common culture and a common understanding.'

246. Het plan voor de 'ideal Fair' was begroot op 57 miljoen dollar, terwijl de Fair Corp. slechts 47 miljoen aan inkomsten verwachtte (AR, 1936, p. 12).

247. In een brief van een zekere Cahill aan Kohn dd. 16 februari 1938 (NYPL: NYWF: C1.0 Theme Building: Theme: Construction) is sprake van The plan of the Committee provided for a minimum of nine and a maximum of thirteen focal exhibits. These included focals in education, art, welfare, religion, etc. All but five of the focal exhibits have been eliminated, leaving only one of cultural or social significance and four industrial.'

248. Brief Grover Whalen dd. 27 januari 1939 aan alle departementen van de Fair Corp. (NYPL: NYWF: C1.02 Construction: Focal Exhibits: A-1)

249. Bush in Schönberger, 1990, p. 93-6.

250. Tyng, 1958, p. 108; Bliven, 1939, p. 42.

251. Feitelijk was dit het enige deel van de Fair dat overeenkomstig Mumfords ideeën was vormgegeven en gefinancierd (zie noot 145). Enkele verzekeringmaatschappijen financierden een aantal exhibits over gezondheidszorg. Deze zouden na afloop de kern vormen van het nieuwe 'American Museum of Health'.

252. Na de publicatie van The Culture of the Cities in 1938 gold Mumford als de autoriteit op het gebied van planning en moderne stedenbouw. Hij werd dan ook door het American Institute of Planners aangezocht om het scenario te schrijven voor een film, waarin hun ideeën over regionale planning en tuinsteden gepropageerd zouden worden. Het resultaat was de documentaire 'The City'. Deze film was van de beroemde documentaire maker Parc Lorentz, die als regisseur van ondermeer 'The River' en 'The Plow that broke the Plains' toen al gold als vader van het nieuwe filmgenre van de sociaal geëngageerde documentaire. De Russell Sage Foundation financierde haar. Zie voor een beschrijving: AR, augustus 1939; Miller, 1989, p. 366.

253. Fout die bijvoorbeeld de historica Robert (1979) dan ook prompt maakte.

254. Pas toen in Februari 1937 deze plannen door de Fair Corp waren goedgekeurd volgde de aandelen-emissie. Uiteindelijk bracht deze emissie \$ 27 miljoen op terwijl men 28 miljoen nodig had. Uiteindelijk kopen een aantal banken de resterende aandelen op. Interessant is dat volgens de organisatoren de meeste aandeelhouders niet enkel afkomstig waren uit de gebruikelijke categorieën 'civic minded' burgers en speculanten maar ook uit kringen van exposanten en concessie-houders (Tyng, 1958, p. 102-3; Gelernter, 1995, p. 343)

255. Een plattegrond van de expositie, die gezien de vorm-overeenkomst met de uiteindelijk gerealiseerde expositie van omstreeks eind 1938 moet zijn, vermeld ondermeer de volgende exposities die later niet zijn gerealiseerd: de vrachtwagen fabrikant Mack; het dagblad de New York Times; het warenhuis John Wanamaker; Elis Arden; twee collectieve tentoonstellingsgebouwen gewijd aan 'Women's Apparel' en 'Textiles'. Uiteindelijk bleven er tenminste een drietal van deze - vaak aanzienlijke - kavels leeg en bovendien werd de 'Textiles' hal nu als evenementen hal gebruikt (Hall of Special Events).

256. Tyng, 1958, p. 87. Verder maakte Tyng (1958, p. 105) ondermeer melding van extra bankleningen, eind 1938, ter grootte van \$ 1.65 miljoen dollar.

257. Kohn rekende blijkens een radiotoespraak op 17 december 1936 nog op zo'n 45 miljoen bezoekers (NYPL: NYWF: PR1.41 Kohn, Robert D.: Speeches: Public Relations). Whalen (1936, p. 21) rekende iets later al op 50 mln bezoekers. Bij de opening waren de verwachtingen inmiddels verder naar boven bijgesteld tot maar liefst 60 miljoen (NYT, 2 mei 1939, p. 1; Tyng, 1958, p. 89).

258. Ibid. Dit was er wel op gebaseerd dat velen uit de buurt van New York meer dan eens naar de Fair zouden gaan. Gemiddeld rekende men erop dat iedere bezoeker de Fair 2 maal zou bezoeken, zodat uiteindelijk 30 miljoen mensen de Fair gezien zouden hebben. Van de totale Amerikaanse bevolking (130 miljoen) woonden er 11.5 miljoen binnen 40 mijl van de expositie in de metropool New York en omstreken. Dat wil zeggen 1 op de 13 van alle Amerikanen zou de Fair bezoeken, met natuurlijk een veel hogere concentratie in New York en omstreken.

259. Zowel voor de tarieven op de trein als metro die de bezoekers rechtstreeks naar de Fair zouden vervoeren bedong de Fair Corp retroctie bij de respectievelijke bedrijven, in ruil voor een bijdrage van de Fair Corp in de aanleg van de benodigde spoorlijnen, stations en seinsteinstels (Tyng, 1958, p. 65-6). Uiteraard behoorden deze voorzieningen tot de permanente infrastructurele erfenissen die de Fair zou nalaten.

260. Tyng, 1958, p. 73-5.

261. Appelbaum, 1977, inleiding; OGB, p. 12.

262. OGB, p. 34-5.

263. NYT, 1 mei 1939, p. 2.

264. Een ander aspect dat de prijs van een uitstapje naar de tentoonstelling beïnvloedde waren de vervoerskosten. Zoals gebruikelijk onderhandelde de organisatie hierover met de spoorwegen. Na lange, moeizame onderhandelingen bleken deze bereid om passagiers tegen een gereduceerd tarief van 'Pennsylvania Station' op Manhattan naar het Fair-terrein te vervoeren. Dit was vooral een handreiking aan de bezoekers die van buiten de metropool New York kwamen. Voor haar inwoners was een reductie van de prijzen voor de gemeentelijke ondergrondse van veel groter belang. Voorzover bekend werd er op bevel van LaGuardia hier alleen voor schoolklassen en andere groepen kinderen, zoals de padvinderij, een gereduceerd tarief gerekend.

265. OGB, p. 9 - 12.
 266. OGB, p. 12.
 267. Volgens Appelbaum (1977, inleiding) waren er uiteindelijk 50 grote Amusementsconcessies vergeven. Zie voor selectiebeleid concessies: Tyng, 1958, p. 63-9.
 268. Tyng, 1958, p. 68-9; WPA-Guide, 1939, p. 646-7.
 269. Tyng, 1958, p. 72, 75 en 80.
 270. Tyng, 1958, p. 54-61.
 271. Tyng (1958, p. 44-5) vertelt dat Whalen en McAneny bij de diverse landen gingen bedelen voor staatsbezoeken van koningen, presidenten en premiers.
 272. Ibid., p. 82-3. Zie ondermeer de verslagen van dergelijke dagen en conventies in de NYT gedurende het tentoonstellingsseizoen.
 273. AR, 1936, p. 14-5; Tyng, 1958, p. 37-8
 274. AR, 1936, p. 16.
 275. Zie noot 198: Tyng, 1958, p. 84; Brief Voorhees aan Donovan, dd. 6 december 1938 (NYPL; NYWF; box no. 7 A.1.13 Board of Design; Record of Art Work).
 276. Motorcade, a preview of the 'World of Tomorrow', 30 april 1938.
 277. Tyng, 1958, p. 55-8. De concessie werd om 'waardeinflatie' van het monopolie te voorkomen per branche slechts aan een beperkt aantal fabrikanten gegund. Overigens niet per definitie aan marktleiders maar aan wie er het meeste geld voor over hadden.
 278. Zie noot 198: Tyng, 1958, p. 84; Doctorow, 1985, p. 242-3. Zie voor voorbeelden van dergelijke 'merchandizing'-producten: Cohen, 1989, p. 66-79; Zim, 1989, p. 195-235.
 279. Doctorow, 1985, p. 293-6.
 280. Ibid., p. 305-8; 346-51.
 281. Doctorow, 1985, p. 242-3.
 282. Harrison, 1980, p. iv-v en p. 6; Cohen, 1989, p. 2 en 4.
 283. Fiedhoff, 29 juli 1939, p. 297; Santomasso in Harrison, 1980, p. 35.
 284. Tyng, 1958, p. 20-1: 'Nor did the organizers, said Mr. McAneny, overlook the employment side and what the Fair would mean to those on the long list of the jobless. The construction of buildings, the building of roads, landscaping programs and the operations of the Fair itself would give employment to many thousands for the next several years.' Zie ook noot 31 en Cohen, 1989, p. 3.
 285. NYT, 1 mei 1939, p. 1; Tyng, 1958, p. 85. Zie ook de NYT gedurende de eerste maanden na de opening.
 286. Zie voor het dagprogramma NYT (1 mei 1939, p. 3).
 287. Ibid., p. 1.
 288. Ibid., p. 3. Er deden in totaal 20.000 mensen aan deze parade mee.
 289. Precies dus zoals de architecten Harrison en Foulhoux van de Persisphere en Trylon blijken een van hun eigen presentatie-tekeningen voorzitten hadden. Dit voorval en de tekening vormen een bewijs temeer dat de architecten zich zeer scherp bewust waren van de dramatische en symbolische potenties van hun Persisphere en Trylon als decorstukken voor massaevenementen zoals deze openingsparade en meer permanent voor de tentoonstelling als geheel. Immers, over het gehele terrein zichtbaar vormde het duo een symbolisch commentaar op de presentaties.
 290. NYT, 1 mei 1939, p. 8; Gelernter, 1995, p. 274.
 291. Ibid., p. 4.
 292. Ibid., p. 2.
 293. Ibid., p. 8.
 294. Ibid., p. 2.
 295. Het kostte tien dollarcent en voor schoolkinderen zelfs maar vijf (Tyng, 1958, p. 65-6 en 75). Zie ook Fiedhoff, 29 juli 1939, p. 301: 'De organisatie van het verkeer is voortreffelijk. Vele treinen en subways leiden vanuit het hart der stad in korten tijd naar de Fair. Een daarvan is een snelverbinding, die in 10 minuten op de Fair is. In de tourmiquets betaalt men met een geldstuk in de gleuf. Oponthoud bestaat niet, heele dorren worden ieder ooggenblik op deze wijze (en nog vele andere) naar het terrein vervoerd. Enorm zijn de parkeerterreinen voor auto's en bussen. Op de emplacementen voor reservetreen liggen 14 sporen naast elkaar, op elk spoor kunnen ± 15 groote wagons staan. Fantastische menschenmassa's worden in korten tijd verwerkt.'
 296. Ibid., Tyng, 1958, p. 97. Deze systemen vergden ook minder personeel - geen kaartjesverkopers en veel minder controleurs - en waren dus ook budgettair zeer aantrekkelijk voor de Fair Corp.
 297. Onder andere op 'Children's Day', toen naar schatting 150.000 kinderen de Fair bestormden (NYT, 31 oktober 1939, p. 20).
 298. Zie noot 221. Zie ook Doctorow, 1985, p. 278-9 en 312-21; Gelernter, 1995, 58-60.
 299. Zoals Mumford al voorspeld had: 'The plan, instead of giving the visitors a clue to his position, simply aggravates his difficulty, so that even after a short tour, he may find himself helplessly at the place where he started, wondering why he is not at least half a mile away' (The New Yorker, 8 mei 1937, p. 32).
 300. Zim, 1989, p. 34.
 301. Zie de plattgrond van de fair op afbeelding 186.
 302. OGB, p. 32; Gelernter, p. 85-6.
 303. Zie voor een beschrijving van de thematentoonstelling p. 474-5.
 304. Het netwerk is aangegeven op de kaart en beschreven in OGB, 1939, p. 15.
 305. "Building the World of Tomorrow": Official Guide Book of the New York World's Fair 1939, Exposition Publications, New York., 1939.
 306. OGB, inhoudsopgave.
 307. De kaart zelf had geen eigen titel; wel stond er op de achterzijde de aanhef 'Some Hit Shows by American Industry'.
 308. De catalogus was in zes uitvoeringen in navenante prijsklassen verkrijgbaar. Voor 0.25 \$ had men al een pocket-editie, de gewone editie deed 0.5 \$ terwijl de duurste 'Luxe Edition' in echt leer gebonden - 5\$ kostte.
 309. NYT, 1 mei 1939, p. 1: 'What they saw was a spectacle of surprising beauty and magnificence, especially last night when the whole Fair and the heavens above it were bathed in soft, glowing colors with the most modern lighting effects, and when fireworks combined with flame, water and color displays on the Lagoon of Nations, the pools in Constitution Mall and the surface of Fountain Lake. In the daytime also the Fair is a beautiful sight, the whole scene dominated by the 700-foot Trylon and the 200-foot Perisphere, from which radiates a rainbow of many-colored buildings of modernistic, functional architecture, so bizarre in shape and hue, others strikingly handsome and impressive in their suggestiveness and strength and use. (...) Green trees, shrubbery and lawns, playing fountains, shady benches and restful spots on all sides make a garden spot of this artificial city within a city ...'
 310. Zie voor afbeeldingen hiervan Cohen, 1989.
 311. OGB, p. 33.
 312. De paviljoens van de Federale overheid en New York stad namen een duidelijke hoofdrol in t.o.v. het 'Theme Center'. Die van de staat New York was ruimtelijk een stuk minder overtuigend. De eerste twee waren dan ook exempla van door democraten bestuurde ND-Deal-bestuursexperimenten, terwijl de staat New York bestuurd werd door meer behoudende republikeinen.
 313. Zie noot 291.
 314. Appelbaum, 1977, p. 84.
 315. Zim, 1989, p. 31.
 316. 12. OGB, p. 26-8.
 317. Zie de toespraken van burgemeester La Guardia en president Roosevelt bij de opening van de Fair (NYT, 1 mei 1939, p. 4-5).
 318. OGB, p. 157.
 319. Ibid., p. 93.
 320. Ibid., p. 143.
 321. OGB, p. 81.
 322. OGB, p. 93; AF, juni 1939, p. 434; Applebaum, 1977, p. 90; Zim, 1989, p. 138.
 323. Zie voor het Poolse paviljoen OGB, p. 149; Applebaum, 1977, p. 114-5; Zim, 1989, p. 157. Zie voor het Nederlandse paviljoen: OGB, p. 145; Fiedhoff, 1939, p. 297-301, 306; Zim, 1989, p. 154; The Netherlands Participation at the New York World's Fair, Waltman, Delft, 1939.
 324. Zie voor het Sowjet-paleis: OGB, p. 154; Applebaum, 1977, p. 113; Gelernter, 1995, p. 119; Zim, 1989, p. 36 en 156. Voor het Italiaanse paviljoen: OGB, p. 139; Applebaum, 1977, p. 110-1; Cohen, 1989, p. 49; Stern, 1987, p. 733; Zim, 1989, p. 142.
 325. OGB, p. 26-8 en 159-66; Zim, 1989, p. 144-9.
 326. OGB, p. 138-9; Zim, 1989, p. 160.
 327. AF, juni 1939, p. 435; Applebaum, 1977, p. 71 en 74; Zim, 1989, p. 133.
 328. OGB, p. 189; Applebaum, 1977, p. 37; Cohen, 1989, p. 42; Zim, 1989, p. 94-5.
 329. OGB, p. 190; Applebaum, 1977, p. 57; Cohen, 1989, p. 43; Zim, 1989, p. 41.
 330. OGB, p. 201; Applebaum, 1977, p. 62; Harrison, 1980, p. 48-9; Zim, 1989, p. 88-9.
 331. Zie voor het RCA-gebouw: OGB, p. 87; Applebaum, 1977, p. 42-4; Zim, 1989, p. 62. Voor het Westinghouse paviljoen: OGB, p. 203; Applebaum, 1977, p. 60; Gelernter, 1995, p. 269; Zim, 1989, p. 78-82.
 332. Zie voor het National Cash Register-paviljoen: OGB, p. 60; Cohen, 1989, p. 43; Stern, 1987, p. 729. Voor de 'Photomatic Studios': OGB, p. 63-4. Zie voor de Gasindustrie: Zim, 1989, p. 140.
 333. Zie voor het paleis van de scheepsvaart: OGB, p. 216-7; Applebaum, 1977, p. 34; Cohen, 1989, p. 42; Harrison, 1980, p. 37; Zim, 1989, p. 99. Voor het paviljoen voor de luchtvaart: OGB, p. 211; Applebaum, 1977, p. 35; Zim, 1989, p. 98.
 334. OGB, p. 214-6; Applebaum, 1977, p. 18-20; Cohen, 1989, p. 44-5; Fiedhoff, 1939, p. 60; Harrison, 1980, p. 40-1; Stern, 1987; Zim, 1989, p. 108-13.
 335. Zie voor de iglo van de Carrier Corp.: OGB, p. 187; Zim, 1989, p. 71. Voor het Continental Baking Company-gebouw: OGB, p. 113; Applebaum, 1977, p. 70; Cohen, 1989, p. 61; Zim, 1989, p. 129.
 336. AF, juni 1939, p. 417.
 337. OGB, p. 112-3; AF, juni 1939, p. 436-7; Applebaum, 1977, p. 68-9; Zim, 1989, p. 129.
 338. OGB, p. 29.
 339. Ibid., p. 30-1.
 340. Ibid., p. 75 en NYPL; NYWF: C1.02 Communications Exhibit.
 341. In de catalogus werd de tentoonstelling (sidactiek) in dit verband dan ook omschreven als 'graphic representation' (OGB, p. 1).
 342. OGB, p. 87 en p. 191-3.
 343. Ibid., p. 210 en 214-6; NYT, 2 mei 1939, p. 16.
 344. OGB, p. 211.
 345. OGB, p. 103.
 346. OGB, p. 201-3.
 347. Zie noot 337.
 348. Zie noot 335.
 349. OGB, p. 109, 111-6.
 350. Ibid., p. 87 en 171.
 351. Ibid., p. 214-6.
 352. NYT, 2 mei 1939, p. 16.
 353. Zie voor de kunststoffen en de televisie: NYT, 2 mei 1939, p. 16; Applebaum, 1977, p. 139.
 354. OGB, p. 113-121; Gelernter, 1995, p. 101-2.
 355. Ibid., p. 189-90; ET, p. 110.
 356. Ibid.
 357. Ibid., p. 35; OGB, p. 213-4.
 358. OGB, p. 77-80; ET, p. 44; Bliven, 1939, p. 42.
 359. OGB, p. 77-80.
 360. OGB, p. 120.
 361. NYT, 2 mei 1939, p. 16; ET, p. 20.
 362. NYT, 3 mei 1939, p. 17.
 363. NYT, 2 mei 1939, p. 16.
 364. OGB, p. 165.
 365. OGB, p. 133, 145-6 en 152.
 366. Zie voor het panorama van Firestone: OGB, p. 213; Applebaum, 1977, p. 33; Zim, 1989, p. 114-5. En voor het panorama aan het einde van de GM-sstraat: noot 334.

- ET, p. 118-9; OGB, p. 187-8.
 Ibid., p. 121.
 Ibid., p. 120.
 OGB, p. 60-1 en 56-8.
 OGB, p. 123-55: Argentinië, België, Chili (zelfs kleurenfilm), Finland, Frankrijk, Groot-Brittannië, Irak, Noorwegen, Portugal, Siam en Zweden.
 ET, p. 66; OGB, p. 211; Strandberg, 1989, p. 4.
 OGB, p. 204-7. In het dagprogramma van 1 sept. '39 somde de NYT (p. 18) in haar speciale rubriek 'The Fair Today' alleen al voor die dag (!) de volgende documentaires op: 'Once upon a Time', 'Getting the Serum to Windham', 'Let my People Live', 'Men of Medicine', 'Monkey into Man', 'Fingers and Thumbs', 'World Leaders on Peace and democracy' en 'Color Flight'.
 ET, p. 18.
 ET, p. 46.
 Zo kreeg u de bezoekers in het paviljoen van de tabaksfabrikant Lucky Strike de brochure 'The Story of Lucky Strike' (OGB, p. 111).
 ET, p. 44.
 ET, p. 88-9.
 Zim, 1989, p. 108-13.
 ET, p. 19 en 56-8.
 Zie noot 337.
 OGB, p. 107-9.
 Zie noot 366.
 Applebaum, 1977, p. 60.
 OGB, p. 77-80; ET, p. 47.
 Ibid., p. 63; OGB, p. 203; Gelernter, 1995, p. 270.
 OGB, p. 210.
 Gelernter, 1995, 175-6.
 Ibid., p. 164.
 ET, p. 50.
 OGB, p. 209-10.
 ET, p. 42; OGB, p. 191-3 en 214-6.
 ET, p. 50.
 Cohen, 1989, p. 29.
 OGB, p. 116, 158 en 183-7; Gelernter, 1995, p. 85.
 Over de gigantische typemachine: OGB, p. 84. Voor het 'frozen forest': OGB, p. 210; Zim, 1989, p. 106.
 OGB, p. 212.
 Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York 1939. Warszawa, 1939.
 Zie noot 333.
 OGB, p. 112.
 OGB, p. 213-4; Applebaum, 1977, p. 22-3; Cohen, 1989, p. 35; Zim, 1989, p. 44, 96, 116-17.
 OGB, p. 193; Applebaum, 1977, p. 53-5; Zim, 1989, p. 87.
 Zie noot 328.
 NYT, 2 mei 1939, p. 16; OGB, p. 190-1.
 OGB, p. 213.
 Applebaum, 1977, p. 43.
 OGB, p. 193-4.
 OGB, p. 213-4.
 NYPL: NYWF: C1.02; OGB, p. 76-7
 OGB, p. 213-4.
 Presentaties door Dreyfuss van zijn ontwerp dd. 2 september 1937, 27 mei en 25 juli 1938
 NYPL: NYWF: C1.0 Theme Building; Theme: Construction; Brief Dreyfuss aan de Fair op. dd. 8 augustus 1938 (NYPL: NYWF: C1.0 Construction; Theme: Dreyfuss);
 Geestdriftige narratie voor Persphere Exhibit by R.D. Kohn dd. 28 augustus 1938 (NYPL: NYWF: C1.0 Construction; Theme: Theme Building; Democracy; Milward, 26 juli 1938;
 Popular Mechanics, vol. 71, maart 1939, p. 321-3.
 ET, p. 38; OGB, p. 214-6.
 OGB, p. 166; Stern, 1987, p. 742.
 OGB, p. 134; Applebaum, 1977, p. 117; Stern, 1987, p. 735; Zim, 1989, p. 163.
 Zie de plattegronden van de Fair afgedrukt in de NYT.
 Zie ondermeer de Belgische, Ierse, Nederlandse en zelfs de Zwitserse inzendingen.
 OGB, p. 135-6, 139-41, 152-3 en 155.
 Zie het dagelijkse evenementen-programma 'The Fair Today' in de NYT.
 OGB, p. 135-6.
 Zie voor Japan: OGB, p. 139-41; voor Turkije: OGB, p. 153; voor Finland: OGB, p. 134-5.
 De gemeenteraad omschreef de taak van haar expositie op de Fair als volgt: 'The theme of the city's participation in the Fair is to show the part that the activities and functions of the various city departments play in the life of the average citizen' (Local Law number 34, dd. 1 juli 1936). In soortgelijke bewoordingen werd ook de doelstelling van het exhibit van de derdale overheid omschreven: 'Exhibits in the Executive Department demonstrate clearly in the life of each individual citizen is directly affected by those he elects to represent in the capital city of the United States. (...) The aim of the entire Exhibit is to tell the people simply, graphically and dramatically what the American Government is doing to make every human being within its borders happier, healthier, safer, and more useful to the country and the world at large' (OGB, p. 157).
 OGB, p. 157-8.
 Ibid., p. 171; NYT, 1 mei 1939, p. 4.
 Ibid., p. 95.
 Ibid., 185-6.
 Brief van McConnell aan Bonney en Slessinger dd. 28 maart 1938 (NYPL: NYWF C1.010 Construction; Government; Federal; H-Z).
 427. OGB, p. 99.
 428. Ibid., p. 103.
 429. Ibid., p. 97.
 430. OGB, p. 93, 102-3, 105; Applebaum, 1977, p. 97.
 431. OGB, p. 93-4.
 432. Zie noot 411.
 433. OGB, p. 89-105.
 434. OGB, p. 204-7.
 435. Ibid., 172-4; Bliven, 1939, p. 42.
 436. Ibid., p. 107-9.
 437. OGB, p. 181-2.
 438. ET, p. 37-8, 43-7, 52 en 83; NYT, 2 mei 1939, p. 16.
 439. Zie bijvoorbeeld de omschrijving van het maatschappelijke nut van de bedrijfstakken staal, olie, chemie: OGB, p. 201-3, 193-4.
 440. Zie resp. de noten: 401; 333; 329.
 441. Zie noot 337.
 442. NYT, 1 mei 1939, p. 2.
 443. OGB, p. 16; Tyng, 1958, p. 58-60. Zie ook *Friedhof, Bouwkundig Weekblad*, nr. 30, 29 juli 1939, p. 301: '... door studenten geduwde wagentjes voor 2 personen (...) Ik kon dezen laatste vorm van moderne slavernij slechts matig waardeeren, hoewel de hooge verdiensten dit ambacht blijkbaar zeer aantrekkelijk maken! Wanneer men jeugdige mondaine mensen door een beschaafd jongmensch ziet voortduwen in een temperatuur van om en de bij 90 graden Fahrenheit is dat voor ons gevoel lichtelijk irriterend. Wanneer men de Amerikaanse maatschappij beter leert kennen krijgt men een andere kijk op de zaak. "To make money of it" wordt daar zo verdienstelijk geacht, dat "minderwaardige" arbeid niet bestaat.'
 444. Ibid. Ondermeer op de kavels die bestemd waren geweest voor John Wanamaker, Mack en 'Women's Apparel'.
 445. Ibid.
 446. Tyng, 1958, p. 55-7. Mooie verzameling van deze souvenirs en briefkaarten is afgebeeld in Cohen, 1989. Van de briefkaarten en postzegels worden tot op de dag van vandaag nog herdrukken op de markt gebracht.
 447. OGB, p. 16.
 448. Ibid., p. 17.
 449. NYT, 1 mei 1939, p. 1; OGB, p. 250.
 450. OGB, p. 18-21. Tentoonstellingspublicaties: Official Guide Book of the New York World's Fair 1939, het Official Souvenir Book en G. Gilkey, *Etchings of the New York World's Fair*. Geschiedenis van de exposities: Frank Monaghan, *Encyclopaedia Britannica, The Fairs of the Past - The Fair of Tomorrow*. Voorbeelden van stads- annex expositiegidsen à la Hugo en Geddes: L. Gody, *New York City guide*. The WPA guide to New York. A comprehensive guide to the five boroughs of the Metropolis - Manhattan, Brooklyn, the Bronx, Queens and Richmond - Prepared by the Federal Writers' Project of the Works Progress Administration in New York City. Random House, New York, 1939; Frank Monaghan, *New York, The World's Fair City*, Garden City Publishing Co., New York, 1937; Anoniem, *Going to the Fair*; A.E. Peterson, *Thirty Historic Places in Greater New York*; I.N. Phelps Stokes, *New York, Past and Present, Its History and Landmarks, 1524-1939*; H. Worden, *Here is New York*. Gidsen, gewijd aan de herdenkings-thematiek of aan het democratisch staatsbestel: F. Monaghan en M. Lowenthal, *New York, the City* Washington Knew; E.S. Bates en H.S. Schiff, *Pageant of States*. Voorbeelden van explicaties van het toekomstthema en het eraan gelieerde vooruitgangsthema: G. Scldes, *Your World Tomorrow* (in feite de gids van de centrale thema-expositie 'democracy') en Dr. G. Wendt, *Science for the World of Tomorrow*. Publicaties waarin de expositie speciaal voor kinderen werd verklaard: FWA, *New York City for Teachers and Teaching the New York World's Fair*. Diversen: C. Gaige, *Food at the Fair* (restaurant-gids van de expositie); C. Gaige, *World's Fair Cook Book*; H. Cahill, *Catalogue of the exhibition of Contemporary American Art* (catalogus van de exposities die parallel aan de Fair in New Yorkse musea georganiseerd werden); A.E. Peterson, *The Art Guide to Greater New York*.
 451. Tyng, 1958, p. 58; OGB, p. 16; NYT, 1 mei 1939, p. 7
 452. Kohn, 16 juni 1936, p. 5 en 7.
 453. OGB, p. 58-9.
 454. OGB, p. 62-3, 54 en 71.
 455. OGB, p. 59; 65 en 68-9.
 456. OGB, p. 50, 57-8, 60-1 en 68.
 457. OGB, p. 68-71.
 458. Bliven, 1939, p. 42: 'There must be something wrong with Amazons as a sex show. The audience just stands and laughs.' Zie verder: OGB, p. 42-73; Applebaum, 1977, p. 126-145; Cohen, 1989, p. 52-59; Doctorow, 1987, p. 321-339; Harrison, 1980, p. 108-114; Zim, 1989, p. 164-175.
 459. OGB, p. 47; Krutch, 1939, p. 722-3.
 460. OGB, p. 64 en Gelernter, 1995, p. 125-6.
 461. Tyng, 1958, p. 82-3.
 462. Cohen, 1989, p. 57.
 463. OGB, p. 50-2.
 464. NYT, 3 september 1939, p. 18 en 10 september 1939, p. 48; Tyng, 1958, p. 82-3.
 465. OGB, 1939.
 466. NYT, 2 mei 1939, p. 1; Tyng, 1958, p. 84.
 467. Zie de NYT gedurende het tentoonstellingsseizoen.
 468. Harrison in Harrison, 1980, p. 43-55.
 469. OGB, p. 37; Gelernter, 1995, p. 332-3.
 470. OGB, p. 34-5 en 43; NYT, 1 mei 1939, p. 1; *Friedhof, Bouwkundig Weekblad*, nr. 30, 29 juli 1939, p. 300-1; Gelernter, 1995, p. 334-5.
 471. Gelernter, 1995, p. 21.
 472. NYT, 2 mei 1939, p. 15; Gelernter, 1995, p. 225.

473. NYT, 28 oktober 1939, p. 1 en 28; *ibid.*, 31 oktober 1939, p. 20.
 474. Gelernter, 1995, p. 43.
 475. Tyng, 1958, p. 90; NYT, 2 september 1939, p. 10.
 476. *Ibid.*
 477. NYT, 1 september 1939, p. 18 en 3 september 1939, p. 18.
 478. Tyng, 1958, p. 89: 25.817.265 bezoekers.
 479. Gelernter, 1995, p. 17. Zo kon de familie Doctorow, waarvan de vader notabene een kleine zelfstandige was, zich een gezinsbezoek eigenlijk nauwelijks veroorloven. Alleen doordat zoontje met zijn opstel een gratis entree voor het hele gezin wint komt een bezoek binnen handbereik (Doctorow, 1985, p. 308-10). Zie ook Tyng, 1958, p. 82.
 480. Tyng, 1958, p. 94.
 481. *Ibid.*, p. 82-3 en 87; Applebaum, inleiding.
 482. *Ibid.*; NYT, 1 september 1939, p. 18 en 2 september 1939, p. 10. Het pijnlijks was deze gang van zaken evenwel voor McAneny: hij vroeg en kreeg nu dan ook eervol ontslag uit de functies die hij nog bekleedde. Zijn project om met de Fair de lokale economie een vitale impuls te geven was omgeslagen in het tegendeel: een geld verslindende, bodemloze put. Dit neemt natuurlijk niet weg dat onderzussen wel grote delen van de plannen van de CRPN gerealiseerd waren. In dat licht bezien was zijn project wel degelijk een succes.
 483. NYT, 24-29 oktober 1939, p. 16.
 484. 'Vette dinsdag' is het hoogtepunt van de broemde Carnevalsweek in New Orleans. Zie: TEA, deel 18, p. 276.
 485. NYT, 23-29 oktober 1939.
 486. NYT, 31 oktober 1939, p. 1 en 20; *Ibid.*, 1 november 1939, p. 1 en 17.
 487. *Ibid.* Fair Corp zette 200 agenten en 150 detectives extra in.
 488. *Ibid.*
 489. NYT, 2 september 1939, p. 10, 3 september 1939, p. 18, 10 september 1939, p. 1 en 48 en 21 oktober 1939, p. 16; Tyng, 1958, p. 90-101.
 490. *Ibid.*; Zim, 1989, p. 120-1.
 492. Applebaum, inleiding.
 493. Tyng, 1958, p. 90-101.
 494. *Ibid.*, p. 110-2; Miller in Bletter, 1989, p. 52.
 495. In Miller (1990, p. 9) is een maquette afgebeeld van de nieuwe zetel van de Verenigde Naties in Flushing Meadow Park. De VN hield haar oprichtingsvergadering in het voormalige paviljoen van de stad New York en zetelde daar totdat het nieuwe hoofdkwartier op Manhattan gereed was. Dit moet de voormalige organisatoren van de Fair toch hebben aangesproken: de geboorte van een nieuwe internationale orde in hun voormalige 'wereld van morgen'. Zie voor de New York World's Fair '64/5: Bletter, 1989.
 496. Hoewel er in de oorspronkelijke plannen voor 1939 ook een dierentuin voorzien was werd deze toenmaals niet gebouwd. De Queens Zoo is net zoals het 'Space Museum' en nog enkele andere voorzieningen de erfenis van de Fair van 1964/65 (Applebaum, 1977, p. xviii).
 497. OGB, p. 174.
 498. De enige uitzonderingen hierop vormden de vormgevings-tijdschriften, Film-, architectuur-, reclame-tijdschriften besteedde uitgebreide aandacht aan de fair, op zoek naar noviteiten. Voor de architecten was de oogst echter mager zoals ook blijkt wanneer men de beschrijvingen leest; de meesten staan vol aardigheidjes en besteedden nauwelijks aandacht aan architectuur.
 499. ET.
 500. Tyng, 1958. Van deze tentoonstelling is waarschijnlijk door de tussenkomst van de Tweede Wereldoorlog nooit een officieel rapport verschenen. Wel hadden de organisatoren een klein bedrag gereserveerd bij de sluiting der boeken voor het laten schrijven van een kroniek van de tentoonstelling (Tyng, 1958, p. 16). Het resultaat daarvan is dit pas in 1958 gepubliceerde boekje. Tyng had bijklaarbare toegang tot het archief wat de organisatoren nagelaten hadden want hele delen uit de respectievelijke jaar-rapporten van de organisatoren werden bijna woordelijk door hem overgenomen. Een verslag van de hier beschreven gebeurtenissen is terug te vinden in het 'Annual Report of the Board of Directors: as of December 31, 1936' op p. 1.
 501. Bliven, 1939; Krutch, 1939; Mumford, 8 mei 1937; *Ibid.*, 29 juli 1939.
 502. Krutch, 1939, p. 722-3; NYT, 2 mei 1939, p. 16 en 3 mei, p. 17.
 503. Krutch, 1939, p. 722-3.
 504. ET, p. 15.
 505. *Ibid.*, p. 19.
 506. Het 'Futurama' trok 5 miljoen bezoekers terwijl 'Democracy' zo'n 4 miljoen bezoekers naar binnen lokte. Ford verwierf zich een publiek van 3.6 miljoen mensen, het Public Health exhibit trok 3.25 miljoen mensen en AT&T zo'n 3.2 miljoen (Tyng, 1958, p. 89 ev.). Zie ook NYT, 1 november 1939, p. 17.
 507. En publieke ontdekkende hij zelfs iedere betrokkenheid. Na de dood van Henry Wright presteerde hij het zelfs deze min of meer als de geestelijk vader van het Fair of the Future plan ten tonele te voeren (NY, 29 juli 1939, p. 38).
 508. *Ibid.*
 509. Mumford, 8 mei 1937, p. 32.
 510. *Ibid.*, p. 32-3. In een vroeg stadium had het New Yorkse Museum of Modern Art nog geprobeerd een wedstrijd te organiseren voor nieuwe stedelijke modellen voor de 'Town of Tomorrow': in deze visie zou zij naar het voorbeeld van de Europese Model-Stedlungen gevuld zijn met model-woningen. Ook Kohn cs. stuurden hier aanvankelijk op aan. Door financiële problemen zagen zij zich al snel gedwongen om bij de bouwindustrie aan te kloppen; daarna werden de experimentele sociale woningbouw-plannen vervuld voor de laatste modellen burgerlijke middenklassen-woningen (uit catalogi).
 511. *Ibid.*, 29 juli 1939, p. 38-40.
 512. ET, p. 19-20. The survey material showed very definitely that the exhibitions were largely of an educational nature with 77% of them of this type. In 30% of them new ideas were presented. (...) In many of the exhibitions there was a strong tendency to hold in check the strictly commercial aspect of displays. Exhibitors used the more roundabout educational approach which in the long run proves both more worthwhile to the sponsors and decidedly more interesting to the public'. Naar aanleiding van de exposities in de gezondheidshal werd

- zelfs opgemerkt (...) with the trend of exhibitions in World's Fairs tending toward the national rather than the commercial exhibits of other days, the techniques of presentation becomes similar to those used in modern museums of science and industry.'
 513. ET, p. 20: 'the exhibitions (...) were developed to show what the activities with which dealt contributed to the life and the community of those whose interest they sought.'
 514. OGB, p. 21 en 33.
 515. NYT, 1 mei 1939, p. 5. Zie verder aldaar en ook Whalen's inleiding op de officiële catalogus (OGB, p. 1).
 516. Tyng, 1958, p. 44. Ook de E-42 was opgezet als een tentoonstellings- annex model-stedenplan van een ideale Fascistische samenleving. De voorbereidingen waren al in volle toelief van de Tweede Wereldoorlog uitbrak; al een aanzienlijk deel van deze modelstad was gereed zodat we haar - weliswaar ontdaan van al te expliciete verwijzingen naar het fascistische hedentendage nog kunnen bezoeken.
 517. Zie vorige hoofdstuk en Revue der Reclame (no. 15, 1955, p. 101): 'De Brusselse Wereldtentoonstelling heeft een, men zou het kunnen noemen "philosophisch manifest" grondslag, dat in zes aspecten is verdeeld. De Expo wil zijn: Bijeenkomst der Naties - Hoofdstad der Wereld - Universeel Museum - Synthese van een halve eeuw wetenschappelijke Getuigenis van een Tijdperk - Samenkomst van de Mensheid. Kort samengevat is de gedachte: laat de mensen, de mensheid, zien wat ieder kan en doet, opdat men zich zal bezinnen op de afhankelijkheid van elkander, op het feit dat men elkander aanvalt; dat de overtuiging rijpen dat slechts internationale samenwerking de vooruitgang kan bevoren.'
 518. Toespraak Mumford, typescript, 1935.
 519. Zie noot 517 en Winkler Prins, Boek van het Jaar 1956, p. 424: 'Gedurende 6 maanden zullen tientallen landen hun markantste prestaties op wetenschappelijk, technisch en cultureel gebied met elkaar kunnen confronteren. Maar het doel van de tentoonstelling strekt der: zij wil de volkeren helpen aan deze wereld een menselijk aansicht te geven door dynamisch en duidelijk bewustzijn van hun plichten op te wekken; tenslotte wil zij op realistische en concrete wijze de middelen voorstellen om dit doel te bereiken.'
 520. Zie voor EPCOT: Beard, 1982; Bright, 1987; Schickel, 1968.

7. De 'Expo'70' in Osaka

1. OR, deel 1, p. 37. Japan had al eerder pogingen ondernomen om een wereldtentoonstelling te organiseren in 1890, 1912 en 1940. De eerste maal liep het project stuk op een gebrek aan interesse bij de internationale gemeenschap, de tweede maal wegens de dood van Keizer Meiji en de laatste maal vanwege de Tweede Wereldoorlog (Friebe, 1985, p. 1). De expositie van 1940 was bedoeld als een krachtig propagandainstrument voor het Japanse nationalisme; ze zou de herdenking van de troonbestijging van Keizer Jimmu stichting van het Keizerrijk Japan - 2600 jaar eerder luister hebben moeten bijzetten door superioriteit van de Japanse industrieën te etaleren (OR, deel 1, p. 31 en 34).
 2. Op 18 Februari 1964 opperde het Hogerhuislid Masataka Toyota - voor de oorlog als verantwoordelijke ambtenaar voor de 'exhibition section' van het ministerie van Handel en Industrie betrokken geweest bij de voorbereidingen van de wereldexpositie van 1940 - het eerst het idee een nieuwe wereldtentoonstelling te houden. In reactie hierop besloot de Minister van Industrie en Internationale Handel Yoshio Sakurachi op 9 Juni een stud commissie binnen zijn ministerie te benoemen die de haalbaarheid van een dergelijk element zou onderzoeken. Dit resulteerde tenslotte op 9 October in zijn bekendmaking in Kamers van het Japanse parlement van het regeringsbesluit om in 1970 een Japanse wereldtentoonstelling te houden (OR, deel 1, p. 34 en p. 584 ev.).
 3. *Ibid.* Voorafgaand aan de locatie-keuze door de Japanse regering dongen talloze regio's besturen naar de gunst om de expositie te mogen houden; één daarvan was een samenwerkingsverband van regionale overheden uit het Kinki District. Op instigatie van de Minister van Industrie en Internationale Handel werd deze op 13 April 1965 geïnstalutiseerd als 'Osaka International Exhibition Preparatory Council', waarbinnen op 3 Juli het 'Osaka International Exhibition Preparatory Committee' benoemd werd om een begin te maken met planvorming. Deze vrijwilligersorganisatie zou, nadat de BIE in september 1965 de Japanse aanvraag voor het houden van een wereldtentoonstelling in 1970 zou hebben gekeurd, worden opgevolgd door een definitieve organisatie: de Associatie. Deze zou beschikking krijgen over de benodigde financiële budgetten en zodoende niet langer het karakter dragen van een vrijwilligersorganisatie.
 4. OR, deel 1, p. 45: 'Since the 1970 Japan World Exposition was a universal and international exhibition authorized by the BIE, its sponsoring organization was established as a juriperson for the public welfare in accordance with Article 34 of the Civil Law. (...) Its primary task was to administer the Exposition under the supervision of the Ministry of International Trade and Industry, the Government agency responsible for its affairs.'
 5. OR, deel 1, p. 37: 'a non-government organization should be set up centered around the lectures and cities concerned and plans for the project including the raising of necessary funds would be drawn up at its initiative'. OR, deel 1, p. 47: 'The nature of the Association and its relation with the Government: 1) The Association was a juridical person for the public welfare established with the approval of the Minister of International Trade and Industry in accordance with Article 34 of the Civil Law. It was a public organization national scale with a private person as President and its highest decision-making body composed of Directors representing various strata of society, including the local public concerned, as well as financial, cultural and labor circles. 2) On the basis of "the law Establishment of the Ministry of International Trade and Industry," the Minister of International Trade and Industry had the right and obligation to duly supervise and guide activities relating to the preparations, holding and administrations of the world exposition by the Association. 3) The government should not only fulfill its obligations prescribed by the Convention (van de BIE) (...) but have the responsibilities to implement the legal financial and other necessary measures and supervise the Exposition.'
 6. OR, deel 1, p. 584 ev.: 'Op 1 september 1965 installeerde de Associatie het 'Theme committee', en vervulde op 21 december de stichting van het 'Site Planning Committee'.
 7. Dit verraadde natuurlijk al een zekere 'laissez faire' benadering, typerend voor de ongeorganiseerde organisatiewijze. Immers, in de Franse traditie streefde men er naar om reeds bij

at een complete organisatie-structuur te plannen. Zie voor de chronologie van de opbouw van de organisatie: OR, p. 584 ev.

2. deel 1, p. 597-608.

3. not 5. Zie verder OR, deel 1, p. 37: '(Om) April 6. 1965. Governor of Osaka Prefecture Izeno Sato, Mayor of Osaka City Karuru Chuma, President of the Osaka Chamber of Commerce and Industry Daizo Odawara and representatives of four Kansai financial groups, namely ... discussed early establishment of an organizing body and a request for cooperation of financial circles in Toyo and started activities to realize these measures. ... On April 13, (they) set up the Osaka International Exhibition Preparation Council. This body was composed of the governors and the presidents of the assemblies of the eight prefectures, the mayors and presidents of the municipal assemblies of the three cities of Osaka, Kobe and Kyoto, the representatives of the chamber of commerce and industry of each prefecture in the Kinki District, and the four Kansai financial groups. On the following day, the representatives of Toyo financial (m.i. kan men beter van economische organisaties spreken), namely, the Japan Chamber of Commerce and Industry, the Federation of Economic Organizations, Japan Federation of Employers' Associations, and the Japan Committee for Economic Development joined the council'. De betrokkenheid van de Japanse regering bij het event is ook duidelijk, comité en Associatie blijkt ook hieruit, dat de verantwoordelijke minister van Internationale Handel en Industrie tot de oprichting en taakstelling ervan insisterde en sanctioneerde en de Japanse regering uiteindelijk op 12 april 1966 zelfs een apart ministerie creëerde voor de coordinatie van de expo. Zie Official Report (deel 1, p. 43-52) voor bemoeienissen van de minister met Council en Committee.

4. Zie voor de samenstelling van het Theme committee: OR, deel 1, p. 58-9. Zie voor de samenstelling van het Site planning committee: OR, deel 3, p. 160.

5. Zie voor de samenstelling van de werkgroepen voor thema en masterplan: *ibid.*: OR, deel 1, p. 62-3; JA, januari/februari 1967.

6. In juni 1966 presenteerde het Theme Committee de definitieve versie van de thematiek en werd deze aanvaard door de Associatie, waarna het comité opheft te bestaan. In de maanden oktober-november presenteerde vervolgens het Site planning committee haar definitieve masterplan voor de expositie; na goedkeuring door de Associatie hield ook dit comité op te bestaan (OR, deel 1, p. 584 ev.).

7. De ogen van de organisatoren was het een uniek systeem: 'Unique producer systems were adopted for the planning of the Basic Facilities and pavilions, and for the production of exhibits and entertainment program. Experts and scholars representing the fields of project planning, engineering, architecture, exhibition, designing, image projection, sound effects, production and administration assembled to form task forces and acted as the brains of the association (OR, deel 1, p. 15)'. Zie voor de machts- en werkverhouding binnen dit systeem de volgende uitspraak van Tange: 'In actuality, the producer is no more than the chairman of a committee. But he must see to it that things get done; and since in complicated instances, the usual kind of group committee work is ineffectual. I suppose a producer who accepts responsibility of production is necessary' (JA, mei-juni 1970, p. 34).

8. Zie voor ontstaan en samenstelling van het team, belast met de thema-exposities: OR, deel 1, p. 477-9. Voor ontstaan en samenstelling van het team belast met het ontwerp van de collectieve voorzieningen: OR, deel 3, p. 189-90. En voor ontstaan en samenstelling van het team, belast met het organiseren van entertainment: OR, deel 2, p. 144.

9. Tange had de architect Kenzo Tange zitting in het 'Theme Committee', gaf hij samen met Shiyama leiding aan het ontwerp van het ruimtelijke masterplan, én was hij als 'producer' verantwoordelijk voor de uitwerking van de collectieve planonderdelen hieruit. Een ander voorbeeld was de architect Shin Iizaka: had als lid van Tange's werkgroep meegewerkt aan het masterplan, en leverde vervolgens een belangrijke bijdrage aan het ontwerp van één van de collectieve planonderdelen: het 'Festival Plaza'. Een laatste voorbeeld was de architectuurcriticus Kawazoe - één van de geestelijken vaders van het metabolisme - die aanvankelijk meewerkte in de werkgroep belast met het uitwerken van de thematiek: hij kreeg vervolgens de taak om een onderdeel uit de thema-expositie te organiseren.

10. OR, deel 1, p. 28: 'When the Montreal Exhibition opened its gates to visitors, preparations for the holding of the Japanese World Exposition, were already in progress. Much was learned from the Montreal event about the way preparatory work should be done and about various problems concerning management. Those who were concerned with the Montreal Exhibition willingly extended a helping hand to Japan.' Zie ook: OR, deel 1, p. 38, 46 en 47-1.

11. Zie OR, deel 1, p. 37-52.

12. Zie tijdschema in OR, deel 1, p. 584 ev.

13. Zie EI, deel 2, p. 1-7 (Constitution) en 154-9 (Economic History).

14. Zie id. en Wolferen, 1989, p. 13.

15. Zie somt de PR-campagne van de Associatie als één van de functies die de exposities voor potentiële exposanten zou kunnen bieden het openen van nieuwe buitenlandse markten, toegang bieden tot de Japanse markt of het vergroten van de marktaandeelen op markten waar ze reeds opereerden. (OR, deel 3, p. 84-113)

16. Zie OR, deel 3, p. 84: 'Expo'70 itself was a large scale PR project of Japan'. Zie voor het marktonderzoek naar de interesse van het Japanse publiek voor de bezocht aan de expo zie ook dat alleen al 60% uit Japanse bezoekers uit de directe omgeving - het Kinki District - bestaant (Analyse Verwacht Bezoekersaantal Expo'70 door Stichting Wereldtentoonstelling Osaka 1970, afdeling Nederland). In een artikel in Newsweek (9 maart 1970, p. 34) spraken de organisatoren de verwachting uit, dat tenminste 95% van de bezoekers uit Japan zelf afkomstig zouden zijn.

17. Zie id. en Wolferen, 1989, p. 24: 'Japan all but crushed at the end of World War II, has far outdistanced every Asian nation, and most of those in the West, in an amazing economic surge that has carried it into third place (behind the U.S. and the Soviet Union) among the world's industrial giants.' Zie ook de eigen PR-campagne van de Associatie waarin de expo aangegeven werd als een uitstekend middel om Japan's status als regionale grootmacht te bewijzen: OR, deel 3, p. 84.

18. Zie voor de herdenkings-thematiek als aanleiding voor expo'70: OR, deel 1, p. 37. Zie voor de verzoening van het traditionele Japanse zelfbeeld met de moderniteit: 'On the one hand

Expo will be celebrating the diversity and dynamism of the new Japan and announcing to the world, as one booster puts it: 'We're not just Mount Fuji, cherry blossoms and geishas.' At the same time it will be trying to assure the Japanese, who will probably compose 95 per cent of the fair's visitors, that the old ways still have an honored place. (... tonend een) blend of modernity and tradition' (Newsweek, 9 maart 1970, p. 42). Zie voor het stereotype van Japan: hoofdstuk 4, pagina 238. Zie voor de expositie als de propaganda van een nieuw zelfbewust Japan: zelfbeeld en imago OR, deel 3, p. 84-113: '(4) the Olympics of industry and culture (a place to demonstrate the capacity of Japanese enterprises). (5) Expo'70: a World Exposition in the space age.' Zie ook Newsweek, 9 maart 1970, p. 42-3: '... "It could be our chance to get over the inferiority complex toward Western culture that was handed to us by our ancestors," says Expo's Akiyama. Hidetoshi Kato, a Kyoto University sociologist and a sort of Japanese David Riesman, states it more flatly. "Expo'70 is a declaration of emancipation," he says. "Our people are now convinced that we can do most things without any support from the West." ... lets dat ook door buitenlandse commentatoren onderkend werd: 'The decade of the 1970s. Prime Minister Eisaku Sato told the Diet last month, will be "an era when Japan's national power will carry unprecedented weight in world affairs." And it is this sense of destiny that hangs over Expo'70, the gaudy new world's fair that opens next week in Osaka - a \$ 2.3 billion show that, symbolically enough, brings the world to Japan and tells the Japanese themselves that they are pushing for the top' (Newsweek, 9 maart 1970, p. 34).

27. Time, march 23, 1970, p. 24: 'Gaudy, opulent, bursting at the seams, Expo'70 stands as the supreme symbol of Japan's growing self-confidence and strength. At least that is how its hosts feel about it. "Suburashii [terrific]" said Prime Minister Eisaku Sato, after a pre-opening tour. "This is not a statement of the 20th century but one of the 21st - a good expression of our national power."'

28. OR, deel 1, p. 34.

29. Op 8 februari 1965 trad het BIE-verdrag ook voor Japan in werking (OR, deel 1, p. 584 ev.).

30. Wolferen, 1989, p. 13 e.v.

31. OR, deel 1, p. 34-5.

32. Zie voor de selectieprocedure van de locatie: OR, deel 1, p. 35-6.

33. Zie voor een beschrijving van de locatie: OR, deel 1, p. 10; deel 3, p. 159.

34. Tange merkte ook deze intellectuele samenwerking in het 'theme- en site planning committee' op: 'I think that this expanding intercourse among architects and the general intelligentsia is an epoch-making event in Japanese culture. Kawazoe: Yes that is especially true since the New Tokaido Express line has shortened the distance between cultured people of Tokyo and those of Kyoto. Tange: Yes, the virtual uniting of those two cities has an extremely important cultural influence' (JA, mei-juni, 1970, p. 30). Uitspraken, die de ideeën van de Saint-Simonisten over de versterking van de wederzijdse liefde en verbodering die zou gaan van de toen nog utopische spoorwegnetwerken die Europa en het Oosten met elkaar zouden moeten verbinden in herinnering roepen, tot aan de communicatie-religie van McLuhan, die predikte dat meer communicatie tot meer begrip, broederschap en vrede zou leiden.

35. Aanvankelijk heerste er nog een zekere concurrentie tussen de verschillende steden. Zo wouden Kyoto, Kobe en Osaka de expositie in hun gemeente hebben, en formuleerden zij eerst bij wijze van compromis een voorstel waarin de expo op twee locaties zou worden gehouden. De Japanse regering besloot echter dat de expositie alleen in de Senri-heuvels zou worden gehouden.

36. OR, deel 1, p. 34.

37. KEI, deel 4, p. 322 over Kuwabara én deel 3, p. 78-80 over de 'Haiku' en Kuwabara's kritiek op deze literaire kunstvorm.

38. *Ibid.*, deel 4, p. 266.

39. Kenzo Tange geldt als de vader van de moderne Japanse architectuur, waarbij hij het gedachtegoed van de Team Ten-generatie waartoe hij ook behoorde indachtig modernistische opvattingen over architectuur en stedenbouw trachtte te verzoenen met de Japanse tradities op dit gebied. In 1938 studeerde Tange cum laude af aan de faculteit voor architectuur van de Universiteit van Tokyo. In de daaropvolgende jaren werkte hij bij de beroemde Japanse architect Meakawa. Deze had bij de Amerikaan Antonin Raymond en de Fransman LeCorbusier gewerkt en introduceerde het Modernisme in Japan. In het nationalistische klimaat tijdens de oorlog was er geen werk voor westers-georiënteerde architecten als Tange en hij grek aan werk trok hij zich terug op zijn alma mater en wijdde zich aan onderwijs en studie van de Europese klassieke en moderne architectuur en stedenbouw. Na de oorlog kwam hierin radicaal verandering: nu werkten zijn niet-nationalistische, westers oriëntatie juist als een pré. Symbolisch hiervoor was zijn eerste belangrijke werk het Hsiorshima Peace Center waarvoor hij in 1949 de prijsvraag won. De atomaire verschrikkingen die het nationalisme over Japan hadden afgeroepen werden herdacht met een monument, uitgevoerd in een westers of cosmopolitische modernisme. In de jaren hierna zou Tange naam maken met een lange reeks van overheidsgebouwen, in een variatie op het 'beton-bruif' van LeCorbusier. Met zijn 'Plan for Tokyo, 1960: Toward a Structural Reorganisation' verlegde Tange zijn aandacht van architectuur naar stedenbouw en ruimtelijk planning, in antwoord op de enorme ruimtelijke en ecologische problemen waarvoor Japan zich als gevolg van de stormachtige naoorlogse welvaarts-groei geplaatst zag. Een verschuiving die hij in 1961 bevestigde met de stichting van URTEC - naar het voorbeeld van The Architects Collaborative (TAC) dat Walter Gropius in Amerika had opgericht -; een samenwerkingsverband met jong Japanse talent om in antwoord op de problemen een nieuwe stedenbouw en architectuur te ontwikkelen. Behalve de metabolismen Kisho Kurokawa en Fumihiko Maki participeerden hierin Arata Isozaki, Koji Kamiya, Sachio Otani, Yoshi Taniguchi en Koichi Sone die later zich zouden ontwikkelen tot Japans meest vooraanstaande architecten. Tot Tange's belangrijkste geschriften behoren: *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven, 1960: 'Ise' - prototype of Japanese Architecture, M.I.T. Press, Cambridge, 1962 (met Noboru Kawazoe). Zie voor beschrijvingen van Tange's leven, carrière en oeuvre: Boyd, 1962; Kulterman, 1962; Ross, 1978. Over de levensloop van Uzo Nishiyama is aanmerkelijk minder bekend. Geboren in 1911 studeerde hij in 1933 af aan de architectuurfaculteit van de universiteit van Kyoto. In het

- naoorlogse Japan groeide hij uit tot één van de toonaangevende planners van new towns.
40. Zie voor een introductie op Le Corbusiers oeuvre, opvattingen en invloed: Jencks, 1973, p. 141-166; Frampton, 1980; Placzek, 1982, p. 630-48; M. Bill en LeCorbusier, *Oeuvre complète*, 8 vols., Girsberger en Artemis, Zürich, 1930-1970. Zie voor een geschiedschrijving van de CIAM: Frampton, 1980, p. 269-79; A. van der Woud, *Het nieuwe Bouwen Internationaal / International. CIAM Volkshuisvesting Stedebouw / Housing Town Planning*, Delft University Press, Delft, 1983. Zie voor een geschiedschrijving van Team Ten: Jencks, 1973, p. 302-7; Frampton, 1980, p. 269-79; A. Smithon (ed.), *Team Ten Primer*, 1953-1984. Publikatieburo Bouwkunde, Delft, 1991. Zie voor Tang's bijdrage aan en geestelijke verenschap met Team Ten het tweegesprek tussen hemzelf en Arato Isozaki in JA, no. 7, juli 1970, p. 23-4.
 41. Zie voor een introductie op oeuvre, opvattingen en invloed van de Metabolisten: Kawazoe, december 1969 en januari 1970; Jencks, 1973, p. 68-72; Kurokawa, 1977; Frampton, 1980, p. 282. Zie voor een introductie op oeuvre, opvattingen en invloed van Arato Isozaki: Drew, 1982.
 42. De Canadese Herbert McLuhan studeerde letteren (engels) aan de universiteiten van Manitoba en Cambridge, doceerde van 1936 tot 1963 engels aan diverse universiteiten, voordat hij in 1963 tot directeur van het Center for Culture and Technology in Toronto werd benoemd en goed en wel naam begon te maken als cultuurfilosoof en auteur met onorthodoxe ideeën over de invloed van de communicatiemedie op de samenleving en de westerse culturen in het bijzonder. Hij wijdde hieraan een aantal opmerkelijke - enkele fraai geïllustreerde - boeken: *The Mechanical Bride*, 1951; *The Gutenberg Galaxy*, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964; *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1967; *Culture is our business*, 1970; *Take Today: the Executive as Dropout*, 1972. Zie voor biografieën over McLuhan: Stearn, 1967; Miller, 1970; Innis, 1972.
 43. Een eeuw van ontwikkelingen op het gebied van elektrische media brengt McLuhan (1971 (1964), p. 15-6) tot een voorspelling die in wezen slechts een klein stapje verder ging dan Corday in 1900 al gedaan had: 'In de tijd van mechanische technologie hadden wij ons lichaam verwijrd in de ruimte. Nu, na ruim een eeuw van elektrische technologie, hebben wij ons centrale zenuwstelsel verwijrd tot een wereldomvattende omhelzing, die het zowel met ruimte als met tijd, in zoverre het onze planeet betreft, gedaan maakt. Snel nadrenen wij het laatste stadium van de menselijke verwijding: de technologische nabootsing van het bewustzijn, waarin het creatieve kenproces collectief en corporatief tot de hele menselijke samenleving verwijrd zal zijn, al hebben wij nu al onze zintuigen en zenuwen door verschillende media verwijrd. (...) Nu, in het elektrische tijdperk, is ons centrale zenuwstelsel zo verwijrd, dat wij geïnvolveerd zijn in de hele mensheid en de hele mensheid in ons is ingelijfd, en delen wij noodzakelijkwijs in de gevolgen van elk van onze handelingen. Het is niet langer mogelijk zich de geperseerde en ongeëngeneerde rol van de geleterde mens aan te meten.' Zie voor de uitspraak van Corday hoofdstuk 5, p. 368.
 44. Mumford (1971, p. 27, 293 en 338-9) bekritiseerde deze tamelijk naïeve omhelzing van de media-technologieën; m.n. bestreed hij de door McLuhan's v. veronderstelde bevrijdende werking van hun en voerde daarentegen aan dat zij juist tot apathie en slavernij van de mens aan deze technologieën zou leiden.
 45. Zie ondermeer noot 43.
 46. OR, p. 59: 'From the 19th century through the first half of the 20th century, against the background of the development of mechanical civilization, new inventions and products surprised people every time a World Exposition was held. From the mid-20th century onward, however, as transportation networks and means of communication developed, a World Exposition that merely exhibited the creative activities of men began to be outmoded. A trend toward planning a World Exposition around a chosen concept became marked. It could be said that the World Expositions changed its nature from an "Expositions as show-place" to an "Exposition that gives visitors opportunities to think," possessing a theme. In a sense, the theme is a metaphysical definition of the exhibits and sets the course along which a World Exposition as a whole is to be organized. Without a theme, no matter how precisely the exhibited items may be classified, it will be impossible (PvW: voor de bezoekers) to know what ideals and objectives an Exposition (PvW: haar organisatoren) has and what it is intending to convey to the visitors. Accordingly, following the precedents set by the Brussels Exhibition and the Montreal World Exposition, the Japan World Exposition adopted a central theme.' Zie ook *Ibid.*, p. 62: 'The modern approach is to plan exhibitions around particular central themes that are subjects of common interest to the peoples of the world.'
 47. Zie noot 67 en 99.
 48. OR, deel 1, p. 9: 'It goes without saying that a world exposition is neither a conference hall for philosophers nor a trade fair where merchants seek profits. It is a forum where people who love peace congregate and communicate with one another through the exhibits of their cultural heritages and creative activities.'
 49. JA, mei-juni, 1970, p. 30: Tange: 'There is now more meaning in displaying an environment connected with software than in displaying the purely hardware of culture. In other words, it is more important for people to get together to exchange non-physical aspects of their culture (PvW: tot dan toe toonden de exposities steeds de materiële aspecten of producten van iedere cultuur), wisdom and traditions; but under these circumstances the exposition becomes more a festival. As a result of this conclusion on our part, the Festival square became the central feature of the grounds at the earliest planning stage.' OR, deel 1, p. 479: 'An Exposition is a festival of the world, where the vibrant and charged energy of the people is discharged. A purposeless gathering of people would not constitute a festival; a centripetal force - a theme - which would attract them would be required. The Theme Pavilion would have to serve this purpose; it corresponds to the altar in a religious festival. Hence, the Theme Pavilion was the place of "encounter" for the visitors from all corners of the world, the focus not only for the display of interesting exhibits but also for the visitors to personally experience the living "person," the living "self," in all its splendor.'
 50. OR, deel 1, p. 10: 'Festival Plaza formed the nucleus of the Symbol Area. Here the "Festival Place" of Japan and the "Forum" in the traditions of Europe were amalgamated into one. Here, national day events of participating countries, folkdances and music of different ethnic groups (...) took place in uninterrupted succession. Spectators participated in the events at the Festival Plaza, presenting scenes of "mutual exchanges of friendship" among people from every corner of the globe. It was indeed worth being called the symbol of the Japan World Exposition dedicated to the harmony of mankind.'
 51. KEJ, p. 252-62; DCJ, p. 205-8.
 52. OR, deel 3, p. 164: 'Indeed the basic idea lay in the answer (op de vraag wat de expo betekende in het tijdperk van onmiddellijke mondiale communicatie via andere media) Exposition should make possible the participation of various people in a central event. Masterplan should aim at creating conditions and facilities to allow people of many nationalities to gather and take part in Expo '70. In the year 1970, the volume of information they were exposed to might be much larger than at the time of drawing the Masterplan. Media: the transmission of information would be greatly improved. If such was to be the case, it would be necessary for the Exposition to bring people, who were immersed in a flood of information, into circumstances they could not experience in daily life. That is, the Exposition should provide visitors with experiments they had never had - new experiences of movement, change, involvement ... of the tactile sense and all kinds of complicated games. Every conceivable trick and device was to be employed. (...) In short, the Masterplan of the Exposition should provide visitors with a new environment and new experiences: setting OR, deel 3, p. 165: 'Particular emphasis was placed on creating a unique image setting aside spaces for rest and recreation in the domestic and foreign pavilions to provide places for human heart-to-heart contact.' *Ibid.*, deel 1, p. 12: 'The events at the Festival Plaza (PvW: de feesten en opvoeringen) fully demonstrated the function of the Japan World Exposition as a festival place. People attended festivals of the world and blended into them through their contacts and by sharing joy and delight, they gained better understanding, each other. There was complete peace and heart-to-heart contacts, which transcend words and reason.' Zie ook noot 50 en 106. Vergelijk deze opmerkingen van de organisatoren uitspraken van McLuhan over het toekomstige multi-media museum: 'McLuhan and Parker made their educational philosophy abundantly clear. According to them, museums of the nineteenth century had adopted a story-line type of exhibition that was sequential, linear, logical, and pictorial, but also one-thing-at-a-time and detached. They had concentrated upon objects but paid little attention to their audience. As a result, according to McLuhan most museum viewers "walk upon to an object and look at it casually, read the label, give a cursory glance, and walk on. They have not really looked at anything, because they are data oriented." A remedy for this situation, the two men argued, would be electronic bombardment of the viewers senses - certainly sight and hearing and possibly touch, smell, taste. Such communication is random, shared, and instantaneous. The recipient who uses his senses absorbs information more readily and retains it longer. (...) Combining the objects- and multimedia appeal to the senses, McLuhan and Parker argued, would give museums new impact and attract new audiences. (...) Children raised with television comprehend sophisticated audiovisual devices, and so do beats, hippies and teenagers, in revolt against literate and linear life-styles. The multimedia could bring new audience participation and involvement to the exhibition' (Alexander, 1979, p. 186-7).
 53. *Ibid.*
 54. Zie ook noot 74. De oriëntatie was overigens ook om financiële redenen voor de organisatoren interessant: uit de consumentenonderzoeken van de Associatie bleek dat maar liefst 60% van de bezoekers jonger dan dertig jaar oud zou zijn.
 55. Zie verder noot 46, 61, 68 en 80.
 56. *Ibid.* en noot 62.
 57. OR, deel 1, p. 59: 'From the 19th century through the first half of the 20th century, against the background of the development of mechanical civilization, new inventions and products surprised people every time a World Exposition was held. From the mid-20th century onward, however, as transportation networks and means of communication developed, a World Exposition that merely exhibited the creative activities of men began to be outmoded. A trend toward planning a World Exposition around a chosen concept became marked. It could be said that the World Exposition changed its nature from an "Exposition as a show-place" to an "Exposition that gives visitors opportunities to think," possessing a theme sense, the theme is a metaphysical definition of the exhibits and sets the course along which a World Exposition as a whole is to be organized. Without a theme, no matter how precisely the exhibited items may be classified, it will be impossible to know what ideals and objectives an Exposition has and what it is intending to convey to the visitors.' Zie ook citaat op noot 46. Vergelijk McLuhan's opmerkingen over de Canadese Expo'67 in Montreal, in zijn ogen qua didactiek nog te sterk afgestemd op een literaire verhaallijn niet gemodificeerd naar de nieuwe elektronische media: 'Museums (...) tend (...) to (...) write a story line and then use the artifacts to illustrate it. In fact, if they were writing a book they would do exactly the same thing, except that in this case the artifacts would be photographed and used as illustrations, but there is no essential difference. In other words they think of a museum as a book. (...) That is one of the peculiarities (...) in a way, at Expo 67. It is perhaps the first world fair which had no story line whatever. It was just a mosaic of discontinuous items in which people took an immense satisfaction precisely because they weren't being told anything about the overall pattern or shape of it, but they were free to discover and participate and involve themselves in the total overall thing, in museums (...), both in Europe and America. You find a person walk up to an object look at it casually, read the label, give it a cursory glance, and walk on. They have not really looked at anything, because they are data oriented and they figure that now they've got the answer to that and they know it is tenebrous or that, so they walk away from it. So the idea of setting up a gallery which just asks questions is going to force people to look at that or touch it if possible but at any rate look at it' (Hudson, 1975, p. 91-2).
 58. *Ibid.*, OR, deel 1, p. 62: '... "Progress and Harmony for Mankind" was rather an abstract concept, which needed amplification so that it could be reflected by the participants in the exhibits.' *Ibid.*, p. 477: 'The Association (...) should on its own initiative and responsibility construct a pavilion to embody and reflect the central theme of Expo'70. "Progress and Harmony for Mankind." (...) the Theme Pavilion should be the central building realizing the Expo theme - the model for the participating countries and others in planning their pavilions and exhibits; furthermore, the exhibits of the Theme Pavilion should faithfully adhere to the Expo theme, while presenting a memorable and appealing display to the theme's

- finance to the visitors.'
- R, deel 1, p. 479: 'the theme and weltanschauung (ideology) of the Exposition'.
e noot 56.
- R, deel 1, p. 47.
- id, p. 58: 'In planning this first universal and international exhibition ever to be held in Asia, it is our intent to realize an event that should leave its mark in the history of human civilization, and to this end, (...) we will base our plans on a new theme linking East and West. Our 1970 Exposition should indicate the progress made by modern civilization, and the same time mark a turning point toward the development of a still better mode of living for human mankind.' In de aanvraag bij de BIE formuleerde de Associatie haar doelstellingen als volgt: 'The theme shall reflect the tendency of world history and symbolize the progress of human activities in the fields of industry, science, culture, etc.: It shall emphasize the epoch-making significance of the first Exposition ever held in Asia: It shall overflow with dreams, be attractive enough to motivate all nations to participate and leave profound impressions on visitors' (OR, deel 1, p. 60). Later zou de Associatie in het officiële document de ideologie van de expositie als volgt samenvatten: Purpose: Article 2.1. The theme of the Exposition is "Progress and Harmony for Mankind". 2. Under this theme, the exposition will show the results achieved by the creative activities of the peoples of the world in the fields of industry, economics, science, technology, culture, arts, etc.: 3. The purpose of this Exposition will be to contribute to the harmonious development of human society through understanding and on the basis of the spirit of tolerance among the peoples of the world by the promotion of mutual exchanges of diversified traditions which have been built up by the respective nations' (OR, deel 1, p. 356).
- A, januari-februari, 1967, p. 79-82.
- de Japanse inzending naar Montreal had als thematiek 'Japan in Progress', en als subthema's: 'Harmony with Nature', 'Harmony with Tradition' en 'Harmony with Technological Advance' (OR, deel 1, p. 28).
- ie noot 68 en 74. Zie ook *Newsweek*, 9 maart 1970, p. 34: "Progress and Harmony for Mankind." "Why progress and harmony?" "It should be obvious," says Expo publicity chief Kazuo Akiyama. "Progress is an Occidental concept. Harmony is an Oriental one. We view our exposition as a bridge between the two cultures." This vision - the technological and philosophical synthesis of West and East - lies at the heart of what Japan's \$2.3 billion, six-month blast is all about.'
- R, deel 1, p. 9: 'Scientific civilization, which once seemed to promise a bright future for mankind, has caused a rapid progress in war technology, exposing us the threat of nuclear weapons we ourselves have invented. Ironically, mankind has become slave of its own scientific civilization, from which we now must seek emancipation. To attain this end, mankind should endeavour to restore humanity in the true sense of the word.' Zie ook volgende not.
- R, deel 1, p. 59: 'The central theme of the Japan World Exposition, "Progress and Harmony for Mankind," was an assertion that, instead of merely lauding the progress of technological civilization, as the expositions during the first half of the 20th century did, attention should also be given to the stresses and strains produced in the course of progress. This was an attempt to elevate to a higher level the common concern for the restoration of humanity to which all World Expositions since the end of World War II had unanimously been dedicated.' Zie ook *Ibid.*, p. 8: 'Expo 70 also manifested the people's wishes for a solution of the contradictions confronting the present-day society, where scientific developments exemplified by space exploration are pregnant with the threat of nuclear warfare; where high economic growth entails aggravating public health hazards; and where the rationalism of Europe and differing values based upon different streams of thought, war and peace, and affluence and poverty chaotically coexist.' Zie ook noot 46 en 62.
- id, p. 9: 'In contrast to the past universal and international exhibitions which were markedly Occidental in character, the Japan World Exposition was designed to be Oriental. This Oriental character was embodied in the concept of "harmony," adopted in the main theme of Expo 70 - "Progress and Harmony for Mankind" - and clearly manifested that the exposition stood in a new historical dimension. The Japan World Exposition unfurled the banner "progress and harmony" and called on people to understand and tolerate the co-existence of multi-civilizations in this world and to aspire to achieve progress, while maintaining harmony.' Zie ook noot 62 en *ibid.*, p. 62: 'Progress in its ideal form for mankind must be free of such concomitant ills - it must be "Progress with Harmony." We aspire to see emerging on our Exposition grounds a true spirit of progress directed toward congenial harmony through just and proper consideration for all humanity. (...) The spirit of understanding and tolerance - the spirit of peaceful concord around which is centered the philosophy of the East.'
- R, deel 1, p. 58. Zie verder *Ibid.*, p. 13: 'The greatest achievements of the times have always been exhibited at the past universal and international expositions, setting up milestones of scientific progress and giving incentives to further technological developments. (...) With the passage of time, world expositions have been transformed into exhibitions of a more cultural and artistic nature, adopting central themes calling for the recovery of humanity.'
- R, deel 1, p. 60: 'The role that Brussels Expo played in the long history of World Expositions was important. It gave them the position of being an invaluable international stage where the world could contemplate and discuss, comprehensively and fundamentally, problems confronting mankind.' Zie verder Bensande-Vincent, 1983, p. 286.
- de hoofdstuk twee en vier.
- de hoofdstuk zes.
- ie noot 69 en OR, deel 1, p. 60-1: 'Since then (Chicago 1933) all subsequent Expositions have chosen their respective themes to classify their objectives. (...) The role that Brussels Exposition played in the long history of World Expositions was important. It gave them the position of being an invaluable international stage where the world could contemplate and discuss, comprehensively and fundamentally, problems confronting mankind. (...) Through the themes of the World Expositions after World War II, we can discern a metamorphosis that took place. World Expositions changed their character from being mere showcases of scientific and technological advancement to projects whose objectives were the revival of humanism.' Zie ook noot 67.
74. De collectivistische inslag van de Japanse cultuur: Wolfersen, 1989, p. 279 e.v. en *Newsweek*, 9 maart 1970, p. 34: 'How did Japan achieve its economic miracle? A good part of the answer lies in the intricacies of the Japanese character - disciplined, group-minded and capable of extraordinary efforts in pursuit of the common good. (...) Indeed the Japanese see themselves not as a society of individuals, but a national family in which all people and all companies cooperate to make the nation stronger.' Zie voor de wens van de organisatoren deze om te buigen door een meer individualistische Westerse mentaliteit te introduceren: '(Kawazoe) ... the entire Japanese population will experience revolutionary sensations at Expo 70. (Tange) You will agree, then, that the exposition, in a wide sense, has a revolutionary cultural meaning. (Kawazoe) Yes. I think that the young people are now about to assume the leadership of our culture. The seventies will see the growth of the individual on an international scale. (...) I see the seventies as characterized by a group of young people who, though in some respects adults, have not yet quite grown up. Play and amusement aspects of culture increase in importance, and they influence the older people to develop their own desires along amusement lines. Expo 70 may accelerate this tendency. In fact, young men like Kisho Kurokawa, Kiyoshi Awazu, and Tandanori Yokoo, all of whom participated in Expo design work, represent this new cultural development. For better or worse, they will present a whole new cultural form to the people of Japan' (JA, mei-juni, 1970, p. 33). Zie ook OR, deel 1, p. 9: 'The spirit of "progress in harmony" should rest upon respect for life of man. Moreover there should be "dynamism of life" that makes it a pleasure to live a human life. Without these there will be no solid foundation upon which a great future for mankind can be built.' Vergelijk deze opmerkingen van Tange en Kawazoe ook met McLuhans pleidooi voor een nieuwe multimediale museumdidactiek onder andere om de jeugd, beats en hippies weer in het museum te krijgen (noot 51).
75. Bij mijn weten is de vroegste omschrijving van de officiële thematiek als 'Progress and Harmony for Mankind' pas te vinden een artikel in JA, september 1967, p. 16.
76. Zie voor instelling en samenstelling van deze subcomités: OR, deel 1, p. 477-9.
77. De vier subthema's luidden: 'Toward fuller enjoyment of life'; 'Toward more bountiful fruits from nature'; 'Toward fuller engineering of our living environment' en 'Toward better understanding of each other' (OR, deel 1, p. 63-4).
78. Zo vielen onder het 'subject theme' 'Toward fuller enjoyment of life'... de volgende topics: 'The science of life (- origins of life, mystery of life); The battle against disease (- medical treatment, medicines, the prevention of illness); The science of the mind (- psychology, mental growth); The administration of health (- birth, child care, physical education); the enjoyment of life (- hobbies, creative activities)' Over het tweede vielen 'Toward more bountiful fruits from nature': 'Biological and microbiological production; Utilizing and remaking our soil; Exploiting and preserving our resources; The seas and oceans; The earth and universe'. Onder 'Toward fuller engineering of our living environment': 'Our clothing; Our food; Our living quarters; Traffic and Transportation; Cities and towns; Tools and Machines; Time (its philosophy, problems and better use by man)'. Tenslotte onder 'Toward better understanding of each other': 'Communication including information processing (- writing, books, translation machines); Communication including mass-communication (- journalism, telecommunication); Education (- schooleducation, teaching materials); Social institutions (- the family, morals, social rites); The arts and their appreciation (- the fine arts, crafts, theatre); International understanding and co-operation (- technical co-operation, cultural exchange).
79. Zie noot 74. Een reformistische intentie die later in het officiële rapport dat na afloop van de expositie verscheen werd afgezwakt: 'Neither is a World Exposition a place where attempts are being made to effect an immediate reformation of the world status quo. But Expo 70 has succeeded in providing a clue to bridging the present and the future, by paving a way toward a new era and offering guidelines to tomorrow and a model for future society. This does not mean a solution has been found to existing problems, but Expo 70 has raised questions and opened a prospect for their solution.'
80. OR, deel 3, p. 158: 'The Exposition site plan was based on the concept that it was to be made a place where people of different traditions would bring together the multifarious wisdom they had created and the fruits they had reaped therefrom; where Man, the creator of civilizations, was master of himself; and where peoples of the world would meet together in a peaceful and happy forum of concord through mutual communication and stimulation.' Zie ook *ibid.*, p. 163: 'The theme of the Japan World Exposition was "Progress and Harmony for Mankind", and the subject themes presented a sort of "scheme of civilization."
81. OR, deel 1, p. 47: 'The Association decided not to present awards this time on the ground that objective appraisal and judgment of the exhibits would be extremely difficult and that awards of this sort might cause unfair competition among participating countries.'
82. Zie noot 79 en OR, deel 1, p. 58-9: 'the central and subject themes (...) would (...) set the tone.' of *ibid.*, p. 62: 'a certain consistency in their arrangement is desirable in order that the displays are presented to give maximum effect, and so the spirit of the Central Theme - "Progress and Harmony for Mankind" - should pervade the atmosphere created by the displays.'
83. OR, deel 1, p. 477.
84. De planners formuleerden de opgave waarvoor zij zich geplaatst zagen zelf in drie deelvragen: how to interpret the significance of the World Expositions in present-day terms, how to give substance to the basic concept (...) how to use the site after the close of the Exposition' (OR, deel 3, p. 160).
85. OR, deel 1, p. 58.
86. Volgens het officiële rapport was het zelfs de hoofddoelstelling om met de expositie een 'core of a model future city' te realiseren (OR, deel 3, p. 165). *Ibid.*, p. 163: 'Those who had the opinion that the Exposition should exhibit the latest industrial achievements of man suggested that the Exposition site should be made a pilot project of regional development and made a nucleus for one of the satellite cities of Osaka. (...) The proposal to make the Expo 70 site into the core of a model city of the future ultimately left its fragmental traces in the Masterplan.' Zie ook *ibid.*, p. 158-9: 'There was a host of problems to be solved in the process of making the Masterplan: how to make the most of the topography of the Senri Hills, how to cope with the hot and humid summer in Japan, and how to control enormous

- masses of visitors whose traffic would resemble that of a metropolis. (...) in conformity with the central theme. (...) In preparing the site for the Japan World Exposition it was made a basic criterion to preserve the beautiful natural environment of the Senri Hills. The blueprint was drawn to achieve harmony in the layout (...) so that the site would give a favorable impression to visitors. (...) p. 161) Because of its location, the development of the Exposition site resembled that of a housing project. The plan for the Exposition had to be drawn as part of the comprehensive national development program, demanding the careful research and study as was necessary for the blueprinting of new town development projects.'
87. Zie noot 52.
88. Zie noot 51.
89. Het eerste plan verscheen in JA, maart 1966, p. 13-6; vrijwel zeker betreft het hier een plan dat in opdracht van de lokale overheden van Osaka is gemaakt (zie verder noot 94). Het tweede plan werd in JA (mei 1966, p. 79-82) gepubliceerd onder de naam van Kawasaki, nadat Nishiyama in april zijn plannen voor de expo aan de Associatie gepresenteerd had. Hoogst waarschijnlijk betreft het hier dan ook het plan van de Site planning committee dat echter nog niet als zodanig gepubliceerd kon worden want nog niet officieel overgenomen door de Associatie. Mogelijk probeerde het Site planning committee langs deze weg op soortgelijke wijze als Paxton in 1850 en het Fair of the Future-comité in 1935 hadden gedaan, de aarzelende Associatie over de streep te trekken door elders steun (de publieke opinie) te mobiliseren voor hun zeer ambitieuze plan. Hoe het ook zij, dit keer mislukte deze strategie, weigerde de Associatie de plannen over te nemen - eufemistisch heet het dat de Associatie en de Japanse regering (!) aanvullende eisen formuleren -, ontnam Nishiyama de leiding over het Site planning committee ten gunste van Tange en gaf de laatste de opdracht een nieuw - officieel een nieuwe versie - plan te ontwikkelen. Een lezing die bevestigd lijkt te worden door het lange tijdsbestek (tot oktober '66) dat Tange en het Site planning committee vervolgens alsnog nodig hadden om tot een definitief masterplan te komen (OR, deel 3, p. 164-73). Dit plan werd tenslotte als het officiële masterplan voor het eerst naar buiten gebracht in JA, januari-februari 1967, p. 79-82.
90. Zie voor Tange's Tokyo Bay plan in Kullermann, 1970.
91. Zijn pleidooi voor de introductie van het forum in de Japanse stedenbouw als socialiserende ruimte: Ross, 1978, p. 19-20: Tange worked for Maekawa for four years, increasing his knowledge of Corbusier's ideas and of International Style principles. In 1941, with the outbreak of the Pacific War, Tange could find no work, so he rearticulated at Tokyo University to begin his lifelong study of urban design. During this phase of his development he studied the agora of ancient Greece, a meeting place, which was the basis for his "communication space principle" first formalized in the Plan for Tokyo 1960. Tange developed the term "communication space" to fill a void in Japanese architectural vocabulary. In traditional Japan buildings were constructed along narrow paths without any public open space. Private gardens and inner courtyards were the only outdoor spaces in the urban fabric. The traditional European town square or "piazza" did not exist in Japan. Tange's study of the Grecian agora revealed as he described it, "a meeting place where the citizens moved from the private realm to establish connections with society. As a meeting place - or what we call today a communication space - the agora presented a superb spatial image." This image of large public open spaces, where people could meet and communicate with each other within the dense fabric of the city, was revolutionary in Japan, and Tange employed it as one of the basic principles of his urban design solutions.'
92. De kern van het manifest: 'The Metabolist theory postulated cities designed to grow and change with time and different conditions. The underlying structure would be permanent, but units of the city would be attached to the structure as flowers to a stalk or leaves to a tree' (Barnett, 1986, p. 165).
93. Kurokawa had aan Tange's Tokyo Bay plan meegewerkt en ontwierp het jaar daarop, in 1961, als zelfstandig architect 'Helix City' voor Tokyo. Kikutake werkte ook in 1961 zijn schetsen voor een waterstad, waarvan de eerste al van 1958 dateerden, uit tot 'Ocean City' en in 1963 tot 'Marina City' (Ross, 1978, p. 29, 31).
94. JA, maart 1966, p. 13-6. Zie verder Liner in Werk, 1970, no. 4, p. 718: 'Als Kompromiß resultierten die nicht mehr sehr neue Idee, die Expo so aufzubauern, daB wesentliche Teile davon als Zentrum einer neuen Satellitenstadt dienen könnten (Verkehrswege, Versorgung, Bauten, Einrichtungen). Aber auch dies werde verpaßt.' Zie ook noot 86.
95. In het officiële rapport van de Associatie vermeldt de auteur dat de prefectuur Osaka juist in maart 1966 een plan voor de expo liet ontwikkelen, waarin het hergebruik van de locatie en de faciliteiten die de Expo zou achterlaten centraal stond. Wanneer we de beschrijving van het hergebruik dat in dit plan volgens de auteur werd voorgesteld vergelijken met die in het plan uit de JA-publicatie in dezelfde maand is de gelijkenis zo groot, dat de conclusie moet luiden, dat het hier om één en het zelfde plan handelt. Anders gezegd, het eerste plan dat in maart 1966 in JA werd gepubliceerd was in opdracht van de prefectuur Osaka gemaakt, om de plannemakers te vertellen welke eisen de lokale overheden aan hun plannen stelden met het oog op het hergebruik van de expo. Zie: OR, deel 3, p. 334: (1) Sector for educational facilities for Osaka University; (2) Park and Greensector of 'Memorial Park'; (3) Sector for government and agencies; (4) Distribution facilities sector'.
96. JA, mei 1966, p. 79-82.
97. Liner in Werk, 1970, no. 4, p. 718: 'Ursprünglich stand die Idee zur Diskussion. Kenzo Tange sollte zusammen mit einem internationalen Architektenteam eine Struktur schaffen, in der verschiedener Länder ihre Ausstellung platzieren könnten.' Zie ook J. Bakema, Eindverslag Exposaka, 1 januari 1971, p. 2: 'Zo langzame maar maatschappelijke instelling nog geen experimenten toelaat voor de ontwikkeling van sociaal bruikbare beeldingssteekjes lijkt het me dat toevrenten en prestigieslagen als Expo's af en toe moeten worden ingericht. Misschien eens als een groot gemeenschappelijk minimumframe waarin elke natie-groep zich optimaliseren kan?'
98. OR, deel 3, p. 163: Those who insisted on stressing the cultural importance of the Exposition called for presenting cross-sections of civilization.'
99. De plannemakers formuleerden hun doelstellingen als volgt: It (PwW: het plan van Nishiyama) studied what the Exposition should be from every viewpoint including the Central Theme, national land development policy and economic effects. The research group made the following proposals on the Masterplan: "The Exposition should be a place for wide exchange of the wisdom of human races without restricting it to science and technology." (...) "a place for recreation as a new kind of human contact should be created in to counteract growing human estrangement." (...) "against the background of the progressing destruction of Nature and deterioration of our environment, the Masterplan should propose a proposal for the creation of a new land, suitable for a new mode of life, by utilizing latest achievements in technology" (OR, deel 3, p. 164). Men vertaalde deze drie doelstellingen ook in drie (steden)bouwkundige elementen: 'Of these the fifth principle (the Exposition as the core of a model future city) deserved to be called the basis of the Masterplan. In relation to it, three symbol zones - Festival Plaza for 150,000 people; expression of personal and cultural exchange, Mechanical Brain; expression of the great science, progress, and Environment; orderly cycle of nature - were suggested. (...) These ideas later (in Tange's plan) incorporated into Festival Plaza as the site for mutual communications, the information Control Center symbolic for "Man and Technology," and the central-conditioning system as an attempt to give expression to the concept "Man and Nature in the amplification of the Central Theme" (OR, deel 3, p. 165).
100. In de plandoelichting werd gesproken van 'Brown-movement activity' (JA, mei 1966, 79).
101. OR, deel 3, p. 165 'It was intended to harness the wisdom of the current times to turn entire Exposition site into the core of a model future city, a place for experimentation create a better place to live in.' Zie verder JA, mei 1966, p. 79: 'We want to make our concept a reconciling between civilization and nature and to use as a model the mutual inner contradictions inherent in today's civilization. Realizing that urbanization tends to progress away from nature, we have made the following three points our basic ideas: 1. Speeding the natural restoration cycles. For instance, mechanizing the water restoration cycle, speeding up the plant growth cycle, and establishing a strong system of self-supply and self-sufficiency in both water and food. 2. Controlling the flow of people, things, & energy as we mechanize traffic, equipment, and information systems. We also would like aim for creation of better cities through the use of high-degree information systems in conjunction with civilizational forecasts. 3. Increasing spatial volume through dimensional structures and changing the present land ownership concept through spatial installation. We present our land surface plan, spatial network plan, and spatial facilities plan, plus idea for a civilization center to use the land in the rear of the site, as our attempt to realize the above three concepts.'
102. Zie noot 38.
103. OR, deel 3, p. 166.
104. Ibid. en zie ook noot 86.
105. Zie voor een beschrijving van dit plan: JA, januari-februari 1967, p. 97-82; JA, april, 1969, p. 19; OR, deel 3, p. 164-73.
106. OR, deel 1, p. 10-1: 'The primary objective of site planning was how best manifest the concept of the theme "Progress and Harmony for Mankind" in shaping and creating the atmosphere of the Exposition (...) Emphasis was put on turning it into a "forum for human communications and on abiding by "human condition" in its designing. This made Expo 70 unique. The two major principles followed in drawing the site plan were: First, the site was spatially arranged in such a way that it directly developed the Central Theme. (...) The second main feature of the site plan was that order and harmony were maintained in the spatial construction of the site. (...) Expo 70, so to speak, gave a prime opportunity to planners of its site to draw a blueprint of a model metropolis of the future, which in its would be a major attempt to realize the theme. The Main Gate was the terminal of this experimental metropolis, the basic facilities with the Symbol area as its nucleus the spine and limbs and the arteries of human flow. The site masterplan was a proposition on how to give order and harmony to the functions of densely populated metropolitan centers and attracted the attention of people to the current conditions of our metropolitan areas which were expanding in a disorderly manner and losing their proper functions. Expo 70 was this sense a technical approach for the restoration of human dignity to modern cities.' JA, januari-februari 1967, p. 97-82: 'Festival Plaza will consist of the spaces created by an artificial lake covered with a vast artificial roof. Spectator-participation activities will take place in this area, which will be monumental enough to symbolize the entire exposition tower to the south of the plaza will be one of the grounds' landmarks. (...) The symbol zone (...) The central feature of this space is the Festival Plaza. Other elements include sorts of energy and plant facilities arranged underground, theaters, art museums, theme halls, outdoor exhibition areas, shopping centers, catering services (PvW restaurants), information administration center, the association headquarters. Expo service facilities, the maingate. (...) Briefly, this plaza will combine the moods of a Western plaza and a Japanese festival. It will be a place where people meet, where performances take place, where the spectators can either participate or simply enjoy those performances. a. The Festival Plaza is the inclusive zone of spaces extending to both sides of the artificial lake. A vast roof protects from the direct rays of the sun and from the rain the main-theme theater, a viewing place, an art museum, outdoor exhibition spaces, a stage-on-the-lake shopping center made up of famous shops from all over the world, and a catering center featuring noted restaurants from many lands. c. The hope is that this plaza, its roof, and demonstrations performed in it, will become a symbolic representation of the entire exhibition.' JA, augustus 1967, p. 29-30: Tange: The Significance of World Expositions. Why we reflect on the meaning of world expositions as their history has grown, we recognize two great differences between those earliest ones in the nineteenth century and exposition today. In the first place, the main point of emphasis in the early fairs was industry, (...) the world has changed, however, expositions have shifted their emphasis from industry toward world understanding and stimulation through cultural displays revealing the new creative and technical advances of each land. The other big difference arises from the changed communication media of today. The exposition of the nineteenth century, for the first time, provided peoples from many lands the opportunity of getting together in a site place to see exhibitions from all over the world. Today, with the high level of development in television, radio, and the press, it would take more than mere technical of industrial demonstrations to attract people to travel great distances to see an exposition. Why do

still want to go all that way to get together in one place? It is because the modern world position is like a great festival where peoples from everywhere can come into direct contact with each other. The Olympic Games are the international festival of sports, and the world expositions are the great worldwide festivals of culture. This is, I believe, the significance of the expositions today.' Zie ook noot 51. 109 en 114.

A, januari-februari 1967, p. 97-82: 'A basic trunk facilities network will organize the entire grounds and bring order and harmony to them. The basic trunk roads leading from the central Festival Plaza to each of the gates will also serve to bind together organically the various exhibition halls which will be distributed about with free originality. (...) What we call the trunk facilities for the exposition include the Festival Plaza, the equipmentalized roadways linking that plaza with the main gate and with the other four gates (north, south, east and west), and the sub-plazas placed along those roadways. This is the exposition's main framework and its main arterial system. The simple pattern used in these trunk facilities help make the grounds themselves easier to understand. It brings order and harmony to the creative variety of the pavilions in the exhibition zone. In addition, it will probably be the area which the personality of the exposition finds expression, in which the colors of the exposition are most strongly apparent. It should also give most concrete visualization of the theme of the exposition, "Human Progress and Harmony." (...) To emphasize the bowl-like topography and to equalize spectator distribution we will put all the large buildings on the surrounding highlands.' Zie ook JA, april, 1969, p. 19.

ibid. en OR, deel 3, p. 164, 166 en 171.
 DR, deel 3, p. 163: 'The theme (...) and the subject themes presented a sort of "scheme of civilization." Those who insisted on stressing the cultural importance of the Exposition called for presenting cross-sections of civilization. In line with this stand, the "Demonstration Zone", traditionally located in the center of past exhibitions as a stage for holding major events, was renamed and expanded into the "Symbol area" to constitute the core of the trunk facilities. (...) A proposal was made to develop the Central Theme in exhibitions scattered throughout the site so as to closely relate the Theme and the Site Plan. (...) It was recommended that the Main Theme Pavilion be constructed as a part of the Symbol Area. Exhibits on the subject themes be displayed along the four trunk routes linking the Symbol Area with the four Exposition gates.' Ibid., p. 173: '... the Moving Walks are to be arranged to give views of exhibitions based on the subject themes. The pre-condition of arranging the exhibits is to give visitors opportunities to see and understand them as they move along the Moving Walks.' Zie ook noot 106 en JA, januari-februari 1967, p. 79-82: 'The spatial makeup of the grounds should directly contribute to the development of the exposition theme. The symbolic zone in the center of the grounds should be both an area of contact for large numbers of people and a concentrated expression of the idea of "Human Progress and Harmony," the exposition's main theme. The equipmentalized roads leading in four directions from the central space should promote the development of subthemes.'

A, januari-februari 1967, p. 97-82.
 Het ontwerpteam legde veel later ook zelf het verband tussen de door hen ontworpen symboolzone en het Tokyo Bay-plan, waarbij Tange zelf ook aarzelend de invloeden van 'Metabolisme erkende: JA, mei-juni, 1970, p. 30-1: Kawazoe: '... no other world exposition employed anything like either the Plaza or the trunk facilities. This kind of new proposal is related to the thinking expressed by several groups that have arisen since the collapse of CIAM: that is, Team Ten, our Metabolism Group, and your Team Tokyo. For instance, your Tokyo Bay Plan, 1960, it is easy to trace the ideas that produced the Symbol Zone Expo'70. (...) Tange: 'From the beginning of the sixties till the middle of the decade, I thought of cities in terms of structure. In Tokyo Bay Plan, 1960, and many other urban projects I thought of urban design as a matter of providing a fairly hard structure; and the network of the Expo'70 trunk facilities may well be a reflection of this approach, though after thinking more about its particular meaning and content I wish I had been able to produce something more freer and softer.'

A, augustus 1967, p. 29-30: Tange: '... a Trunk and Branches plan. If we compare the tree fairgrounds to a tree, these two basic features represent the trunk and the branches on which each of the national pavilions will bloom. Our name for the trunk is Symbol Zone. It is the axial zone, 150 m wide and 1.000 m long, that begins at the central gate and includes the Festival Plaza, the Theme Hall, the Auditorium, the Art Gallery, the Main Building, and the Observation Tower. Four streets leading from the Festival Plaza to the four sub-gates, east, west, north, and south, are the branches of the trunk. The branch streets are outfit with moving sidewalks, and both the branches and the trunk zone are covered with plants. The system gives a sense of unity and order to the whole grounds and is the tool that provides the visitor with a spatial experience of continuity. I feel sure that our trunk and branches will give the Osaka grounds a personality quite different from that of the Montreal grounds. (...) Our prayers are that leading architects from all over the world will offer their operation by working on the pavilions from their nations, because those pavilions will be real flowers on our tree.' OR, deel 1, p. 10.

OR, deel 2, p. 478: 'Proposal for the Computerization of the Exposition and Development of the Information Industry (...) This proposal was designed to symbolize "Progress for mankind" by utilizing the computer to its fullest capacity. Utilizing the highest level of Japanese technology, inclusive of computers and telecommunication equipment, studies were made of a fully automatic central information control system based on a large computer connected to branch computers ...' JA, januari-februari 1967, p. 97-82: 'Equipmentalized: (1) environmental control equipment - lighting, roof, air-curtain, cooling; (2) transport equipment - walkways, horizontal conveyors; (3) communications equipment - telegraph, closed-circuit television, signboards; (4) Supply and management equipment - waterways, plumbing, electricity, gas, cold water, hot water; (5) theme exhibitions; (6) post service; (7) plazas; (8) changeover stations; (9) energy transfer (...) To make outdoor movement smoother, roofs over the Festival Plaza and over the equipmentalized roadways protect from the rain and the raging heats of the time of year in which the exposition is scheduled to take place. (...) A district airconditioning system will create a pleasant artificial environment by airconditioning each pavilion, each service facility, the Festival Plaza, and all of the equipmentalized roadways.' Zie ook OR, deel 3, p. 175: 'Measures to assure comfort and a pleasant time will be necessary in the raining season and summer when the

Japanese weather is unbearably hot and humid. It is planned to cover Festival Plaza and the Moving Walks with roofs. An artificial climate will be created at those places. Air curtains will be arranged horizontally and vertically to shut off hot air and keep the inside cool. Instead of installing extensive equipment to provide for comfort at enormous extra cost, artificial winds, chilled air, mist, pleasant odors, and artificial rain will be used to produce enjoyable environmental conditions. Also there are plans to set up ice pillars created by employing advanced electronic technology as well as artificial ice towers by using chilled brine, and fountains of chilled water in order to increase comfort and give the visual sense of coolness.'

114. OR, deel 3, p. 164: 'The third group of opinions stressed the technical aspects of the Exposition. Historically, the world expositions were stages for demonstrating the latest achievements in science and technology of the contemporary world. (...) to construct a huge monument to technological progress (...) it was suggested, systems for the automatic control of human and automobile traffic within and outside the Exposition site might be highlighted. (...) The monument to be constructed at the site should (...) be of a kind which had not existed previously. Its physical substance was not to receive emphasis, but it was designed as a place equipped with facilities for the holding of gala events. Plans for Festival Plaza, facilities in the amusement sector, fountains and cascades in the ponds and streams, equipment to produce artificial climates, and the central air-conditioning system were either based on this idea or an extension of it.' Zie verder AD, november 1967, p. 494: 'Kenzo Tange and his team are determined to introduce what is termed "urban technology" into the basic layout. This focus on a vast area, the Symbol Zone, where people can gather and mingle, can idle and be entertained by one another as well as by ambitious light and sound and water displays. The area, covered with a vast roof so that it can be used in all weathers, will be further enriched with suspended platforms, enclosed air-conditioned areas and restaurants, all linked by escalators. This great framework for collective activity will dominate the exhibition, 'Architecture' will be firmly subordinate.' Zie ook noot 50 en 106-7.

115. Zie noot 85, 106 en JA, januari-februari 1967, p. 97-82.
 116. OR, deel 3, p. 298.

117. Ibid. en p. 300.

118. Zie het officiële reglement, hoofdstuk 2, artikel zes en zeven (OR, deel 2, p. 356).

119. OR, deel 3, p. 117: '... all the expenditures for the Exposition were divided into the two sectors: construction and operation. The former was to be subsidized by national and local public entities, while the latter was to be financed by the Association.'

120. OR, deel 1, p. 15: totale kosten: 87,8 miljoen Yen, waarvan 52,4 voor de opbouw en 35,4 miljoen voor het in bedrijfhouden. Dat betekent dat er 52,4 voorgefinancierd moest worden. De overheden namen voor hun rekening respectievelijk 25 miljoen door de Japanse regering, 11,35 door de stad en de prefectuur Osaka, 1,25 door het Kinky district. Het bedrijfsleven droeg voor 6,8 miljoen in natura bij, er werd van de banken 5 miljoen geleend en aan de loterij e.d. verdiende men tenslotte 3 miljoen. Ergo, de overheden subsidieerden ongeveer driekwart van de bouwkosten.

121. Ibid. deel 3, p. 117

122. OR, deel 1, p. 584 ev.: Op 15 Oktober nam het Site Planning Committee Tange's masterplan over. Op 14 November gevolgd door de Associatie, waarna deze op 16 November 1966 het masterplan voorlegde aan de BIE.

123. Zie noot 51 en 106 als ook OR, deel 3, p. 84-113.

124. OR, deel 1, p. 81-9.

125. Ibid. Dat wil zeggen dat de rol de Algemeen Commissaris inmiddels van algemeen coördinator met zeer vergaande bevoegdheden gereduceerd was tot coördinator van de buitenlandse deelname: een diplomaat die de contacten tussen de buitenlandse overheden en de Japanse regering en organisatoren verzorgde.

126. OR, deel 1, p. 81.

127. Ibid.

128. Ibid., p. 85-6.

129. Ibid., p. 85 en 88.

130. Ibid., p. 87 en 89 en Supplement III, p. 95.

131. Ibid., p. 112-8.

132. Ibid., p. 88 en Supplement III, p. 95.

133. Ibid., deel 2, p. 4-13 en Supplement III 'Circulars and Letter issued by the Commissioner General of the Japanese Government', p. 41.

134. Ibid., p. 144 ev.

135. Ibid., deel 2, p. 122-3.

136. In het eerste plan zou de kabelbaan net als de monorail tot op zekere hoogte het terrein onspannen zodat men van station tot station reizend min of meer de expositie kon rondgaan. In latere versies van het plan is dat niet langer het geval: de kabelbaan verbindt dan niet langer verafgelegen punten met elkaar die de bezoekers tijd en energie konden besparen (OR, deel 2, p. 432-7).

137. OR, deel 2, p. 311-37.

138. OR, deel 2, p. 338: 52% van de exploitatiekosten zouden gedekt moeten worden door entreegelden, en liefst 48% uit de inkomsten van de concessies. Uitgaand van de verwachte 30 miljoen bezoekers betekende dit dat van de begrote 28,3 mln Yen er zo'n 10 mln Yen uit de concessies en zo'n 18,3 mln uit de entreegelden gefinancierd zouden moeten worden.

139. Ibid., p. 318-9.

140. OR, deel 2, p. 88-95.

141. Behalve het reeds eerder genoemde pakket met het algemeen reglement, de classificatie, een uitleg van de thematiek, het masterplan, een bouwverordening en The Outline of the Japan World Exposition dat alle potentiële deelnemers bij hun invitatie kregen toegestuurd, ontvingen zij na toezegging ook een heel scala aan periodieke publicaties, variërend van een nieuwsbrief The Exposition News of Expo'70 News (verscheen maandelijks 46 maal tussen 10 juni '66 en het einde van de expo), een magazine The Japan World Exposition Bulletin (verscheen 8 maal tussen december '66 en mei '68) tot data uit Japans consumentenonderzoek (OR, deel 3, p. 86).

142. Bij het pakket zaten behalve een exemplaar van reglement en classificatie, algemene informatie en uitleg van de thematiek ook een plattegrond van de Expo en een zeer strenge

- bouwverordening (OR, deel 1, p. 81). Bovendien was een aantal van de conferenties tussen de Japanse organisatoren en de deelnemers - voor de gelegenheid vergezeld van de verantwoordelijke architecten en ingenieurs - gewijd aan bouwtechnische voorschriften en problemen (Ibid., p. 95).
143. Zie noot 57.
144. Zie voor de samenstelling van het team onder leiding van Tange: OR, deel 3, p. 190. Zie voor de samenstelling van de groep onder supervisie van Taro Okamoto: OR, deel 1, p. 477-9. Zie voor het team onder directie van Isozaki: AD, september 1967, p. 390.
145. Zie noot 111. Zie verder behalve het Tokyo Bay-plan ondermeer zijn plan voor de herbouw van het door aardbevingen verwoeste Skopje (1965/6), voor het Yerba Buena Center Plan voor San Francisco en voor het Fiera District Center in Bologna.
146. Zie noot 51 en 114.
147. Zie noot 74 en 114.
148. AD, juni 1970, no. 6/7.
149. Ibid en zie ook JA, no. 7, juli 1970, p. 25: '...I think the zone of the media he (PvW: de architect) must express is growing larger and more complicated. The younger generation, disregarding the architect as an entity, are interested only in their process of compiling architecture itself. They understand architecture as a more cosmic environment.'
150. Pawley, AD, juni 1970, nr. 6/7, p. 289. Hij bekritiseert de meeste paviljoens op de expo uiteindelijk dan ook als volgt: 'Unfortunately the architectural form of the pavilion into which (hélas) the audio visual elements were squeezed, produces nonsensically restricted spaces which never allow the dimension of the images to distort the actual size or shape of the pavilion.'
151. Zie voor de ideeën van deze avantgardes ondermeer Jencks, 1973 of Frampton, 1980.
152. Ter voorbereiding op het eigenlijke ontwerp brachten alle 'producer-teams' in 1967 een bezoek aan de Expo in Montreal (OR, deel 2, p. 144 en JA, augustus, 1967, p. 29-31). Dit gold overigens ook voor de ontwerpteams die de verschillende nationale inzendingen vormgaven. Zo liet bijvoorbeeld het Nederlandse team zich nadrukkelijk inspireren door de filmische multi-mediashow van Expo'67. Zie hiervoor ondermeer het rapport van de heren L.J. Prins en L.G. Temme, getiteld Montreal '67 - Osaka '70 (dd. 25 mei 1967) waarin zij Expo'67 verkenden met als doel aanbevelingen te doen voor de onderwerpen en presentatievormen die Nederland de meeste publiciteit zouden garanderen, gezien de nieuwste ontwikkelingen en trends (Algemeen RijksArchief-II, Verkeer en Waterstaat, afdeling voorlichting, no. 20). Zie ook de brief van de Nederlandse regisseur Jan Vrijman - die de films voor de Nederlandse inzending maakte - aan Carel Weeber - samen met Bakema belast met het architectonisch ontwerp van het paviljoen - dd. 21 oktober 1968 (Archief van de Broek en Bakema, doos 1569, pl. 7 RE): 'Montreal betekende ook en vooral de indrukwekkende inschakeling van electronica en fotografica als voornaamste instructie en informatie van de mensen. Het gebruik van film was revolutionair. "After Expo 1967, movies may never be the same again," schreef de Canadese cultuurcriticus Robert Fullford. Met Expo is de grote vlucht van het audio-visuele onderwerpen begonnen, dat in Amerika reeds een doorslaagend feit is en dat in Europa voor de deur staat.'
153. Zie maquette foto's JA, augustus, 1967, p. 101-2 en ibid., september 1967, p. 16. Zie voor bijbehorende tekeningen in AD, november 1967, p. 494. Zie ook noot 114.
154. JA, mei-juni, 1970, p. 32: 'Tange: By (...) soft environment (...) I mean neither an environment of twisting forms nor one in which energy or material things are the determining elements, but one in which relationships are composed of communications information reacting constantly in a mutual feedback process. I feel that the entire Expo, from master plan to individual pavilions, is an attempt to produce just such communications relations between human beings and their environment. The Festival Plaza is probably the most direct manifestation of this effort, though I do not claim that is a totally mature one. Still the problem of how to give this kind of environment concrete physical form, or in other terms, how to create an environment permitting spontaneous human participation, is one of the most pressing topics. Expo'70 seems to me to be the first step toward a solution.'
155. Zie voor een eerste beschrijving van het gedetailleerde ontwerp voor de Symbolzone: AD, september 1967, p. 390; Ibid., november 1967, p. 494. Zie ook noot 153.
156. JA, mei-juni 1970, p. 31: Kawazoe over zijn werk aan de toekomst-theme-exhibit: 'Kurokawa gave them shape for us. I felt very sorry for him, especially since budget insufficiencies resulted in the hacking away of much what we had planned.'
157. JA, mei-juni 1970, p. 31: (Tange) 'I wanted something resembling clouds'.
158. OR, deel 1, p. 520.
159. AD, september 1967, p. 390: 'The Osaka World Fair of 1970 is likely to provide an exceptional occasion to see the results of a collaboration between artists, composers, writers and engineers in the form of a Festival Plaza, which from all accounts, will bring something quite new to the realms of both the visual arts and music. (...) The point of departure is to demonstrate technological possibilities, which far from providing a threat to the field of human creativity, will be seen as an influence on all aspects of creative endeavour as well as its increasingly relevant tool. The visual effects will consist of the interplay of light and shadows. All structural sections will be coated with solid areas of bright colours, and by contrast the actual works of art which are an integral part of the scheme may at first seem rather insubstantial, since they will be mostly made of transparent materials, lenses, light, luminous objects, as well as even more elusive elements of water, fire and air. This highly imaginative concept of ephemeral illuminations against an intensely coloured background may well prove to be quite astounding.'
160. JA, mei-juni 1970, p. 55-60.
161. Zie noot 166-9.
162. JA, april, 1969, p. 20.
163. Zie noot 166-9.
164. Zie noot 169.
165. JA, april, 1969, p. 19: 'Tange: The future is human progress and a new world in which sundered civilization and technology are joined again.' Letterlijk een toekomstige 'luchstbad' waarvoor Tange en Okamoto naast de Japanse Metalisten ook de belangrijkste westerse avantgarde-architectengroepen uitnodigden. Zie ook JA, april, 1969, p. 20: Tange: 'The elevated exhibit will strive to seek Progress and Harmony for Mankind in the future.
- Although these spaces seem built in into the space frame, they actually suggest a futuristic aerial city. For the design of the future space in the space frame structure, Okamoto an invited Noboru Kawazoe, Fumihiko Maki, Koji Kamiya and Noriaki Kurokawa and we expecting some participation from the world.' Zie verder JA, mei-juni 1970, p. 47: Koji Kamiya: 'The space frame is more than just the covering over the Festival Plaza, Theme Space, and Central Plaza in front of the Main Gate on the grounds. It supports the aerial Theme Space, conceived as a model city in the air, serves as a framework form which suspend the many kind of equipment needed for performances in Festival Plaza, and it plays the art of primary, high-level structure organizing and connecting all the individual architectural and environmental elements within and beneath it. In this sense, it would more accurate to describe the roof as not so much architectural in the ordinary meaning the word, as super-architectural. In other words, it fulfills the requirements of an infrastructure: while binding together architectural and environmental elements, to establish both structural form and functional and spatial relationships among those elements.'
166. JA, mei-juni 1970, p. 30: 'Kawazoe. As a matter of fact, the sub-committee (PvW voor Theme-paviljoen waar later architecten(-groepen) als Archigram en GianCarlo de Carlo participeerden) later became a future studies organization that is to become the seed for international group to study the future.'
167. JA, april, 1969, p. 19: Tange: 'To symbolize the human life force coursing through present and future, Okamoto employs three towers ...' OR, deel 1, p. 10: 'The Tower of Sun was symbolic for the prime source of energy and vitality of the tree (PvW: de stam takken en bloemen of wel de gehele expositie). OR, deel 1, p. 11: 'The Tower of the Sun formed the heart of the Theme Pavilion, symbolizing the boundless growth and vitality mankind. The subterranean section presented under the theme "Mystery of Life" the state of the world in its primeval stage, which lay at the roots of progress and harmony the ground level, exhibits displayed the many various ways of life, and its wonders and unity under the theme "Energy of Modern Man." In the exhibition area just below the ground level roof that covered the Symbol Area, a city of tomorrow reigned over by respect for it was presented under the theme "Space of Future." The three towers - "Tower of the Sun" the center, "Tower of Motherhood" to its left and "Tower of Youth" to its right as seen: the Main Gate - represented the pulsating vitality of mankind flowing through history from the past to the present and then into the future, and their progress in the stream of time; three towers made sharp ironic contrast against modern and mechanical civilization, calling on people to have due respect for their own life.'
168. Zie noot 49 en OR, deel 1, p. 479: 'The Theme Pavilion was the site where all visitors would intermingle and communicate with each other (...) The Theme Pavilion was the symbol and expression of the central theme (...) "Progress and Harmony for Mankind," well as of the four sub-themes, (...) The living "man" became the subject for elucidating these themes. "Man" is a person who transcends race, nation and nationality. For the purpose of giving expression to the universality of the Japan World Exposition, The Theme Pavilion chose the energy and vitality of "man" as the subject of the themes. For the purpose of giving expression to every facet of "living man" the Theme Pavilion was designed to comprise three basic elements: the "Subterranean level: The Past - the World of Origin," "Ground level: The Present - the World of Harmony," and the "Mid-air level: The Future - the World of Progress." The integrated totality of these three elements was to project the structure of "man" himself in the displays of the exhibits.'
169. KEJ, p. 51 en m.n. 276: 'Sun worship has been practised in Japan since ancient times. According to Japanese mythology the sun goddess, Amaterasu Ōmikami, is the highest deity and a direct ancestor of the imperial family. One story associated with this goddess describes her as hiding in a cave and having to be coaxed out. The story is believed to its origin in the agricultural rite seeking the return of the sun at the winter solstice. In the Kansai and Kyūshū regions there are still several Shintō shrines where a sun deity, Amaterasu, is still worshipped. Traces of sun worship are also seen in festivals held on the day of the solstice or equinox (Higan), and in the custom of welcoming the rising sun on the peak of a mountain, especially on New Year's day.'
170. Ibid. en JA, april, 1969, p. 20: Tange: '... a divinity ...'
171. OR, deel 1, p. 478: 'His basic concept conceived the Theme Pavilion as a unique composition of three independent spaces: "Ground level - the Present," "Subterranean level - Past," and the "Mid-air level - the Future." Each of these spaces was to compose a vibrant organic entity, expressing a spectacular symbol and interpretation of the universe - "Mandarama," a Buddhist concept of the universe. This original space construct - philosophical and artistic - together with the "Tower of the Sun" was to become the symbol of Expo'70. The "Subterranean level - the Past," the world of origin, expressed the basic end of the world, permeating and flowing through the "Past, the Present" and the "Future," the "Ground level - the Present," the world of harmony, the three towers representing the Sun, Youth and Motherhood were replaced. The "Tower of the Sun" enclosed within its interior the "Tree of Life," symbolizing the power of life, and narrated the pulsating life of life on earth. In the interior space of the vast roof, the "Mid-air level - the Future," the world of progress, the architecture and city planning of the future - the environment of livelihood of Mankind, the special relationship between man and universe - were exhibited as an integrated whole.'
172. OR, deel 3, p. 175-88.
173. Ibid., p. 176.
174. OR, deel 1, p. 10.
175. Zie AD, no. 6, 1970, p. 289.
176. Zie noot 152.
177. Vrijman (Revue der Reclame, 1970) pleitte voor één samenhangende en krachtige boodschap gevisualiseerd d.m.v. één samenhangende presentatiemethode, instructief en werd door dat te nieuw is en de bezoeker onderdompeld; een 'totaalbelevings' dankzij een multimediale en multi-sensorische presentatie. Zijn kritiek op de meeste presentaties luidde ook dat zij te fragmentarisch waren, zowel in hun methodiek - losse exhibits of 'het iso van communicatie-elementen ...' - als inhoudelijk - 'belangstelling trachten te krijgen van onderdelen van cultuur, van economie, van sociale structuur, van nationale of particuliere specialiteiten of top-prestaties ...' -; deze 'Falen,' in zijn ogen 'in de zin van: ondanks a

spanningen geen enkele indruk achter laten in de geest van het merendeel der miljoenen bezoekers ... 'Geslaagd waren daarentegen de presentaties met een synthetische benadering: totaal slechts een 10-tal; die er bewust naar streefden slechts één groot gevoel, één grote slachting, één grote overtuiging, één grote emotie over te brengen.' In één samenhangende presentatie-methode: 'In beide paviljoens (PvW: die van Nederland en Mitsubishi) een taal harmonisch samenspel van ruimte, beeld en geluid.' met als doel: '... een krachtig held planten in de hooften van de massa's die 'savonds het tentoonstellingssterren verlaten.' prof J.B. Bakema, Osaka, Maandblad Wonen, n. 2, juni 1970, p. 12-4; J. Bakema, *Underslag Exposaka*, 1 januari 1971, p. 3.

'ereweg de meest succesvolle metabolist was Kisho Kurokawa. Hij ontwierp behalve het spulshuis of 'Celestial Theme Pavilion' in de 'World of Progress' in het theme-paviljoen het 'Grand Roof' waarin dit was ingepluigd ook het Takara Beutillon en het Toshiba-paviljoen. Het 'Grand Roof' was een samenwerkingsproject waarbij ook Fumihiko Maki trokken was. Maki was verder slechts actief bij het uitwerken van het oekostgedeelte in het Theme-paviljoen, waarover Noboru Kawazoe de leiding had. Kawazoe was uit dien hoofde ook verantwoordelijk voor de uitnodigingen aan mede-Metabolist Kurokawa maar ook aan Archigram, etc. Kiyoshi Kikutake ontwierp ondermeer de Expo Landmark Tower, Pop Club en de 'International Bazar'. Masato Otaka ontwierp de hoofdtoegang tot de expo.

encks, 1973, p. 70-1.

Vrijman, Revue der Reclame, 1970: 'Het hoofdthema van Expo'70 in Osaka luidt: (...): W: volgen thema en subthema's) Het was de bedoeling, dat alle deelnemende landen en articiulerende paviljoens deze thema's als uitgangspunt zouden nemen, maar daar is - zoals te verwachten - in de praktijk weinig van terecht gekomen. Slechts enkele paviljoens hebben op deze idealistische motto's geworpen, sommige briljant (zoals het straks nader te beschrijven Fuji-paviljoen), andere met veel goede bedoelingen en magere resultaten, zoals Skandinaviërs (...). De meeste paviljoens hebben het thema 'Towards better understanding each other' (...): egocentrisch geïnterpreteerd als 'Towards better understanding of our country' respectievelijk 'our company'. Ik kan dus niet zeggen, dat Expo'70 de triomf van idealistische en supra-nationalistische denken is geworden. Maar wel, dat in de techniek om (grote) mensenmassa's te bereiken met een duidelijke boodschap bijzonder interessante stappen vooruit zijn gemaakt.'

OR, deel 2, p. 350-1 en deel 3, p. 84-113.

ibid., p. 84.

Deze monitor-groep bestond uit '90 opinion leaders' uit diverse maatschappelijke sectoren, en door de Associatie regelmatig naar hun mening werden gevraagd over de plannen. Zo adviseerde deze over zaken als openingstijden, entree-tarieven, PR-campagnes, de namen van de diverse onderdelen van de expo, het management van de expo, etc. Dit systeem functioneerde van april 1967 tot eind 1969 (OR, deel 2, p. 378-9).

OR, deel 3, p. 181: 'The initial amount of site furniture was calculated with the total visitors estimated at 30 million and a daily maximum attendance of 420.000. Accordingly, when the Prime Minister's Office revised the total number of expected visitors to 50 million with a maximum daily figure of 590.000, in line with an opinion poll it conducted in 1969.'

OG, p. 2: gedurende de eerste maand (van 15 Maart tot 28 April) opende en sloot de expo in half uur later respectievelijk eerder. Onduidelijk is waarom. Mogelijk had het net zoals in 1851 te maken met proefdraaien.

OR, deel 3, p.

OR, deel 2, p. 431-2: 5.000 extra bedden in cruise-schepen. Zie Newsweek, 9 maart 1970, p. 43; over de boeddhistische kloosters.

OR, deel 2, p. 338.

ibid., p. 358-60.

ibid., p. 347-51.

OR, deel 2, p. 431: vanuit Europa 50 à 60% en vanuit de USA zo'n 50%. In totaal landden er op het vliegveld van Osaka gedurende de Expo ongeveer 475 Expo-vluchten, waarvan 242 charters tegen deze gereduceerde prijzen.

ibid., p. 424.

OR, deel 2, p. 166: 'Plaza Information. Forty-six "Plaza Lilies" were employed to provide information and guides concerning events and entertainment at the Festival Plaza.' Ibid, p. 185: 'Expo Flowers' (young women) were posted, one at each entrance and exit along the 'Living Walks'. Ibid, p. 481: 'The women information-communication personnel were called "Data Swallows" and their work consisted of sending operational information gathered from various places at the Expo site to the Information Communicating Central Operation Control Room which then transmitted the information to the departments concerned.'

Zie voor de tijdsplanning OR, deel 3, p. 211.

Newsweek, 9 maart 1970, p. 38.

OR, deel 2, p. 347-8

OR, deel 2, p. 24.

Naast het traditionele perscentrum dat sinds 1900 op iedere expositie onderdak had geboden aan de wereldpers, in de verwachting dat de expo zo meer internationale publiciteit en bekendheid zou krijgen en ook meer bezoekers uit het buitenland zou kunnen aantrekken, las er nu voor het eerst ook een complete televisie-studio ingericht, waarin televisie-moophappen van over de hele wereld nieuwsitems konden opnemen en via Kikutake's expower (annex radio- en televisietoren) naar het land van herkomst konden verstuurd (OR, deel 3, p. 56).

De gewone Japanners waren voor een deel prijswinnaars van de loterij die aan de voorvoeren van de toegangskaarten was verbonden. Zie OR, deel 2, p. 24 en 347-8

Zie voor een beschrijving van de ceremonie OR, deel 2, p. 24 en Time, 23 maart 1970, p. 4.

Zie voor de toespraken OR, deel 2, p. 27-9.

De kroonprins was, geheel in de geest van de Franse tentoonstellingsstrategie, in een laat stadium tot ere-voorzitter van de Japan World Exposition benoemd.

Zie noot 202. De Japanse premier verwoorde de doelstellingen van de Japanse regering als volgt: 'Today, political and economical adjustments alone are not enough for the maintenance and strengthening of peace among the nations. There is an increased need for deep

mutual understanding and trust between different regions and peoples in cultural matters. I heartily desire that this Exposition serve with full effect as the place for a global dialogue for that purpose. (...) Japan with its traditional civilization, absorbed western civilization for a century after the beginning of the Meiji Era and achieved its unique development. It has now acquired sufficient national strength to sponsor a world exposition and to discharge important responsibilities in the international community. That gives all Japanese people a sense of gratification and pride. I earnestly hope the visitors from various countries for the world will deepen their understanding of Japan, by observing not only this exposition, but Japan as it is, where we are building a new civilization on the foundation of ancient traditions.' De president van de Associatie voegde daaraan toe: 'Our desire is to perform the part of an observation platform to search for paths for future mankind in this world of today when mankind is urged to face, study and hopefully solve various crucial problems. Let us all, from all over the world, get together at the Expo site and talk over the future of mankind as we enjoy the festival.'

205. Zie noot 201.

206. Zie AD, juni 1970, no. 6/7, p. 278 en OR, deel 1, p. 495.

207. De organisatoren hadden de vervoerscapaciteit vooral proberen op te voeren door meer treinen in te zetten en door de frequentie van busdiensten op te voeren tussen het expo-terrein en verder weg gelegen spoorwagstations zodat ook andere spoorverbindingen via deze omweg aangewend konden worden voor de aan- en afvoer van bezoekers (OR, deel 2 p. 424).

208. OR, deel 2, p. 430.

209. Isozaki in JA, mei-juni 1970, p. 56.

210. OR, deel 2, p. 430: 'Uit vrees dat de chaos zich de volgende dag - de traditioneel zo populaire zondag - zou herhalen besloten de organisatoren zelfs om voor het eerst in de geschiedenis de toegang tot de expo te beperken: vanaf 10.00 werden er geen kaartjes meer voor de trein, metro of bus naar de expo verkocht, én vanaf 17.00 uur werden de entree's tot de expo gesloten.

211. Ibid.: Ongeveer 60% van de bezoekers kwam met de trein, waarvan het grootste gedeelte bij de expo arriveerde via het station bij Zuidpoort. Ook hadden hier langs de snelweg de taxi's, lijn-bussen en shuttle-bussen hun halteplaatsen. Bovendien lagen aan de andere zijde van de snelweg de belangrijkste parkeerterreinen voor auto's en excursie-bussen. De Westpoort met treinstation en parkeerplaatsen vormde qua bezoekersinstroom de tweede entree. Tenslotte zorgde de 'Moving Walks' ervoor dat vrijwel alle bezoekers die via de andere entrees binnenkwamen eerst linia directa naar de 'Symbol Zone' werden getransporteerd.

212. In de voorverkoop waren 10 miljoen kaartjes verkocht; aan de loketten werden tijdens de expo nog zo'n 53 miljoen toegangsbewijzen verkocht zodat het totaal op 63.707.568 kwam (OR, deel 2, p. 352).

213. Zie voor een beschrijving van het Theme paviljoen: OR, deel 3, p. 210 en deel 1, p. 479-87; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 297-8; International Lightning Review, 1970.

214. Zie voor een beschrijving van het Festival Plaza: OR, deel 2, p. 146, 164-5 en 273 en deel 3, p. 165-70 en Supplement III, p. 98. Zie verder: AD, juni 1970, no. 6/7, p. 294-5; International Lightning Review, 1970; AR, augustus 1970, p. 66-74; JA, mei-juni 1970, p. 36-66.

215. OR, deel 2, p. 252-3 en 273 en deel 3, p. 165-6; Isozaki in JA mei-juni 1970, p. 54-8.

216. Zie voor het gebruik van deze vervoersmiddelen: OR, deel 2, p. 432-7.

217. Zie voor deze info-kiosken: JA, mei-juni 1970, p. 160-1.

218. Behalve de Expo'70 Official Guide (Japan Association for the 1970 World Exposition, Osaka, 1970) gaf de Associatie speciale catalogi uit voor het themapaviljoen (Theme Pavilion Guide) en het Museum of Fine Art: Tomianga (red.), Discovery of Harmony: comprehensive catalogue, Expo Museum of Fine Arts, Osaka, 1970. Een goed voorbeeld van de uitgaven, die de deelnemende landen verspreiden geeft de Nederlandse organisatie. Deze gaf behalve een officiële catalogus - J.M.L.T.H. Cals, Orandakan, Staatsuitgeverij, s'Gravenhage, 1971 - ook een eenvoudige uitklap brochure uit - The Dutch pavilion on Expo'70 -, beiden zowel in het Engels als in het Japans.

219. Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 343.

220. OR, deel 2, p. 146; Time, 20 april 1970, p. 44.

221. Een omschrijving van het meubilair dat de expo stofteerde: AR, augustus 1970, p. 115-122; JA, mei-juni 1970, p. 156-65.

222. Zie voor het Britse paviljoen OR, deel 1, p. 236-9; AR, augustus 1970, p. 82-5; JA, mei-juni 1970, p. 100-3. Voor het Ricoh-paviljoen: Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 343; OR, deel 1, p. 448-9; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 301; JA, mei-juni 1970, p. 132-3. Zie voor het Mitsui paviljoen: OR, deel 1, p. 422-3; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 309.

223. Zie voor de Thaise, Laotiaanse, Birmeese, Cambodjaanse, Nepalese en Singaporese paviljoens resp.: OR, deel 1, p. 248-9, p. 262-3, p. 264-5, p. 334-5, p. 308-9 en p. 292-3.

224. Voor de paviljoens van Ethiopië en Abu Dhabi resp.: OR, deel 1, p. 260-1 en p. 326-7.

225. Voor de paviljoens van Griekenland, Tanzania en de UAR: OR, deel 1, p. 266-7, 280-1 en p. 340-1.

226. OR, deel 1, p. 368-9.

227. Ibid., p. 374-5.

228. OR, deel 1, p. 224-7.

229. Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 346; OR, deel 1, p. 190-3; AR, augustus 1970, p. 88-91.

230. OR, deel 1, p. 202-3; Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 343; Bouw, september 1970, p. 1338-53 en 1361-4.

231. Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 346; Winkler Prins, 1970, p. 383; Time, 23 maart 1970, p. 24; Ibid., 20 april 1970, p. 44; OR, deel 1, p. 205-9.

232. OR, deel 1, p. 360-1.

233. Zie voor het Japanse Gasbedrijf: OR, deel 1, p. 410-1. Voor Toshiba: OR, deel 1, p. 432-3; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 303. Voor Sumitomo: OR, deel 1, p. 414-5; JA, mei-juni 1970, p. 122-5. Voor Mitsui: noot 222. Voor Hitachi: OR, deel 1, p. 422-3.

234. Zie voor het Duitse en Franse paviljoen resp.: OR, deel 1, p. 214-5 en 228-9.

235. OR, deel 1, p. 196-9; Time, 23 maart, p. 24; Ibid., 20 april 1970, p. 44; JA, mei-juni

- 1970, p. 95-7; AR, augustus 1970, p. 86-7; Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 343.
236. Zie voor Fuji: OR, deel 1, p. 422-3; Vrijman, Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 346; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 299-300; JA, mei-juni 1970, p. 126-9. Zie voor Fujianrobot: OR, deel 1, p. 454-5. Voor Japanse electriciteitsbedrijf OR, deel 1, p. 414-5; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 305-6; JA, mei-juni 1970, p. 118-21.
237. Zie voor nationale telecommunicatiebedrijven en het paviljoen van de autobiefabrikanten resp.: OR, deel 1, p. 408-9; AD, juni 1970, no. 6/7, p. 307-8.
238. Ross, 1978, p. 35.
239. OR, deel 1, p. 414-5; AR, augustus 1970, p. 100-2.
240. Zie noot 222.
241. OR, deel 1, p. 218-21; Werk, no. 11, 1970, p. 728-33.
242. Zie noot 229.
243. OR, deel 1, p. 360-1.
244. Ibid., p. 358-9.
245. Zie noot 222 en voor het Braziliaanse paviljoen.
246. Zie noot 237 en 233.
247. Zie voor de Expo '64/5 Bletter, 1989.
248. Zie noot 226.
249. Zie noot 233.
250. Zie noot 227.
251. Zie noot 233 en OR, deel 1, p. 422-3: The central theme of the pavilion was presented in a drama entitled "Travel Abroad in a Vehicle". The Pavilion was made in a flying saucer shape designed to present an image of the aircraft of the future. (...) A simulated air trip using computer and electronic technology ... Zie ook AD, juni 1970, no. 6/7, p. 302
252. Zie noot 236.
253. OR, deel 1, p. 180-5.
254. Zie noot 231.
255. Zie noot 230.
256. Selwyn Goldsmith, 'Virtuositeit en vernuft'. *Bouw* no.36, 5-9-1970, pp. 1362.
257. Zie resp. noot 233, 222 en 236.
258. OR, deel 1, p. 422-3.
259. Zie noot 231 en voor het Indiaas paviljoen OR, deel 1, p. 296-9.
260. Zie noot 223.
261. Zie noot 222, 234 en 253.
262. OR, deel 1, p. 360-1.
263. Zie noot 235.
264. OR, deel 1, p. 405-6.
265. Zie noot 237 en voor IBM: OR, deel 1, p. 444-5.
266. Zie noot 233.
267. OR, deel 1, p. 414-5: 'The show combined magic techniques and properties of electricity such as high-frequency transmission of current, FM ultra-short waves and magnetic action. Among the presentations were 'electric eel magic', 'magic variety' (...) 'laserbeam magic' and 'flying sports car'.'
268. Zie noot 222 en 236.
269. Japanse regio's OR, deel 1, p. 404-5.
270. Zie noot 229.
271. Mitsubishi OR, deel 1, p. 446-7. Vrijman in Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 346.
272. Voor de automatisering van de multimedia-shows werd de computer ondermeer op het Festival Plaza ingezet - één van de twee robots was in feite de computerregiekamer - en het Canadese paviljoen (OR, deel 1, p. 190-3). Zie voor Hitachi noot 251.
273. OR, deel 1, p. 190-3.
274. Vrijman, Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 347.
275. OR, deel 1, p. 454-5.
276. Zie resp. noot 230, 234 en 258.
277. Bijvoorbeeld bij landenpaviljoens als het Indiaase en Hawaitiaanse, paviljoens maar ook bij bedrijfspaviljoens als die van de Japanse Electriciteitsmaatschappijen. Zie noot 235 en 270.
278. OR, deel 3, p. 371-5; Liner, Werk, no. 11, 1970, p. 715; *Newsweek*, 9 maart 1970, p. 34-8; *Time*, 23 maart 1970, p. 24.
279. Vrijman, Revue der Reclame, no. 13, 1970, p. 343.
280. Selwyn Goldsmith, 'Virtuositeit en vernuft'. *Bouw* no.36, 5-9-1970, pp. 1363.
281. Het oordeel van de organisatoren is dan ook ronduit misleidend: 'Commercialism was conspicuous by its absence among the exhibitions of private enterprises. Instead, they were arranged in such a way as to manifest their ideals and missions by showing how industries could make their contributions to the happiness and welfare of mankind. Their exhibits, which were prepared by employing the highest technology and sagacity, were not only indicative of the path industries would follow in the future but were full of dreams and entertainment' (OR, deel 1, p. 12).
282. Zie noot 222 en 258.
283. Zie voor Fuji, rookwaren-industrie, Wacoal-Riccar resp.: noot 236; OR, deel 1, p. 406-7 en p.412-3.
284. Zie noot 270.
285. OR, deel 1, p. 358-60.
286. OR, deel 2, p. 432-7; AR, augustus 1970, p. 79-80.
287. OR, OR, deel 3, p. 328.
288. OR, deel 3, p. 223.
289. OR, deel 2, p. 311-31.
290. OR, deel 2, p. 382-500; *Time*, 20 april 1970, p. 47. Zie ook AD, juni 1970, no. 6/7, p. 278: 'A spokesman at the US pavilion admitted that all personnel there had been briefed for trouble and a special drill had been devised to empty and seal off the building. The inflatable fibreglass Beta-fabric roof was test erected in the US before shipment and successfully withstood simulated mob attacks including fire-bombing.'
291. OR, deel 2, p. 122-3; Ibid., supplement III, p. 95 en 99.
292. OR, deel 2, p. 4-13.
293. Ibid., p. 2-4.
294. Zo bezochten er 8 staatshoofden, 10 leden van koninklijke families, 9 premiers - en in kielzog 39 ministers, 4 hoofden van internationale organisaties en 10 burgermeesters en verneurs de expositie - terwijl ruim twee maal zoveel - 61 - VIP's de expo bezochten (OR, deel 2, p. 4-13).
295. OR, deel 2, p. 41; Ibid., supplement III, p. 95, 98 en 106.
296. OR, deel 2, p. 144; Ibid., deel 3, p. 162; Ibid., supplement III, p. 99
297. OR, deel 1, p. 520.
298. OR, deel 2, p. 196.
299. OR, deel 3, p. 11.
300. OR, deel 2, p. 276-310.
301. OR, deel 2, p. 35.
302. Ibid., deel 2, p. 362-3; Ibid., deel 3, p. 429-33; Ibid., supplement, p. 97 en 101-6.
303. Ibid., deel 2, p. 367 en 371-2.
304. Ruim 52 % van de bezoekers was jonger dan 29 jaar (OR, supplement, p. 102).
305. OR, deel 2, p. 367.
306. Ibid., p. 372.
307. OR, supplement, p. 101.
308. OR, deel 3, p. 128-31.
309. OR, deel 3, p. 328.
310. Voorbeelden hiervan zijn de talloze thema-nummers die architectuurtijdschriften aan c stedeboen en architectuur van de Expo widden: AD, juni 1970, no. 6/7; *Architectural Forum*, april 1970, no. 3; *Architectural Review*, augustus 1970; JA, mei-juni 1970, no. 11, 1970; *Wonen*, juni 1970, no. 2. Zie voor het verslag van de architectuur v de expo: Kenzo Tange (red.), *Structure, Space, Mankind*, Expo'70, Osaka, 1970.
311. titel filmverslag van Vrijman @
312. Official Report of the Japan World Exposition, Osaka (March 15 - September 13) 1970. Japan Association for the 1970 World Exposition, Osaka, 1 maart 1972.
313. Zie ondermeer: *Nation*, 31 augustus 1970, p. 134-8; *Newsweek*, 9 maart, 1970, p.34; *Time*, 20 april, 1970, p.44-7.
314. OR, deel 3, p. 334.
315. Ibid, p. 343.
316. Ibid., p. 338; *Findling*, 1992, p. 17.
317. Ibid., p. 347.
318. OR, supplement III, p. 90-1: 'It is premature to evaluate the effects Expo'70 has had on the spirit of people in Japan and in the rest of the world. Nevertheless, we can affirm, if so far as Japan is concerned, that the greater part of the population, and especially of our young people, who had never visited other countries, saw, felt and understood the life, achievements and the aspirations of other peoples. This will have a great and lasting effect on the thinking and behaviour of the Japanese people, who have had their eyes opened towards the rest of the world and understood the necessity of living in harmony with the other nations of the world.'
319. OR, deel 2, p. 367-75.
320. Liner, Werk, no. 11, 1970, p. 715: 'Osaka '70 was an event of decisive significance for Japan: the exposition testified to the entrance of Japan into the ranks of the industrial nations interested in novel developments.'
321. Liner, Werk, nr. 11, 1970, p. 725.
322. Ibid.
323. Ibid.
324. Pawley, AD, Juni 1970, nr. 6/7, p. 289.
325. Liner, Werk, nr. 11, 1970, p. 719-20.
326. Zie noot 111.
327. Zie ondermeer de opiniepeilingen die de Associatie onder de bezoekers liet verrichten (OR, deel 3, p. 373-5). Zie verder Zimmerman in *Progressive Architecture*, augustus 1970, p. 64-73: 'There, Kenzo Tange's (...) symbol area of the fair, created a vibrant place for education and pleasure where three exhibit areas - a World of Mystery (kelder), a World Harmony (pleinen), and a World of Progress (dak) - were pierced by a sculpture of the 'of Life to create a pavilion that seemed to be a three-dimensional poem.'
328. Vrijman, Revue der Reclame, 1970, p. 343.
329. *Time*, 23 maart, 1970, p. 24.
330. AR, augustus 1970, p. 109.
331. *Time*, 20 april 1970, p. 44; Liner, Werk, nr. 11, 1970, p. 719-20; OR, deel 3, p. 372.
332. Zelfs de organisatoren oefenden op dit punt enige zelfkritiek (OR, supplement III, p. 8; *Time*, 20 April, 1970, p. 44: 'Logistical problems are practically a world's fair tradition, Japan's has its share. Expo'70 biggest headache is overpopulation. The guards display sa ri valor in coping with the surging crowds, but their methods may be disquieting to the Occidental. If the unsuspecting visitor fails to respond quickly enough to their direction, bellowed through bullhorns, he stands in danger of being tramped by the fastmoving Japanese, who are accustomed to reacting promptly - and in large groups - to orders from guards. There are long lines - and as much as five-hour wait - to get into the most popular pavilions. Only the boldest and bravest of Westerners will tread upon the moving sidewalk or the brimming monorail, which always looks as if its carrying troops to the front.'
333. OR, supplement III, p. 107-8.
334. Ibid.; *Time*, 20 April, 1970, p. 47.
335. Volgens Vrijman (Revue der Reclame, 1970, p. 342) hielden landen noch bedrijven zich aan de officiële thematiek maar miktten zij op een 'nieuw beeld' van zich zelf of 'Imagoding'. De bewering van de organisatoren dat 'Commercialism was conspicuous by its absence among the exhibitors of private enterprises.' is natuurlijk onzin. De belangeloze ideale sche presentaties die er volgens hen in de plaats ervan gegeven werden waren uiteindelijk natuurlijk ook commercieel gemotiveerd, zij het niet volgens dezelfde reclame technieken als in 1939. 'Instead, they were arranged in such a way as to manifest their ideals and missions by showing how industries could make their contributions to the happiness and welfare of mankind.' Hun bewering dat de bedrijven de modernste technologieën inzetten om c

bezoek van de industrie te tonen is al even dwaas. Alleen de toevoeging dat zij daarmee ook uiterst futuristische feestieke vermaaksattracties maakten van hun presentaties snijdt uit: Their exhibits, which were prepared by employing the highest technology and sagacity, were not only indicative of the path industries would follow in the future but were full of dreams and entertainment' (OR, deel 2, p. 336).

Zie noot 180.

Zie voor een beschrijving en afbeeldingen van Kikutake's 'Aquapolis': Ross, 1978, p. 190. Ross, 1978, p. 182-3.

Zie voor een beschrijving van Expo'92: noot 2 volgend hoofdstuk.

Liner's artikel (Werk, nr. 11, 1970) droeg niet voor niets als titel 'Osaka '70 - Die Letzte Weltausstellung'.

Uitleiding

Madrid Osaka 1970 hebben er verspreid over de wereld nog tenminste een achttal exposities in de tweede categorie plaats gevonden - Expo '74 (Spokane, 1974), International Ocean Exposition (Okinawa, 1975-6), Knoxville International Energy Exposition (Knoxville, 1982), Louisiana World Exposition (New Orleans, 1984), Expo '85 (Tsukuba, 1985), Expo '86 (Vancouver, 1986), World Expo '88 (Brisbane, 1988), Genoa Expo '92 (Genoa, 1992) - en slechts één van de eerste categorie: Expo '92 in het Spaanse Sevilla (Findling, 1988).

De volledige naam van het evenement luidde 'Exposición Universal Sevilla 92' of kortweg 'Expo'92'. Ze was geopend van 20 april tot 12 oktober 1992. Er namen 110 landen aan deel. Het complex besloeg 300 hectare. Het hoofdtijdschrift luidde 'Age of Discoveries' (wat zowel op Spanje's rijke verleden - i.e. Columbus ontdekkingsreizen vanuit Sevilla - als op de aanstaande toekomst betrekking moest hebben). Zie voor een beschrijving van de expositie

voor de organisatoren: Press Office, Expo'92. I. The 1992 Seville Universal Exposition. Press Dossier, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A., Sevilla, 1992.

Expo'92 Official Guide, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S.A., Sevilla, 1992. Zie voor de journalistieke receptie van de expo: J.E. Findling, 'Work

its Frantic Pace on Expo'92 Fairgrounds: Socialists Ousted in Seville', World's Fair, vol. xii, nr. 1, 1992, p. 5; W. Kahrl, 'This Columbian Year 1992', World's Fair, vol. xii, nr. 1, 1992, p. 1-2; Redactie, 'Preview, Expo'92', World's Fair, vol. xii, nr. 1, 1992, p. 7; A.

Heller, 'A new focus for the US Pavilion: The Bill of Rights', World's Fair, vol. xii, nr. 1, 1992, p. 15; A. Heller, 'Europe's Splashy Summer, a report on the festive gatherings in Seville. Genoa and Zoetermeer, plus Disney-by-the-Marne', World's Fair, vol. xii, nr. 3, 1992, p. 1-5; Ted Allan's Report/The International Circuit. The end of the line', World's

Fair, vol. xii, nr. 3, 1992, p. 10; P.D. Crane, 'Dreams & Schemes, inside the Exposition industry', World's Fair, vol. xii, nr. 3, 1992, p. 16; J.E. Findling, 'The Far-Reaching Legacy of Expo'92', World's Fair, vol. xii, nr. 3, 1992, p. 17-20; Ken Hassard, 'Expo'92, Extreme

eat, High Prices and, finally, Big Crowds', World's Fair, vol. xiii, nr. 1, 1993, p. 17-9.

Voor een beschrijving van de expo als een poging om door middel van planologische en economische injecties de regio Sevilla te moderniseren: John E. Findling, 1992, p. 17-20; Francesco Dal Co (intr.), Expo'92 Seville. Architecture and Design, Sociedad Estatal para la

Exposición Universal Sevilla 92, S.A. en Electa/Abbeville, Sevilla/Milano, 1993; Berdmond, J., 'Traditionele expo in Sevilla. Het Tijdperk der ontdekkingen', de Architectema, no. 43, mei, 1991, p. 17-26; Tilman, H., 'Stedelijke vernieuwing in Sevilla.

De belovende opzet mislukt alsnog', de Architect-thema, no. 43, mei, 1991, p. 35-41.

De concrete bijdragen van de Expo aan de regio Sevilla zijn vooral van infrastructurele aard. Voor 8 à 10 miljard dollar werden er nieuwe snelwegverbindingen tussen Sevilla, Madrid en

andrijnke steden aan de Middellandse Zee aangelegd, de vliegvelden van Sevilla, Malaga en Jerez gemoderniseerd, een hoge snelheidsspoorweg tussen Madrid en Sevilla gebouwd

met bijbehorende nieuwe stations, en een nieuwe ringweg rondom Sevilla aangelegd (zodat er niet meer eindeloos de oude stad hoefde te doorkruisen), compleet met een zestal nieuwe bruggen over de rivier de Guadalquivir om eindelijk de stad over de rivier heen te kunnen laten uitbreiden. Een eerste aanzet hiertoe moet worden gegeven door het Expo-terrein

in Sevilla. Landschappelijk fraai aangelegd en voorzien van de modernste infrastructuur (zoals een ultramodern glasvezel net) moest zij na de expo de aanzet vormen voor Cartuja'93, 'a center for high-tech industrial research' als een Europese variant op het Amerikaanse Silicon Valley'. Ook werd de stad nog verrijkt met een aantal sportfaciliteiten voor atletiek

en culturele voorzieningen als een drive-in-bioscoop, een nieuwe opera, een auditorium voor moderne en populaire muziek, een theater voor avantgarde producties en de renovatie van het Lope de Vega-theater. (Findling, 1992, p. 17-20)

Uitgeverij schermen de organisatoren na afloop met bevredigende bezoekersaantallen en een positieve financiële balans: beiden zijn evenwel ronduit verhuilend. Zeker, er kwamen ruim 41 miljoen bezoekers (in plaats van de verwachte 36 miljoen) maar het merendeel daarvan bestond uit Sevillianen die niet overdag de tentoonstellingen bezochten maar 's avonds kwamen 'stappen' in de buitenlandse cafés en restaurants of de talrijke concerten en andere optredens bezochten, die iedere avond rond het meer, in het stadion of op in het plein gehouden werden. Dit lijkt bevestigd te worden door de lage bezoekerscijfers voor de paviljoens in vergelijking tot het totaal: terwijl 41 miljoen mensen het terrein betraden, werden de paviljoens gemiddeld slechts door 2,27 miljoen mensen bezocht en trokken

de meest populaire onder hen (Japan, Saudi Arabië, China en Spanje), ondermeer door lange wachttijden in de eindeloze rijen, niet meer dan 5 miljoen bezoekers. De cijfers werden verder vertekend doordat de organisatoren, in een poging de bezoekersaantallen - en daarmee het succes van hun expositie - gunstiger voor te stellen, de meer dan 20.000 werkmensen van de expo gewoon meetelden (over de gehele openingsduur genomen zou dat een

afbeelding van het bezoekersaantal van zo'n vier miljoen betekenen). Ergo, men bereikte de Spaanse bevolking slechts zeer ten dele. De organisatoren zelf waren vooral gefrustreerd over het massaal wegblijven van buitenlandse bezoekers - in plaats van de beoogde 16 miljoen kwamen er 6; nogal naïef als men zich realiseert dat het wereldtentoonstellingspubliek in oudsher overwegend uit het organisierend land afkomstig is. Het is eerder het omgekeer-

d: 15% aan buitenlandse bezoeker is t.o.v. het verleden een bijzonder hoge score. Enfin, financieel gezien had dit natuurlijk enorme consequenties: in plaats van rijke buitenlandse erfenissen die geacht werden zo'n \$ 900 per dag te besteden, werd de expositie overwegend

bezoekt door Sevillianen met een bijna gratis seizoenskaart die gemiddeld slechts zo'n \$ 7 per bezoek besteedden. Diverse concessiehouders van publieksvoorzieningen, hotels en zelfs de expo-maatschappij die de hotelreserveringen moest organiseren gingen dan ook failliet. De organisatoren zelf konden vrijwel zeker slechts de financiële balans positief afsluiten door een aantal boekhoudkundige trucjes. Eén daarvan was een deel van de investeringen overhevelen naar 'Cartuja'93', de maatschappij die na afloop van de expositie het hergebruik van het terrein als 'Brainpark' voor hoogtechnologische bedrijvigheid moest organiseren. Ongetwijfeld heeft deze financiële erfenis er aan bijgedragen dat het hergebruik van het tentoonstellingsterrein nooit van de grond is gekomen.

6. Zie voor gegevens over de Expo '2000 in Hannover: Alfred Heller, 'The Editor's Notebook, The Hanover Principles', World's Fair, vol. xiii, nr. 1, 1993, p. 13; Belinda Gardner, 'Global Community for the Year 2000', World's Fair, vol. xiii, nr. 3, 1993, p. 23-4; of via Internet (<http://www.expo.2000.de>).

7. De Internet 1996 World Exposition is een initiatief van de Amerikaanse internet pionier Carl Malamud. In de overtuiging dat Internet concrete bijdragen kan leveren aan een democratischere samenleving heeft Malamud in 1993 het Internet Multicasting Service opgezet, een soort radiostation op internet (een 'Cyberstation'), en zet hij zich verder actief in voor het digitaliseren van publieke bestanden (zoals het Amerikaanse patentarchief) en het uitbreiden van de zittingen van de Amerikaanse senaat en het hogerhuis. Het 'adres' van de 'Internet World Fair' luidt: <http://town.hall.org/fair>. In de Nederlandse pers is bij mijn weten nog niet veel aandacht aan de internet-expo besteed; slechts in de rubriek 'Goeroes' in de Volkskrant (6 januari 1996, p. 36) verscheen een kort artikel.

8. Fournel, 25 juli 1867, p. 617-8.

Geraadpleegde Archieven en literatuur

Archieven

Londen, 1851

British Library

Circulaires, rapporten, boeken en kranten- en tijdschriftverslagen

British Library

Map Collections

British Museum

Prints and Drawingsroom.

Royal Commission for the Exhibition of 1851

Papers of the Royal Commission for the Exhibition of 1851 Archieven van de organistoren van 1851

Letters, vols. I-II Correspondentie van de organistoren van 1851

Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce

Special Collections; John Scott Russel's collection of papers; vols. I-V

Manuscripts; Council Minutes, vols. I-V (1846-54)

Printed; Statement of proceedings preliminary to the Exhibition of Industry of All Nations, 1851, vols. I-II

Victoria and Albert Museum

H.Cole Bequest; Correspondence, boxes I-XIX

Diaries (1849-52)

Miscellanies (1851-66)

National Art Library

Picture Library

Print Room

Parijs, 1798-1849, 1867, en 1900

Archives Nationales

1798-1849:

F12 985 - F12 991 Nationale Industrie-exposities van 1798 tot 1827

F13 1024 Nationale Industrie-exposities van 1829 tot 1839

F12 5005 Nationale Industrie-exposities van 1844 tot 1849

1867:

F12 2918 - 3161; F12 3185 - 3197; F12 3311- 3314 Ministerie van Handel en Industrie. Archief organisatoren 1867

F12 1472; F12 3167 abc; F12 5005-7 Correspondentie van LePlay

F17 2676 - 2685; F17 2757 - 2760; F17 9096 - 9108; F17 9358 - 9378 Ministerie van Onderwijs. Expositie en Lezingen.

F21 522 - 523; F21 1465 - 1472 Ministerie van Schone Kunsten. Expositie

AB XIX1512 Correspondentie van Chevalier.

AD V D 6 Ministerie van Onderwijs

AD XIX D 38-42 Collectie officiële uitgaven van organisatoren 1867

AE VI P 1 -131 Artefacten van de expositie

1900:

F12 4056 - F12 8833 Ministerie van Handel en Industrie. Archief organisatoren 1900

F14 9155 Ministerie van Publieke Werken. Studies en plannen voor spoorwegen

F18 1332 Ministerie van Binnenlandse Zaken; censuur theateropvoeringen

F19 4541 - 4542 Ministerie van Schone Kunsten; Retrospectieve expositie

Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

1867:

Photos; Petit. Paris-Album 4o 53

Photos; Petit. Paris-Album Fo 108

Plans; Paris 1850-1875

1900:

Photos; Paris 1900

Bibliothèque de l'Institut de France

1867:

no. 6023 Correspondentie van Chevalier met LePlay

Correspondentie van prins Napoleon met LePlay

Bibliothèque Nationale

1867:
Nouvelles acquisitions française; no. 1312, 7556, 24609 Correspondentie van Chevalier

Bibliothèque Nationale; Cabinet des Estampes

1867:
Va 275 a fol. t.I-VI
Va 275 fol. t.I 'Champ de Mars'
Vx 144 (16); Vx 144 (17) Foto's van M. Léon en J. Lévy
Topographie de Paris; Ad Mat boîte 'vues stéréoscopiques'

1900:
Va 275 d fol. t.I-VIII
Va 275 d fol. 1a Seine II 'Vues générales'
V1 12 f 'Topographie de France. Exposition Universelle de 1900'
Yb3 4341 Fotocollectie Emile Zola

Bibliothèque Sainte-Genève

Musée Carnavalet; Cabinet des Estampes

1867:
topophoto 123-124 A 'Champ de Mars'
xxxii GC topo
TGC vii ar topo

New York, 1939

Columbia University Libraries

Circulaires, rapporten, boeken en kranten- en tijdschriftverslagen

Museum of the City of New York; Print and Photograph collection.

New York World's Fair 1939: Drawings WF 41.44.81; WF 41.44.124-128; WF 41.44.200-251; L.2815.3-134
New York World's Fair 1939: Photographs by Carl van Vechten (doos 1-2)

New York Historical Society

New York World's Fair 1939: Photographs by John Albok
New York World's Fair 1939: Photographs by Harry Cotterell, Jr.
New York World's Fair 1939: Photograph of Railroads on Parade
New York World's Fair 1939: Aerial views by McLaughlin Air Service

New York Public Library; Rare books & Manuscripts Division.

New York World's Fair, 1939, Inc. and 1940, Inc. Records (doos 1-1521). Archief organisatoren 1939

New York Public Library

Circulaires, rapporten, boeken en kranten- en tijdschriftverslagen

literatuur

Algemeen

- Andersen, H.C., *Dryaden: et Eventyr fra udstillingstiden i Paris 1867*, Kopenhagen, 1868. Vert. 'The Dryad' in *The Complete Fairy Tales and Stories*, Victor Gollancz, Londen, 1974.
- Anoniem, *Le livre de l'expositions universelles, 1851-1989*, Éditions des arts décoratifs-Herscher, Parijs, 1983.
- Allwood, J., *The Great Exhibitions*, Studio Vista, Londen, 1972.
- Appelbaum, S., *The Chicago World's Fair of 1893*, Dover Publications, New York, 1980.
- Artz, F.B., *The Development of Technical Education in France, 1500-1850*, Mitt Press, Cambridge Massachutes, 1966.
- Badger, R., *The Great American Fair. The World's Columbian Exposition & American Culture*, Nelson Hall, Chicago, 1979.
- Barnett, J., *The elusive city. Five centuries of design, ambition and miscalculation*, Harper & Row, New York, 1986.
- Benedict, Burton, *The Anthropology of World's Fairs; San Francisco's Panama Pacific International Exposition of 1915*, The Lowie Museum of Anthropology, Londen, 1983.
- Benevolo, L., *Storia dell' architettura moderna*, Giuseppe Laterza et Figli, 1960. Vert.: *History of Modern Architecture*, Routledge and Kegan, Londen, 1971.
- Berlijn, G., *Wereldtentoonstellingen*, Kerstnummer Grafisch Nederland 1991, Koninklijk Verbond van Grafische Ondernemingen, Amstelveen, 1991.
- Beutler, Christian, *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, Die neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Munich, 1973.
- Bollerey, F., *De stad in de negentiende en twintigste eeuw*, Publicatiebureau bouwkunde, Delft, 1987.
- Brandt, O.L., 'Zur Geschichte und Würdigung der Weltausstellungen', *Zeitschrift für Socialwissenschaft*, no. 7, 1904, p. 81-96.
- Brooke, M.Z., *LePlay: Engineer and social scientist; the life and work of Frederick LePlay*, Longman, London, 1970.
- Burg, D.F., *Chicago's White City of 1893*, University Press of Kentucky, Chicago, 1976.

- Caro, R., *The Power Broker: Robert Moses and the fall of New York*, Alfred Knopf, New York, 1974.
- Çelik, Zeynik, *Displaying the orient, architecture of islam at nineteenth-century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Ibid. en Leila Kinney, 'Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles', *Assemblage*, no. 13, p. 34-59.
- Chadwick, G.F., *The Works of Sir Joseph Paxton, 1803-1865*, Architectural Press, London, 1961.
- Cole, H., *Fifty Years of Public Work. Accounted for in his deeds, speeches and writings*, 2 vols., G.Bell & Sons, Londen, 1884.
- Cornell, E., *De Stora Uställingarnas Arkitekturhistoria Arkitekturexperiment och Kulturhistoria*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1952.
- De Fusco, R., *Architektur als Massenmedium, Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Form*, Bertelsmann, Gutersch, 1972.
- Dioszegi, G. en J. Gáti, *A multitude of spectacles, Hungary's role in the history of world exhibitions*, B+W Publishinghouse, Budapest, 1992.
- Émile-Zola, F. en Massin, *Zola photographe*, Editions Denoël, Parijs, 1979. Vert., *Zola Photographer*, Seaver Books, New York, 1988.
- Findling, J.E. (ed.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions*, Greenwood publishing group, Westport, 1990.
- Fletcher, M. en J. Taylor, *Railways. The Pioneer Years*, Studio Editions, Londen, 1990.
- Frampton, K., *Modern Architecture. A critical history*, Thames and Hudson, Londen, 1980. Vert., *Moderne architectuur. Een kritische geschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1980.
- Friebe, W., *Buildings of the World Exhibitions*, Edition Leipzig, Leipzig, 1985.
- Giedion, S., *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt und Biermann, Berlin, 1928.
- Ibid., *Space, Time, and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941.
- Godoli, E., *Paris 1900*, Volkaer, Brussel, 1976.
- Greenhalgh, P., *Ephemeral Vistas, the expositions universelles, great exhibitions and world fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, Manchester, 1988.
- Haltern, U., 'Zur Funktion und Bedeutung der internationalen Industrieausstellung', *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 1972.
- Hines, T.S., *Thomas S. Burnham of Chicago: Architect and Planner*, Oxford University Press, New York, 1974.
- Hofmann, W., *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, München, (1960) 1974.
- ICOMOS, *Eisen Architektur. Kolloquium über die Rolle des Eisens in der Historischen Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, C.R. Vincentz Verlag, Hannover, 1982.
- Innis, H.A., *Empire and Communication*, 1972.
- Isay, R., *Panorama des Expositions Universelles*, Gallimard, Parijs, 1937.
- Jencks, C., *Modern Movements in Architecture*, Anchor Press, New York, 1973.
- Kroker, E., *Die Weltausstellung im 19. Jahrhundert. Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1975.
- Kruff, H.W., *Geschichte der Architekturtheorie, von der Antike bis zur Gegenwart*, Beck, München, 1985.
- Lemoine, B. (ed.), *Paris 1937. Cinquantenaire, de l'Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Institut Française d'Architecture, Parijs, 1987.
- Luckhurst, K.W., *The Story of Exhibitions*, Studio, Londen, 1951.
- Maag, G., *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenchwelle*, Wilhelm Frank Verlag, München, 1986.
- Mathieu, C., *1889. La Tour Eiffel et l'Exposition universelle*, Musée d'Orsay, Parijs, 1989.
- Messet, Alfred, 'Ausstellungsbauten. Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen', in *Handbuch der Architektur*, band 4, deel 6, Leipzig, 1893.
- Meyer, A.G., *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Paul Neff Verlag, Esslingen, 1907.
- Middleton, R.D., *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Thames and Hudson, Londen, 1982.
- Ibid., 'The Beaux-Arts', *Architectural Design Profiles*, no. 17.
- Ibid. en D. Watkins, *Architecture moderne: 1750-1870*, Berger-Levrault, Parijs, 1983.
- Monaghan, F., 'The Fairs of the Past-the Fair of Tomorrow', *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, 1939.
- Mundt, B., *Die deutsche Kunstgewerbemuseum im 19. Jahrhundert*, München, 1972.
- Neyer, H.J. e.a., *Absolut modern sein. Culture technique in Frankreich 1889-1937*, Elefant Press Verlag, Berlijn, 1986.
- Paquet, A., *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, Verlag von Gustav Fisher, Jena, 1908.
- Pemsel, J., *Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das Gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Böhlau Verlag, Wenen, 1988.
- Placzek, A.K., *Macmillan Encyclopedia of Architects*, The Free Press, New York, 1982.
- Poirier, R., *Des Foires, des Peuples, des Expositions*, Plon, Parijs, 1958.
- Reff, T. (ed), *Modern Arts in Paris, two-hundred catalogues of the major exhibitions reproduced in facsimile in 47 vols.*, Garland Publishing, Inc, New York, Londen, 1981.
- Rydell, R.W., *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Schild, E., *Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions, Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert*, Ullstein, Berlin, 1967.

- Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1948.
- Tafari, M. en F. Dalco, *Modern Architecture*, deel 1 en 2, Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, New York, 1979.
- Vries, L. de, *Victorian Inventions*, John Murray Publishers, Londen, (1971) 1991.
- Wesemael, P. van, 'Sign -o-Times, een Wereldtentoonstelling voor Amsterdam in 1999', *OASE*, no. 23 1990, p. 46-63.
- Ibid., 'De Natuur van de Dingen, reflecties op het ontwerp van Carel Weeber voor de Nederlandse inzending voor de Expo '92 te Sevilla', *OASE*, no. 30, 1991.
- Ibid., 'Schouwplaats van instructie en vermaak. Een korte geschiedenis van de instructieve, historische en volkenkundige reconstructies op de negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingen', *Andere Sinema*, no. 109, 1992.
- Ibid., 'Het tonen van de Wereld, Expo'92 in Sevilla', typoscript, 1992.
- Ibid., 'Mundaneum en Cité Mondiale - Heiligdom en Heilige stad', *OASE*, no. 41, 1994, pp. 63-7.
- Ibid., 'Architecture of instruction and pleasure', paper voor EAAE-congres, dd. 9 februari 1996; samenvatting gepubliceerd in *Doctorates in design and architecture. Conference Book*, DUP, Delft, 1996, p. 185-6.
- Ibid., 'Architecture of instruction and pleasure', paper voor EAAE-congres, dd. 9 februari 1996; integraal gepubliceerd in *Doctorates in design and architecture. Proceedings*, vol. 2, DUP, Delft, 1996, p. 130-9.
- Wittlin, A.S., *The Museum: its history and its tasks in education*, Londen, 1949.
- Zanten, D. van, *Designing Paris. The architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, MIT Press, Cambridge, 1987.
- Ibid., 'The Beaux-Arts', *Architectural Design Profiles*, no. 17.
- Ibid., M. Darby, 'Owen Jones's Iron Buildings of the 1850's', *Architecture*, 1974, p. 53-75.
- Zimmerman, L.G. 'Seven Eras of World's Fairs', *Progressive Architecture*, no. 55, augustus 1974, p. 64-73.

Parijs, 1798-1849

Primair

- Garnier, J., 'Exposition des produits de l'industrie française en 1849', *Journal des Économistes. Revue bimensuelle de la science économique et de la statistique*, Société d'Économie Politique, 1849, p. 280-369.
- Ministre de l'Agriculture et du Commerce Buffet, *Décret et rapport au Président de la République*, 14 januari 1849, Wyatt, 1849, p. 32.
- Ibid., *Circulaire adressé aux préfets des départements*, dd. 28 februari 1849, Wyatt, 1849, p. 32-34.
- Ibid., *Circulaire aan de voorzitters van de Kamers van Koophandel*, dd. 10 februari 1849, Wyatt, 1849, p. 29.
- Ministre de l'Agriculture et du Commerce Cunin-Gridain, 'Circulaire adressé aux préfets des départements', dd. 15 december 1843, *Revue général de l'architecture et des travaux publics*, 1844, col. 122-6.
- Ministre de l'Agriculture et du Commerce Tourret, *Circulaire aan de voorzitters van de landbouwverenigen*, 14 januari 1849, Wyatt, 1849, p. 29.
- Ministre de l'Intérieur Chaptal, *Exposition publique des produits de l'industrie française. Catalogue des produits industrielles qui seront exposées dans la grande Cour du Louvre, pendant les cinq jours complémentaires de l'an x. Avec les noms et demeures des manufacturiers et artistes admises à l'exposition dpublique des produits de l'industrie française*, Imprimerie de la République, Parijs, 1801.
- Ibid., verordening voor het instellen van jaarlijkse tentoonstellingen van de Franse industrie, *Gazette National*, an IX, no. 166.
- Ibid., 'Circulaire adressé aux préfets des départements', *Gazette National*, an X, no. 220, p. 890.
- Ministre de l'Intérieur Corbière, *Exposition publique des produits de l'industrie française. Catalogue des produits de l'industrie française admises à l'exposition publique dans le palais du Louvre (...) revue, corrigé et augmenté*, Imprimerie Royal, Parijs, 1823.
- Ministre de l'Intérieur Decazes, *Circulaire adressé aux préfets des départements*, dd. 26 januari 1819, Moléon, 1820.
- Ibid., *Décret et rapport au Roi*, dd. 9 april 1819, Moléon, 1820.
- Ibid., *Circulaire adressé aux préfets des départements*, dd. 28 april 1819, Moléon, 1820.
- Ministre de l'Intérieur Neufchateau, *Circulaire aan de departementale besturen* dd. 26 augustus 1798, *Gazette National*.
- Ibid., 'Programme de la Fête de la fondation de la République et de l'ouverture de l'exposition des produits' dd. 26 augustus 1798, *Gazette National*.
- Ibid., 'Toespraak ter gelegenheid van de opening van de eerste expositie van de producten van de Franse industrie'. *Gazette National*, troisième jour complémentaire an VI, no. 1, p. 2.
- Ibid. *Circulaire aan de departementale besturen*, dd. 24 vendémiaire an VII, *Gazette National*.
- Ministre Secrétaire-d'État du commerce et des travaux publics Thiers, *Rapport au Roi, sur l'exposition des produits de l'industrie*, 4 oktober 1833, Moléon, 1835, p. 44-47.
- Ibid., *Circulaire adressé aux préfets des départements*, dd. januari 1834, Bouin, 1980, p. 39.
- Potonié, D., 'Des diverses classifications des produits de l'industrie. A Messieurs les Membres de la Commission royale pour l'Exposition universelle de Londres en 1851', *Journal des Économistes. Revue bimensuelle de la science économique et de la statistique*, Société d'Économie Politique, 1850, p. 256-262.
- Redactie. *Gazette National*.
- Redactie. *L'illustration. Journal hebdomadaire Universel*.
- Redactie. *Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics*.

Secundair

- Anoniem, *Procès-Verbal des opérations du jury nommé par le ministre de l'intérieur pour examiner les produits de l'industrie française mis à l'exposition des jours complémentaires de la dixième année de la République*. Imprimé par ordre du citoyen Chaptal, Ministre de l'intérieur, Imprimerie de la République, Parijs, 1802.
- D'Allemagne, H.R., *Les Saint-Simoniens, 1827-1837*, Librairie Gründ, Parijs, 1930
- D'Allemagne, H.R., *Prosper Enfantin et les Grandes Entreprises du XIXe siècle*, Librairie Gründ, Parijs, 1935.
- Bellamy, E., *Looking Backwards, 2000-1887*, Penguin Books, Londen, 1982.
- Bouin, P. et C. Chanut, *Histoire française des foires et des expositions*, Edition Buadouin, Paris, 1980.
- Carpenter, K.E., 'Bibliography. European industrial exhibitions before 1851 and their publications', *Technology and Culture*, vol. 13, no. 3, juli 1972, p. 465-86.
- Charléty, S., *Histoire du Saint-Simonisme 1825-1864*, Paul Hartman, Parijs, 1896.
- Chevrier, Abbé, *L'Exposition du champs de mars 1798-1867, documents publiés*, Chartres, 1867.
- Clough, S.B., *France: a history of national economics, 1798-1939*, Charles Scribner's Sons, New York, 1939.
- Clomont, A. de., *Histoire des Expositions des Produits de l'Industrie Française*, Guillaumin et Cie. Libraires, Parijs, 1855.
- Connelly, D. (ed.), *Historical Dictionary of Napoleonic France*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- Costaz, M.L., *Rapports du Jury sur les produits de l'industrie française*, Parijs, 1806.
- Costaz, M.L., *Rapports du Jury central sur les produits de l'industrie française*, Parijs, 1819.
- Crosland, M., *The Society of Arcueil, a view of French science at the time of Napoleon I*, Heinemann Educational Books, Londen, 1967.
- Drumont, E., *Les fêtes nationales de la France a Paris*, Ludovic Baschet editeur, Paris, 1879.
- Egbert, D.D., *Social Radicalism and the Arts. A Culture History from the French Revolution to 1968*, Gerald Duckworth & CO LTD., Londen, 1970.
- Emge, R.M., *Saint-Simon, Einführung in ein Leben und Werk, eine Schule, Sekte und Wirkungsgeschichte*, R. Oldenbourg Verlag, München Wien, 1987.
- Gruner, S., *Economic materialism and social moralism*, Den Haag, 1973.
- Hayek, F.A. von, *The Counter-Revolution of Science: studies on the abuse of reason*, Glencoe, New York, 1955.
- Jouy, V.J.E., *Mélanges*, Pillot aîné, Parijs, 1826.
- Laboulaye, M.C. (ed.), *Encyclopédie Technologique. Dictionnaire des Arts et Manufactures de l'agriculture, des mines, etc. Description des procédés de l'industrie française et étrangère*, Librairie de L. Comon, Parijs, 1853 (2e ed.).
- Manuel, F.E., *The new world of Henri Saint-Simon*, Harvard University Press, Cambridge, 1956.
- Manuel, F.E. en Manuel, F.P., *Utopian thought in the western world*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.
- Marrey, B., 'Saint-Simoniens, Fourieristes et Architecture. Les réalisations architecturales des socialistes quarante-huitards', *Archives d'Architecture Moderne*, no. 20, 1981, p. 74-99.
- Moléon, J.G.V. de en LeNormand, L.S., *Annales de l'industrie nationale et étrangère, ou Mercure technologique: recueil de mémoires sur les arts et métiers. les manufactures (...) renfermant la description des Musées des produits de l'industrie française*, Parijs, 1820-4.
- Ibid., *Musée industriel. Description complete de l'exposition des produits de l'industrie française faite en 1834. Ou: statistique industrielle, manufacturière et agricole de la France à la même époque*, Parijs, 1835-1838.
- Ibid., *Description des expositions industrielles et artistiques faites en France depuis leur origine. Exposition de statistique industrielle manufacturière et agricole de la France. A la même époque accompagnée de gravures sur cuivre ou sur acier représentant les objets les plus remarquables; faisant suite à l'Histoire des Expositions précédentes, qui comprennent celles de 1798, 1801, 1802, 1806, 1819, 1823, 1827, 1834, 1839*, Au Bureau de la Société Polytechnique, Parijs, 1839.
- Newman, E.L. (ed.), *Historical Dictionary of France from the 1815 Restoration to the Second Empire*, Greenwood Press, Westport, 1987.
- Noriey, P., 'Le Saint-Simonisme et l'image', *Arts et métiers graphiques*, IX, no. 58, 1937, p. 31-40.
- Oechelhäuser, W., *Bericht über die auf den Gewerbe-Ausstellungen zu Paris und Gent ausgestatteten Maschinen, Metalle, Metalwaren und Papiere, Dem Reichsministerium des Handels, erstattet von, W. Oechelhäuser, secretär im Reichshandelsministerium*, Frankfurt am Main, 1849.
- Ozouf, M., *Het feest van de Revolutie*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Pinet, G., 'L'École polytechnique et les Saint-Simoniens', *La Revue de Paris*, jaargang I, mei-juni 1894.
- Poldervaart, S., *Tegen conventioneel fatsoen en zekerheid. Het uitdagende feminisme van de utopisch socialisten*, Sara/Van Gennep, Amsterdam 1993.
- Scott, S.F. en Rothaus, B. (ed.), *Historical Dictionary of the French Revolution 1789-1799*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- TOR, *De opstand van de intellectuelen. De Franse revolutie als avant-première van de moderne cultuur*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1989.
- Tulard, J., *Dictionnaire Napoléon*, Librairie Arthème Fayard, Parijs, 1987.
- Viaux, J., *Les Expositions des produits de l'industrie française, 1798-1849*, Amsterdam, 1984.
- Walch, J., *Bibliographie du Saint-Simonisme avec trois textes inédits*, Librairie Philosophique J. Vrin, Parijs, 1967.
- Ibid., *Michel Chevalier, Économiste Saint-Simonien, 1806-1879*, Librairie Philosophique J. Vrin, Parijs, 1975.
- Wallon, M., *Le Saint-Simoniens et les chemins de fêr*, Parijs, 1908.
- Weill, G., 'Les Saint-Simoniens sous Napoléon III', *Revue des études napoléoniennes*, vol. I 1912, p. 391-406.
- Weiss, J.H., *The making of technological man, the social origins of French engineering education*, the MITT press, Cambridge, 1982.

Weisz, G. en Fox, R. (ed.), *The organization of science and technology in France 1808-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

Wyatt, M.D., *A Report on the eleventh French Exposition of the products of Industry; Prepared by the direction of, and submitted to, the president and council of the Society of Arts by Matthew Digby Wyatt, architect*, Chapman and Hall, Londen, 1849.

Zeldin, T., *France, 1848-1945: Love, ambition, politics*, Clarendon Press, Oxford, 1973.

Londen, 1851

Primair

Anoniem, *Great Exhibition: London, 1851; The art-journal illustrated catalogue of the industries of all nations*, Londen, 1851. Facsimile-uitgave, Newton Abbot, David and Charles, 1970.

Anoniem, *Het Nijverheidspaleis te Londen*, A.C. Kruseman, Haarlem, 1851.

Anoniem, *Holmes's great metropolis: or, Views and History of London in the nineteenth century. Being a grand national Exhibition of the British capital*, Londen, 1851.

Anoniem, *Jolige Reis naar de Tentoonstelling te Londen, in het jaar 1851. Van twee Amsterdammers, die voor plezier van huis gingen*, Zierikzee, 1851.

Anoniem, *Popular Guide to the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851*, Londen, 1851.

Anoniem, *The Crystal Palace: a little book for little boys, for 1851*, Londen 1851.

Anoniem, *The Crystal Palace and its contents; embellished with upwards of five hundred engravings*, Londen, 1852.

Anoniem, *The Crystal Palace and the Great Exhibition: an historical account of the building, together with an descriptive synopsis of its contents*, Londen, 1851.

Anoniem, *The World's Fair: or, Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851, describing the ... inventions and manufactures exhibited therein, etc.*, Londen 1851.

Anoniem, *Travaux de la Commission Francaise sur l'industrie des Nations, Exposition Universelle de 1851*, Imprimerie Imperial, Paris, 1851.

Anoniem, *Voices from the Workshop: Poems on the Exhibition of 1851*, Londen 1851.

Babbage, C., *The Exposition of 1851; or Views of the industry, the science and the government of England*, Londen, 1851. Reprint: Frank Cass & Co LTD, Londen, 1968.

Berlyn, P. en Ch. Fowler, *The Crystal Palace: Its architectural history and constructive marvels*, Londen, 1851.

Blaise des Voges, Ad., 'Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations a Londres, en 1851', *Journal des Économistes. Revue bimensuelle de la science économique et de la statistique*, Société d'Économie Politique, 1 januari 1851, p. 27-37.

Blanqui, J.A., *Lettres sur l'exposition universelle de Londres*, Parijs, 1851.

Bucher, L., *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Frankfurt, 1851.

Chevalier, M., *L'Exposition universelle de Londres, Considérée, sous les rapports philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français, dédié aux producteurs de la richesse universelle*, L. Mathias, Parijs, 1851.

Dickens, Charles, *Householdwords, a weekly journal*, Londen, 1850-1.

Ellis, R. (ed.), *Official Descriptive and Illustrated Catalogue, By authority of the Royal Commission of the Great Exhibition of the Works of Industries of all Nations, 1851*, 4 vols., Spicer Brothers, Londen, 1851.

Fuller, F., *Memoranda relative to the International Exhibition of 1851. Extracts of my diary and official papers relative to the Great Exhibition of the World's Industry which is to be held in Londen, 1851*, Westminster, april, 1851.

Hunt, R., *Handbook to the official catalogues of the Great Exhibition*, 2 vols, Londen 1851.

Ibid., *Synopsis of the Contents of the Great Exhibition of 1851*, Londen, 1851.

Jones, O., *On the influence of religion upon art*, 1 december 1835.

Ibid., *On the Decorations proposed for the Exhibitionbuilding in Hyde Park, read at the Royal Institute of Architects*, 16 december 1850.

Mensing, C.M., *Het Londensche nieuws gedurende de tentoonstelling van 1851*, K. Fuhri, Den Haag, 1851.

More, T., *De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia, libellus vere aueus, nec minus salutaris quam festivus*, Löwen, 1516. Vert.: *Utopia*, Penguin classics, Londen, 1986.

Paxton, J., *What is to become of the Chrystal Palace*, Londen, 1851.

Redactie, *The Art Journal*.

Ibid., *Ecclesiologist*.

Ibid., *Great Exhibition: London, 1851. The art-journal illustrated catalogue of the industries of all nations*, Londen, 1851.

Ibid., *Illustrated London News*.

Ibid., *The Builder*.

Ibid., *The civil engineer and architects journal*.

Ibid., *The Times*.

Ibid., 'Weltausstellung zu Londen 1851', *Allgemeine Bauzeitung*, Vienna 1850.

Royal Commission, *A short statement of the nature and objects of the proposed Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, appointed to take place in Londen in 1851, and of interest to all classes of the people*, Londen, 1851.

Ruskin, J., *The Opening of the Crystal Palace considered in some of its Relations to the Prospects of Art*, Londen, 1852.

Ibid., 'Circulaire van de Koninklijk Commissie aan de lokale comités', *Illustrated London News*, 23 maart 1850, p.186.

Ibid., *Decisions of Her Majesty's Commissioners, and Regulations of the Executive Committee*, Londen, 1850-1.

- Ibid., *Exhibition of Industry of All Nations, to be held in London, 1851*, 21 februari 1850.
- Ibid., *Minutes of the Proceedings of Her Majesty's Commissioners for the Exhibition of 1851*, Londen, 1850-1.
- Ibid., *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851, Published by authority of the Royal Commission*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1851.
- Ibid., *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Published by authority of the Royal Commission*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1851.
- Royal Society or the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, *Statement of the Proceedings Preliminary to the Exhibition of the Industry of all Nations*, RSA, Londen, 1850.
- Scherer, H., *Londoner Briefe über die Weltausstellung*, Leipzig, 1851.
- Thackeray, William Makepeace, *May-Day Ode*, Londen 1851.
- Ibid., *Mr. Molony's account of the Crystal Palace*, Londen 1851.
- Twining, T., *Notes on the Organisation of an Industrial College for Artisans*, Londen, 1851.
- Ibid., 'Collection d'objets d'économie domestique et hygiénique à l'usage des classes ouvrières', *Rapport*, Parijs, 1855.
- Ibid., *The Economic Museum or the Museum of Domestic and Sanitary Economy*, Twickenham, Londen, 1864.
- Wornum, R.N., *The Exhibition as a Lesson of Taste*, Dover Publications, Inc, New York, 1970 (reprint).
- Secundair**
- Anoniem, *Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker im Jahre 1851. Von der Berichterstattungskommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen*, Berlijn, 1852-3.
- Anoniem, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition*, (2 vols), Londen, 1854.
- Adburgham, A., *Shops and Shopping, 1800-1914. Where, and in what manner the well-dressed Englishwomen bought her clothes*, Barrie & Jenkins, Londen, 1964.
- Bell, Q., *The Schools of Design*, Routledge and Kegan, Londen, 1963.
- Bird, A., *Paxton's Palace*, Cassell, Londen, 1976.
- Bleekrode, S.A., *De tentoonstelling der Nijverheid van alle volkeren te Londen 1851. Door dr. S. Bleekrode hoogleraar in de natuur- en wiskundige wetenschappen aan de Koninklijke Akademie te Delft*, Gebroeders Belinfante, s'Gravenhage, 1853.
- Bonython, E., *King Cole: A Picture Portrait of Sir Henry Cole, KCB 1808-82*, 1982.
- Ibid., 'South Kensington: the French Connection', *Journal of the Royal Society of the Arts*, vol. 137 (1989), p. 657-660.
- Briggs, A., *The Nineteenth Century*, Thames and Hudson, Londen, 1970.
- Ibid., *From ironbridge to Crystal Palace. Impact and images of the industrial revolution*, 1975.
- Ibid., *Victorian Things*, Penguin Books, Londen, 1988.
- Clark, Sir G.(ed.), *The Oxford History of England*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- Cole, H., 'On the International Results of the Exhibition of 1851', in *Lectures on the result of the Great Exhibition of 1851. Delivered before the Society of Arts, Manufacture and Commerce*, vol. I-II, z.uitg., Londen, 1852-3.
- Ibid., 'First Report of the Department of Practical Art', *Parliamentary Papers*, House of Commons, Londen, 1853.
- Curti, Merle, 'America at the World Fairs, 1851-93', *American Historical Review*, vol. LV, 1950.
- Chevalier, M., 'La fer et la fonte employés dans les constructions monumentales', *Journal des Débats politiques et littéraires* du vendredi le juin 1855.
- Darby, M., D. van Zanten, 'Owen Jones's Iron Buildings of the 1850's', *Architectura*, 1974, p. 53-75.
- Downes, C. and C. Cowper, *The Building Erected in Hyde Park for the Great Exhibition of All Nations*, Londen, 1852/reprinted 1971.
- Dostojewski, F.M., *Zapiski iz podpolja iâ*, 1864. Vert.: *Notes from the underground*, Oxford University Press, 1991.
- Ferrey, B., *Recollections of A.N. Welby Pugin and his father August Pugin*, 1861.
- Ffrench, Y., *The Great Exhibition: 1851*, The Harvill Press, Londen, 1950.
- Friemert, C., *Die gläserne Arche, Kristallpalast London 1851 und 1854*, Verlag der Kunst, Dresden, 1984.
- Fröhlich, M. (ed.), *Gottfried Semper, 1803-1879; Baumeister zwischen Revolution und Historismus*, Callwey Verlag, München, 1979.
- Halévy, E., *The Growth of Philosophical Radicalism*, 1928
- Haltem, U., *Die Londoner Weltausstellung von 1851, ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Asschendorf Verlag, Munster, 1971.
- Hartung, G., 'Rationalism and eclecticism; on the role of iron in Britain in the second half of the 19th century', in: *ICOMOS, Eisen Architektur. Kolloquium über die Rolle des Eisens in der Historischen Arkitektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, C.R. Vincentz Verlag, Hannover, 1982.
- Hermann, W., *Gottfried Semper im Exil. Paris, London 1849-1855. Zur Entstehung des 'Stil' 1840-1877*, Birkhauser, Basel, 1978.
- Kusamitsu, T., 'Great Exhibitions before 1851', *History Workshop Journal*, nr. 9, lente 1980.
- LePlay, F., *Voyages en Europe, 1829-1854. Extraits de sa correspondance*, Parijs, 1899.
- Lente, D. van, *Techniek en Ideologie. Opvattingen over de maatschappelijke betekenis van technische vernieuwingen in Nederland. 1850-1920*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1988.
- McKean, J., 'Crystal Palace, Joseph Paxton and Charles Fox', *Architecture in Detail*, Phaidon, Londen, 1994.
- Mignot, C., *Architectur des 19e Jahrhunderts*, DVA, Stuttgart, 1983.
- Mitchell, E.M., *The Great Exhibition of 1851: A select Bibliography*, Typoscript, Londen, 1950.
- Mitchell, S.(ed.), *Victorian Britain. An encyclopedia*, Garland Publishing, Inc., New York & Londen, 1988.

- Mrazek, W. (ed.) en G. Semper. *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Kupferberg, Mainz, 1966.
- Pearce, B.L., 'Thomas Twining (1806-95): the determined Improver'. *Journal of the Royal Society of the Arts*, vol. 135, 1987, p. 942-3.
- Pevsner, N., *Mathew Digby Wyatt. The First Cambridge Slade Professor of Fine Art*, Cambridge, 1950.
- Ibid., *High Victorian Design. A Study of the Exhibits of 1851*, Londen, 1951.
- Ibid., *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, 1936.
- Ibid., *The Sources of Modern Architecture and Design*, Londen, 1968.
- Pieterse, M. (red.), *Het Technisch Labyrint, een maatschappijgeschiedenis van drie industriële revoluties*, Boom, Meppel, 1981.
- Plum, W., *Als in Babel der Zement erfunden wurde. Schöpfungen und Erschöpfungen der Industriegesellschaft*, Verlag Neue Gesellschaft, Bonn, 1979.
- Reid, T.W. (ed.), *Memoirs and correspondence of Lyon Playfair*, Londen, 1899.
- Royal Commission, *First Report of the commissioners for the Exhibition of 1851*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1852.
- Ibid., *Lectures on the result of the Great Exhibition of 1851. Delivered before the Society of Arts, Manufacture and Commerce*, vol. I-II, z.uitg., Londen, 1852-3.
- Ibid., *Reports by the Juries on the subjects in the thirty classes in which the exhibition was divided*, Spicer Brothers, W. Clowes and Sons, Londen, 1852.
- Ibid., *Second Report of the commissioners for the Exhibition of 1851*, Spicer Brothers and Messrs. Clowes and sons, Londen, 1852.
- Ruskin, J., *Seven Lamps of Architecture*, 1849. Herdr. Lovell, Coryell & Co., New York, 1910.
- Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Vieweg, Braunschweig, 1852.
- Sierksma, R., *Toezicht en Taak, Arbeidsbeheer tussen utilitarisme en pragmatisme*, SUA, Amsterdam, 1990.
- Steeleman, J., *Consort of Taste, 1950. Herdr.: Victorian Taste. A study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, Century, Londen, 1987.
- Steiner, F.H., *French Iron Architecture*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1978.
- Tallis, J., *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851. After photographs and drawings by Mr. Mayal*, 3 vols, Londen 1852-4.
- Voorst tot Voorst, J.M.W. van., 'Nederland op de Wereldtentoonstelling van 1851 te Londen', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1980, vol. 31.
- Weitzman, G.H., 'Die Utilitaristen und die House of Parliament', in: Warnke, 1984.
- Yates, F.A., *The Art of Memory*, 1966. Vert.: *De Geheugenkunst*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 1988.

Parijs, 1867

Primair

- Anoniem, *A Walk through the Universal Exhibition of 1855*, A. en W. Galignani en Co., Parijs, 1855.
- Anoniem, *Visites et études de S.A.I. Prince Napoléon au Palais de l'Industrie ou Guide Pratique et Complet a l'Exposition universelle de 1855*, Librairie Perrotin, Parijs, 1855.
- Anoniem, *Guide livret international de l'exposition universelle, 1867. Publié en cinq langues, français, anglais, allemand, italien, espagnol*, Lebrige-Duquesne, Parijs, 1867.
- Anoniem, *Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867*, Brockhaus, Leipzig, 1868.
- Bellecourt, Duchesne de, 'L'Exposition chinoise et japonaise du Champ de Mars en 1867', *Revue des Deux Mondes*, 1 augustus 1867.
- Bellin, A.G., *L'exposition universelle, poème didactique*, Garnier frères, Parijs, 1867.
- Billiard, N., *Le groupe de l'Empereur à l'exposition universelle*, H. Plon, Parijs, 1867.
- Campanella, T., *La Città del Sole*, Frankfurt am Main, 1623. Vert. en ingeleid door Paul van Heck, *De Zonnestad*, Ambo, Baarn, 1989.
- Chevalier, M., *Lettres sur l'Amérique du Nord*, Gosselin, Paris, 1836. Vert.: *Society, Manners and Politics: being a series of letters on North-America*, Weeks, Jordan & co., Boston, 1839.
- Cochin, A., 'Les Esquimaux à l'Exposition Universelle', *Le Correspondant*, augustus 1865, p. 826-52.
- Commission Impériale, *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Album des installations les plus remarquables de l'exposition universelle de 1867 à Londres, publié par la Commission Impériale pour servir de renseignements aux exposants des diverses nations*, Librairie polytechnique de Noblet et Baudy, éditeurs, Paris, 1866.
- Ibid., *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Décrets Constitutifs et Arrêtés*, Imprimerie Impériale Parijs, 1863-7.
- Ibid., *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue generale, publié par la Commission Impériale*, E. Dentu, Parijs, 1867.
- Ibid., *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue generale, publiée par la Commission Impériale. Oeuvres d'Art, Groupe 1 - Classe 1 à 5*, E. Dentu, Parijs, 1867.
- Ibid., *Instructions complémentaires du règlement général concernant l'exposition des produits de l'agriculture et de l'industrie (groupes 2 à 10). Premier Instruction concernant les conditions générales d'admission et installation*, Parijs, 21 september 1865.

- Ibid., *Deuxième Instruction concernant l'installations des groupes 2, 3, 4 et 5 (matériel des arts libéraux, mobilier, vêtement, produits des industries extractives)*, Parijs, 24 november 1865.
- Ibid., *Troisième Instruction concernant spécialement l'installations du groupe 6 (instruments et procédés des arts usuels)*, Parijs, 29 november 1865.
- Ibid., *Quatrième Instruction concernant l'installations du groupes 7 (aliments à divers degrés de préparation)*, Parijs, 1865.
- Ibid., *Cinquième Instruction concernant l'installation des groupes 8 et 9 (produits vivants et spécimens d'établissements de l'agriculture et de l'horticulture)*, Parijs, 7 december 1865.
- Ibid., *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Plan-guide du palais et du parc, publié par la Commission Impériale*, Parijs, 1867.
- Ibid., *Exposition Universelle de 1867 à Paris; Règlement général; 7 Juli 1865; Auquel sont annexés: 1o Un tableau récapitulatif des dates assignées aux diverses opérations de L'Exposition, 2o le système de classification des produits exposés, 3o le modèle de demande d'admission, que devra remplir tout producteur Français qui se propose d'exposer*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1865.
- Ibid., *L'enquête du dixième groupe; Catalogue analytique des documents, mémoires et rapports, exposés hors classe dans le 10e groupe et relatifs aux institutions publiques et privées créées par l'Etat, des départements, les communes et les particuliers pour améliorer la condition physique et morale de la population*, E. Dentu, Parijs, 1867.
- Ibid., *Liste générale des récompenses décernées par le Jury International à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris*, Parijs, 1867.
- Ibid., *Catalogue officiel des exposants récompensés*, Parijs, 1 juli 1867 en 5 januari 1868.
- Commission Impériale, *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1857.
- Commission Impériale, *Rapport de la Commission impériale sur la section française de l'Exposition universelle de 1862*, imprimerie de J. Claye, Parijs, 1864.
- Commission Royal, *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Pays Bas, Catalogue spécial. Édition officielle*, J. Enschedé en zn., Haarlem, 1867.
- Ducuing, F. (red.), *L'Exposition universelle de 1867 Illustrée. Publication Internationale autorisée par la commission impériale*, 2 delen, Parijs, 1867.
- Eiffel, G., *Mémoire sur les épreuves des arcs métalliques de la Galerie des Machines du Palais de L'Exposition Universelle de 1867*, Parijs, 1867.
- Exner, F. W., *Der Aussteller und die Ausstellungen*, B.F.Voigt Verlag, Weimar, 1866.
- Fournel, F.V., 'Voyage à travers l'Exposition', *Le Correspondant*, 15 april-15 juli 1867 (4 episodien).
- Ibid., *Paris Nouveau et Futur*, Parijs, 1865-9.
- Hall, S.E. (ed.), *Illustrated Catalogue of the Universal Exhibition published with the 'Art Journal'*, Londen, New York, 1867.
- Hugo, V. (ed.), *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Parijs, 1867.
- Krantz, JB, *Collection de dessins lithographiés relatifs à la construction du Palais de L'Exposition Universelle de 1867*, Parijs, 1867.
- Lavollée, C.H., 'Les Expositions Universelles et leur influence sur l'industrie contemporaine', *Revue des Deux Mondes*, 1 december 1864.
- Ibid., *Les Expositions de l'industrie et l'exposition universelle de 1867, conférences populaires faites à l'asile impériale de Vincennes sous le patronage de l'Impératrice*, L.Hachette et Cie, Parijs, 1867.
- LePlay, F., *Les Ouvriers européens. Etudes sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe précédée d'un exposé de la méthode d'observation*, Parijs, 1855.
- Masselin, O. en A. Juquin, *Description exacte des grands travaux du palais et du parc de l'exposition universelle de 1867 à Paris*, A l'administration du journal le Bâtiment, Parijs, 1866.
- Maw, G., en E.J. Payne, *Plan du Palais de l'Exposition. Correspondance officiel et autre relative au plan promulguée par M. LePlay, commissaire général*, Cox and Wyman, Londen, 1866.
- Moigno, F., 'L'Ouverture de l'Exposition Universelle', *L'Illustration Journal Universel*, 1867.
- Oppermann, CA, *Visite d'un ingénieur à L'Exposition Universelle de 1867*, (3vol), 1867.
- Parville, H. de, *L'Exposition universelle de 1867, guide de l'exposant et du visiteur à l'Exposition Universelle de 1867, avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition*, Librairie de l'Hachette, Parijs, 1866.
- Pecht, F., *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig, 1867.
- Plato, *Timaeus and Critias*. Vert.: Penguin classics, Londen, 1977.
- Ramée, D., *Le Palais de l'exposition universelle du Champs-de-Mars en 1867*, La Croix, Paris, 1867.
- Redactie, *Gazette des Architectes et du Bâtiment*.
- Redactie, *L'illustration. Journal hebdomadaire Universel*.
- Redactie, *Moniteur universelle*.
- Redactie, *Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics*.
- Reybaud, L., 'Economie politique des Ouvriers - Du patronage dans l'industrie', *Revue des Deux Mondes*, 1 april 1867.
- Ibid., 'L'Exposition du Champ de Mars', *Revue des Deux Mondes*, 1 juni en 15 augustus 1867 (2 episodien).
- Rodenberg, J., *Paris bei Sonneschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung*, Leipzig, 1867.
- Sommenard, ME du, *Commission de l'Histoire du Travail. Rapport de m. du Sommenard. Rapports du Jury International publiés sous la direction de m. Michel Chevalier*, Imprimerie de Paul Dupont, Parijs, 1867.

- Tresca, H., *Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855*, Librairie de L. Hachette, Parijs, 1855.
- Viebahn, G. von en Dr. Schubarth, *Amtlicher Bericht über die Pariser Weltausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Gewerfleißes und der Schönen Kunst im Jahre 1855*, Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, Berlijn, 1856.
- Secundair**
- Alphand, A., *Les Promenades de Paris. Histoire-Élysées- Parcs- Squares- Boulevards- Places Plantées. Etude sur l'art des Jardins et Arboretum. Par A.A. Alphand Inspecteur général des Ponts et Chaussées, Directeur des Travaux de Paris*, J. Rothschild Éditeur, Paris, 1867-1873.
- Anoniem, *Conférences pédagogiques faites à la Sorbonne aux instituteurs primaires venus à l'exposition universelle de 1867*, Parijs, 1868.
- Anoniem, *Museum der modernen Kunstindustrie. Muster-Sammlung von Hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellung von London und Paris*, Leipzig, 1873.
- Association pour le développement de l'industrie ouvrière et des fabriques dans les Pays-Bas sous la protection de S.M. le Roi des Pays-Bas, *Exposition internationale d'économie domestique à Amsterdam 1869, Rapports du comité central de l'association et des jurys de l'exposition*, Imprimerie de l'état, Den Haag, 1870.
- Aubert, F., *Les Merveilles de L'Exposition universelle de 1867*, (2 Tombes), Jules Mesnard Éditeur, Paris, 1869. (2 ed.)
- Auburtin, F., *Frédéric LePlay d'après lui-même. Vie, Méthode, Doctrine*, Parijs, 1906.
- Bernsdorf, W., en H. Knosp, *Internationales Soziologlexicon. Unter mitarbeit zahlreicher Fachleute des In- und Auslandes*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1958.
- Blake, W.P. (ed.), *Reports of the United States Commission to the Paris Exposition 1867*, (6 vols) 1871.
- Boon, H.N., *Rêve et réalité dans l'œuvre économique et sociale de Napoléon III*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1936.
- Bullock, N., J. Read, *The Movement for housing reform in Germany and France 1840-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Castex, J., *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Bordas, Parijs, 1977. Vert., *De rationele stad: van bouwblok tot woon-eenheid*, SUN, Nijmegen, 1984, 1990.
- Chevalier, M., *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International publiés sous la direction de m. Michel Chevalier*, (13 vol), Imprimerie administrative de Paul Dupont, Parijs, 1868.
- Ibid., *Sénat. Séance du 4 février 1868. Discours prononcé par m. Michel Chevalier...sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'Exposition universelle de 1867*, Impr. de C. Lahure, Paris, 1868.
- Defou, Ch., *Promenade à l'exposition scolaire de 1867*, Parijs, 1868.
- Desvernay, A. (Red.), *L'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapport des délégations ouvrières, contenant ... Publication dirigée par A. Desvernay*, Paris, 1868.
- Duffey, J., 'Mumford's Quest: the First Decade', in: *Salmagundi* 49, 1980, p. 43-68.
- Durnham, A., *The Anglo-French Treaty of Commerce of 1860*, University of Michigan, Ann Arbor, 1930.
- Echard, William E. (ed.), *Historical Dictionary of the French Second Empire 1852-1870*, Greenwood Press, Westport, 1985.
- Exner, F. W., *Die neuesten Fortschritte im Ausstellungswesen*, B.F.Voigt Verlag, Weimar, 1868.
- False, J., *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*, Verlag von Durandt und Händel, Leipzig, 1868.
- Fishman, R., *Urban Utopias in the twentieth century. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, Basic Books, New York, 1977.
- Guillebon, Régine de, *Bibliographie analytique des expositions industrielles et commerciales en France depuis l'origine jusqu'à 1867*, typescript, Parijs, 1960.
- Hamon, P., *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, Parijs, 1989. Vert., *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- E. Hauterive (ed.), *Napoléon III et le Prince Napoléon: Correspondence inédite*, Parijs, 1925.
- Jordan, D.P., *Transferring Paris. The life and labors of Baron Haussmann*, The Free Press, New York, 1995.
- k.k. Österreichische Zentral-komitee, *Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867*, k.k. Österreichische Zentral-komitee, Wenen, 1869.
- Kasson, J.F., *Civilizing the machine. Technology and republican values in America. 1776-1900*, Penguin Books, New York, 1988.
- Kaufman, E.N., 'The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village', *Assemblage* no. 9, juni 1989, p. 20-39.
- Klapp, M., *Bilder von Marsfelde. blätter der Erinnerung allen Besuchern der Industrieausstellung zu Paris im Jahre 1867*, Verlag von H. Kold, Troppau, 1868.
- Krause, G. en G. Müller (red.), *Theologische Realenzyklopädie*, Walter de Gruyter, Berlijn, 1983.
- LePlay, F., *Rapport sur L'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'exposition*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1869.
- Ibid., *l'Organisation du travail*, 1870
- Levine, N., 'The Book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque St. Genevieve', in *Middleton*, 1982, p. 138-173.
- Lipstadt, H., 'The Building and the Book in César Daly's Revue Générale de l'Architecture', *Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism*, no. 2, p. 25-55.

- Maitron, J. (ed.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Les éditions Ouvrières, Parijs, 1964.
- Mainardi, P., *Arts and Politics of the Second Empire: the Universal exhibitions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven, 1987.
- Nicard des Rieux, S., *Michel Chevalier et Saint-Simon*, Poitiers, 1912.
- Pinkney, D.H., *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, 1958.
- Rasmussen, A., 'Les congrès internationaux liés aux Expositions universelles de Paris (1867-1900)', *Mil Neuf Cents*, no. 7, 1989, p. 23-44.
- Rebérioux, M., 'Les ouvriers et les expositions universelles de Paris aux xixe', *Le livre de l'expositions universelles, 1851-1989*, Éditions des arts décoratifs-Herschel, Parijs, 1983.
- Ribbe, Charles de, *LePlay d'après sa correspondance*, Parijs, 1884.
- Rimmell, E., *Recollections of the Paris Exhibition of 1867*, Londen, 1868.
- Royal Commission, *Report by the Executive Commissioner, and appendices: Reports on the Paris Universal Exhibition 1867, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, G.E. Eyre en W. Spottiswoode, Londen, 1868.
- Sacy, S. de, P. Féval, Th. Gautier en E. Thierry, *Recueil de rapports sur les progrès de lettres et sciences en France*, Parijs, 1868.
- Sala, G.A.H., *Notes and Sketches of the Paris Exhibition, 1868*.
- Sand, G., *Correspondance Flaubert- Sand*, Flammarion, Parijs, 1981.
- Sécretain, E., 'Un sommet économique et social du Second Empire: l'Exposition Universelle de 1867', *Le Souvenir napoléonien*, jaargang 48, no. 339, februarie 1985, p. 34-40.
- Ibid., 'Cent lettres inédites du prince Napoléon à LePlay. (1855-1867)', *Le Souvenir napoléonien*, jaargang 50, no. 356, december 1987, p. 39-44; no. 357, februarie 1988, p. 42-48.
- Sills, D.L. (ed.), *International Encyclopedia of the Social Science*, The Macmillan Company & The Free Press, New York, 1968-1991.
- Verne, J., *Les cinq cent millions de la Bégum*, Paris, 1879. Vert. *De 500 miljoen van de Begum*, Loeb uitgevers bv., Amsterdam, 1983.
- Walch, F., *Das Gebäude der pariser Weltausstellung 1867*, dissertatie, Karlsruhe, 1967.
- Zola, E., *Nana*, Parijs, 1880. Vertaald: Uitgeverij L.J. Veen, Antwerpen / Utrecht, 1981.

Parijs, 1900

Primair

- Anoniem, *Paris 1900-Exposition Universelle. Héliotypies de E. le Deley L'Exposition de Paris. Publiée avec la Colloboration d'Ecrivains Speciaux et des Meilleurs Artistes*, (6 vols), Parijs, 1900.
- Anoniem, *Wereldtentoonstelling te Parijs in 1900. Afdeelingen van Nederland en de Koloniën*, s'Gravenhage, mei 1897.
- Anoniem, *L'École International des Expositions. Association International pour le Développement de la Science, des Arts et de l'Education*, P. Dupont, Parijs, 1900.
- Anoniem, *L'Exposition pour tous. Visites pratiques à travers les palais. Association Française pour l'avancement des sciences. Congrès de Paris, 1900*, Montgredien & Cie., Parijs, 1900.
- Anoniem, 'A travers l'Exposition', *Le Correspondant*, 10 mei 1900, p. 572-83; 25 mei 1900, p. 787-94.
- Bunge, E., 'Parijsche Tentoonstelling', *Elseviers geïllustreerd Maandschrift. Verzameling van Nederlandsche Letterkundige Kunstwerken*, deel XX, juli-december 1900 (3 episodien).
- Chardon, H., 'L'Exposition de 1900', *Revue de Paris*, 1 februari 1896, p. 630-657.
- Commission Préparatoire, *Exposition Universelle de 1900. Choisie d'Emplacement au point de vue des moyens de transport*.
- Commission Supérieur, *L'Exposition Universelle de 1900. Bulletin des lois, décrets et documents officiels relatifs à l'Exposition*, (twee wekelijks) Parijs, 5 april 1894 tot 16 november 1900.
- Ibid., *Catalogue méthodique et complet des œuvres et produits de toutes les nations, avec indications du nom des exposants et des places occupées dans les palais, parcs ou jardins*, Imprimerie Lemercier, Parijs, 1900.
- Ibid., *Musées Retrospectifs. Exposition 1900*, 24 delen, Belin, Saint Cloud, 1900.
- Ibid., *Le Programme International. Organe des Commissariats généraux. Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1900.
- Corday, M., 'La genèse de l'Exposition', *Revue de Paris*, no. 1, 15 juli 1899, p. 430-52.
- Ibid., 'Les étrangers à l'Exposition', *Revue de Paris*, no. 1, 15 december 1899, p. 557-80.
- Ibid., 'À l'Exposition- La Force à l'Exposition', *Revue de Paris*, no. 1, 15 januari 1900, p. 438-9.
- Ibid., 'À l'Exposition- Visions lointaines', *Revue de Paris*, no. 2, 15 maart 1900, p. 422-38.
- Ibid., 'À l'Exposition- L'Achèvement', *Revue de Paris*, no. 3, 15 april 1900, p. 873-85.
- Ibid., *Comment on a fait l'Exposition*, E. Flammarion, Parijs, 1900.
- Coste, A., *Impressions de l'Exposition Universelle de 1900*, Giard et Buière, Parijs, 1900.
- Geddes, P., *Industrial Exhibitions and Modern Progress*, D. Douglas, Edinburgh, 1887.
- Ibid. en S. Dewey, *Guide to Paris, the Exhibition and the Assembly*, Edinburgh, 1900.
- Ibid., 'The Closing Exhibition-Paris 1900', *The Contemporary Review*, november 1900.
- Hénard, Eugène, *L'Exposition Universelle de 1900 devant le parlement: pourquoi il est nécessaire d'exécuter le projet issu du concours public de 1894 et des travaux du jury*, Delarue, Parijs, 1896. Herdruk uit: L'Architecte, Journal de la société central des Architectes, 21 december 1895.
- Ibid. (?), *Exposition universelle de 1900. Réponse aux objections présentées contre la perspective de la nouvelle avenue*, Imprimerie D. Dumoulin, Parijs, 1895.

- Joubert, L., 'Fin de Rêve. L'Exposition Universelle de 1900', *Le Correspondant*, 25 november 1900, p. 771-84.
- Kraemer, H. (red.), *Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild, Politische und Kulturgeschichte*, Lexicon der Kunst, Leipzig, 1899-1900.
- Lapparent, A. de, 'La circulation a la fin du siècle', *Le Correspondant*, 25 december 1900, p. 1140-1.
- Lavedan, L., 'Avant l'Exposition', *Le Correspondant*, 10 april 1900, p. 3-10.
- May, D. 'Le Musée Social' *La Revue de Paris*, 1 mei 1895, p. 210-24.
- Meyer-Graeffe, A.J., *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Verlag von F. Krüger, Parijs en Leipzig, 1900.
- Mirbeau, O., 'Pourquoi des Expositions?', *Revue des Deux Mondes*, 15 december 1895, p. 888-908.
- Muthesius, H., 'Die beide Kunstpaläste der Pariser Weltausstellung 1900', *Centralblatt der Bauverwaltung*, no. 53-7, 1900.
- Ibid., 'Die Ausstellungsbauten der Pariser Weltausstellung 1900', *Centralblatt der Bauverwaltung*, no. 59-63, 1900.
- Picard, A., *Rapport général sur l'Exposition universelle et internationale de 1889 à Paris*, (10 vol), Imprimerie National, Parijs, 1891-2.
- Ibid., *Monographie de l'Exposition universelle de 1889*, (2 vol), Parijs, 1893.
- Ibid., *Rapports du Jury International sur l'Exposition universelle de 1889*, (19 vol) Parijs.
- Ibid., *Exposition de 1900. Avant-Projet. Rapport du Commissaire général, République Française*, Ministère du Commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, Parijs, 21 mei, 1895.
- Ibid., *Discours prononcé par M. A. Picard. Président de la section des travaux publics, du commerce et de l'industrie au Conseil d'Etat, Commissaire général de l'Exposition Universelle de 1900, Commissaire du Gouvernement. Séance de la Chambre des députés du samedi 14 mars 1896. Projet de loi relatif à l'Exposition Universelle de 1900*, Imprimerie des journeaux officiels, Parijs, 1896.
- Raguenet, A., *L'Architecture et la Sculpture: Exposition de 1900. Les Principaux Palais de l'Exposition universelle de Paris*, Parijs, 1900.
- Redactie, *L'illustration. Journal hebdomadaire Universel*.
- Redactie, 'L'Exposition de Paris (1900). Publiée avec la Collaboration d'Écrivains Spéciaux', (3 vols). Avec ill., *Encyclopédie du siècle*, Paris, 1900.
- Redactie, *Bouwkundig Weekblad*, 10 februari - 10 november 1900.
- Redactie, *La Construction Moderne*.
- Redactie, *L'Éclair*, 6 april 1900
- Redactie, *Le Journal* 6 en 7 april 1900
- Redactie, *Le Soleil* 29 april 1900
- Redactie, *Le Temp* 29 mei 1895, 6 en 7 april 1900
- Robida, A., 'L'Exposition de 1900', *le Monde Moderne*, januari-juni 1896, p. 97-117.
- Ibid., *Le Vieux Paris. Etudes et dessins originaux. Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1900.
- Talmeyer, M., 'Notes sur l'Exposition', *Le Correspondant*, 10 april 1899-25 april 1900 (13 episodien).
- Ibid., 'L'École du Trocadéro', *Revue des Deux Mondes*, 1 november 1900, p. 198-213.
- Vogüé, E.M., 'La Défunte Exposition', *Revue des Deux Mondes*, 15 november 1900, p. 380-99.
- Secundair**
- Adams, H., *The Education of Henry Adams. An Autobiography*, 1918.
- Ibid., *Letters of Henry Adams. (1892-1918)*, 1938.
- Anoniem, *Report of the Commissioner-General for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, (6 vols), 1901.
- Bergeret, G., *Journal d'un nègre à L'Exposition de 1900*, 1901.
- Boardman, P., *The Worlds of Patrick Geddes: Biologist, Town Planner, Re-educator, Peace-Warrior*, Routledge and Kegan, Londen, 1978.
- Chardon, H., *Henri Chardon. Souvenirs de 1900*, Perrin, Parijs, 1910.
- Choublon en Delvolvé, *L'École Internationale de l'Exposition*, A. Rousseau, Parijs, 1901.
- Cobban, A., *A History of Modern France*, (4 delen), Penguin Books, Londen, 1965.
- Commission Supérieur, *Rapport général sur les congrès de l'Exposition Universelle*, Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, Parijs, 1906.
- Ibid., *Rapports du Jury Internationale de l'Exposition Universelle Internationale de 1900*, Ministère du Commerce, de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, Parijs, 1902-4.
- Espagno, D., *Les pouvoirs publics et leurs fonctions dans l'Exposition Internationale de Paris (1900), Mémoire de maîtrise soutenu le 11 juillet 1979 sous la direction de Madeline Rebérioux*.
- Exner, F.W., *Berichte über die Weltausstellung in Paris 1900, k.k. österreichische General Commissariate*, Wenen 1901-1902.
- Geddes, P., 'The Index Museum: Chapters from an Unpublished Manuscript', 1902. Herdr.: *Assemblage*, no. 10, december 1989, p. 65-9.
- Ibid., 'A Suggested Plan for a Civic Museum (or Civic Exhibition) and its associated studies', *Sociological Papers*, vol. 3, Sociological Society, Londen, 1905.
- Gide, C., 'Sixième partie. Économie Sociale', in *Rapports du Jury Internationale de l'Exposition Universelle*, Parijs, 1903.
- Gosling, N., *Paris 1900-1914. The Miraculous Years*, Weidenfeld and Nicholson, Londen, 1978.
- Hutton, P.H. (ed.), *Historical Dictionary of the Third Republic 1870-1940*, Greenwood Press, Westport, 1986.
- Julian, P., *The Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900*, Phaidon Press, Londen, 1974.

- Mairet, P., *Pioneer of Sociology- the life and letters of Patrick Geddes*, Lund Humphries, London, 1957.
- Mandell, Richard D., *Paris 1900: The Great World's Fair*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1967.
- Marrey, B., *Louis Bonnier. 1856-1946*, Mardaga, Parijs, 1988.
- Meller, H., *Patric Geddes. Social evolutionist and cityplanner*, Routledge, Londen, 1990.
- Morand, P., 1900, *Les Éditions de France*, 1931.
- Pallottino, M. (ed.), *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1959-1983.
- Picard, A., *Rapport général administratif de technique de l'exposition universelle de 1900 a Paris. Par Alfred Picard*, (9 vols), Z. uitg., Parijs, 1902-3.
- Ibid., *Le Bilan d'un siècle (1801-1900)*, (6 vols), Z. uitg., Parijs, 1906.
- Ponte, A., 'Building the Stair Spiral of Evolution: The Index Museum of Sir Patrick Geddes', *Assemblage* no. 10, december 1989.
- Signat, C., *Bibliographie analytique des documents publiés à l'occasion de l'exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, typoscript, Parijs, 1959.
- Toulet, E., 'Le Cinéma à l'Exposition Universelle de 1900', *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, no. 33, april-juni 1986, p. 179-209.
- Williams, R.H., *Dreamworlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley, 1982.
- Wolf, P. M., *Eugène Hénard and the beginning of urbanism in Paris 1900-1914*, IFHP-CRU, 1968

New York, 1939

Primair

- Anoniem, *Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York 1939*, Warschau, 1939.
- Anoniem, *The Netherlands Participation at the New York World's Fair 1939*, Waltman, Delft, 1939.
- Arens, E. en R. Sheldon, *Consumer Engineering: A new Technique for Prosperity*, Harper, New York, 1932.
- Bel Geddes, N., *Horizons*, Dover, New York, 1932.
- Bell, Col. J.F., '1939 World Fair Begins to Take Shape on Paper. Col. J.F. Bell Draws up preliminary suggestions on buildings and layout', *New York Tribune*, 5 Maart 1935, p.1 en 3.
- Bliven, B., 'Gone Tomorrow', *The Nation*, 1939, p. 40-2.
- Cheney, S. en M.C. Cheney, *Art and the Machine. An account of industrial design in 20th-century America*, New York, 1936.
- Committee on the regional plan for New York and its environments, *The Regional Plan. Information Bulletin*, no. 28, Issued by the Regional Plan Association, Inc.
- De Casseres, J.M. de, *Het Andere Amerika*, N.V. de Arbeiderspers, Amsterdam, 1939.
- Fair Corporation, *New York World's Fair Bulletin*, New York.
- Ibid., *World of Tomorrow*, New York.
- Ibid., *World's Fair World*, New York.
- Ibid., *Report of the Board of Design to Committee on Architecture and physical planning*, august 31, 1936, typoscript.
- Ibid., *Annual Report of the Board of Directors*, As of december 31, 1936, typoscript.
- Ibid., *Minutes of the board of directors*, january 1, 1937, to december 31, 1937, typoscript.
- Ibid., *World's Fair 1939 Information Manuel*, Department of press and newsrelease, New York, 1938-40.
- Ibid., *Building the World of Tomorrow. Official Guide Book of the New York World's Fair 1939*, Exposition Publications, inc., New York, 1939.
- Fair of the Future Committee, *The Fair of the Future. 1939. A Proposal. Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club Wednesday December 11, 1935; amended Feb. 10, 1936*, Typoscript, New York, 1936.
- Ferris, H., *The Metropolis of Tomorrow*, 1929.
- Friedhof, G., 'New York World's Fair 1939', *Bouwkundig Weekblad*, no. 30, 29 juli 1939, p. 297-301.
- Ibid., 'Het Nederlands Paviljoen op de New York World's Fair 1939', *Bouwkundig Weekblad*, no. 31, 5 augustus 1939, p. 305-316.
- Ibid., 'De Paviljoens van eenige Buitenlandse Deelnemers op de New York World's Fair 1939', *Bouwkundig Weekblad*, no. 36, 9 september 1939, p. 349-53.
- Ibid., 'Het Gebouw van de General Motors op de New York World's Fair 1939', *Bouwkundig Weekblad*, no. 37, 16 september 1939, p. 357-360.
- Gody, L., *New York City guide. The WPA guide to New York. A comprehensive guide to the five boroughs of the Metropolis - Manhattan, Brooklyn, the Bronx, Queens and Richmond - Prepared by the Federal Writers' Project of the Works Progress Administration in New York City*, Random House, New York, 1939.
- Hamlin, T.F., 'World's Fairs 1939 Model', *Pencil Points*, november 1938, p. 673-686.
- Haskell, D., 'To-Morrow at the World's Fair', *Architectural Record*, augustus 1939, p. 65-72.
- Kohn, R.D., 'Social Ideals in a World's Fair. Potential Tools for the World of Tomorrow', *The North American Review*, no. 247, maart 1939, p. 115-20.
- Ibid., *New York World's Fair 1939. Theme of the Fair. Building the World of Tomorrow*, Radiotoespraak.
- Ibid., *Perisphere and Trylon*, Typoscript, New York, 27 oktober 1938.
- Krutch, J.W., 'A Report of the Fair', *The Nation*, 1939, p. 722-3.
- Lynd, R., H. Lynd, *Middletown: a study in contemporary American Culture*, Harcourt Brace and Co., New York, 1929.
- Milward, J., *The dawn of a new day*, Radiotoespraak, New York, 26 juli 1938.

- Mumford, L., *Old Blunders and the Real Story*, Typoscript, New York, 1935.
- Ibid., 'The Skyline. Houses and Fairs', *The New Yorker*, 20 juni 1936, p. 31-2.
- Ibid., 'The Skyline. The City of the Future', *The New Yorker*, 9 januari 1937, p. 59-60.
- Ibid., 'The Skyline. The World's Fair', *The New Yorker*, 8 mei 1937, p. 32-3.
- Ibid., 'The Skyline. At Home, Indoors and Out', *The New Yorker*, 12 februari 1938, p. 31-2.
- Ibid., 'The Skyline in Flushing. Genuine Bootleg', *The New Yorker*, 29 juli 1939, p. 38-41.
- Ibid., *The Culture of Cities*, Martin Secker & Warburg, Londen, 1938.
- Neurath, O., 'Museums of the Future', *Survey Graphic*, september 1933.
- Ibid., *Principles of Technique for Visualization in Exposition*, Typoscript, New York, 24 september 1936.
- Rankin, R.B., *New York Advancing. World's Fair edition. The result of five years of progressive administration in the City of New York by F.H. La Guardia (Mayor)*, The Publishers Printing Company, New York, 1939.
- Redactie, 'The Fair Deserves the Brave. Fan dancers never made a Fair! Croups gather to attack basic problems of New York's '39 Fair, searching for a real idea, realistic men, new concepts, competent design organization', *American Architect and Architecture*, december 1935, p. 35-6.
- Ibid., 'Toward Fairer Fairs. Pedestrian participation in the dramatic presentation of saleable merchandize instead of gaping mobs in the midway is envisioned for the Fair of the Future', *American Architect and Architecture*, juli 1936, p. 53-6.
- Ibid., 'The New York World's Fair- Its Theme and Plan', *American Architect and Architecture*, november 1936, p. 44-5.
- Ibid., 'Forum of Events. New York Fair Competition', *Architectural Forum*, december 1936, p. 8 en 41.
- Ibid., 'New York Fair Competition', *Pencil Points*, december 1936, p. 656-77.
- Ibid., 'Development of the Theme Tower. New York World's Fair 1939', *American Architect and Architecture*, mei 1937, p. 91-4.
- Ibid., *Architectural Forum*, juni 1939.
- Ibid., 'Preview: New York World's Fair ... 1939', *Architectural Record combined with American Architect and Architecture*, november 1938, p. 66-103.
- Ibid., 'Building News: Specialized circulation in the World of Tomorrow ...', *Architectural Record*, augustus 1939, p. 39-47.
- Ibid., *Architectural Review*, augustus 1939, p. 54-ev.
- Ibid., *Popular Mechanics Magazine*.
- Ibid., *Revue der Reclame*.
- Ibid., *Businessweek*.
- Ibid., *World Telegram*.
- Ibid., *Queens Evening News*.
- Ibid., *New York Times*.
- Ibid., *New York Tribune*.
- Ibid., *Billboard*.
- Ibid., *Brooklyn Times Union*.
- Teague, W.D., *Exposition Techniques*, Typoscript, New York, 1935.
- Ibid., 'Exhibition Techniques', *American Architect and Architecture*, september 1937.
- Ibid., 'Industrial Art and its Future', *Art and Industry*, no. 22, mei 1937, p. 193-6.
- Ibid., 'Building the World of Tomorrow. The New York World's Fair', *Art and Industry*, no. 26, april 1939, p. 126-35.
- Whalen, G., 'Whalen tells his dreams for the fair. The 1939 Exposition, its director says, will point the way to a more complete life for the average man.', *New York Times*, 29 november, 1936, p. 8 en 21.

Secundair

- Anoniem, *New York World's Fair, United States, 1939 ... Report to Congress of the United States*, Washington, 1941.
- Anoniem, *Exhibition Techniques: A Summary of Exhibition Practice Bases on surveys conducted at the New York and San Francisco World's Fair of 1939*, New York Museum of Science and Industry, New York, 1940.
- Anoniem, *The Encyclopedia Americana*, Americana Corp., New York, 1972.
- Appelbaum, S., *The New York World's Fair, 1939-40*, Dover Publications, New York, 1977.
- Beard, R.R. (ed.), *Walt Disney's EPCOT Center. Creating the new world of tomorrow*, Abrahams, New York, 1982.
- Bill, M. en Le Corbusier, *Œuvre complète 1934-1938*, Editions Dr. H. Girsberger, Zürich, 1939.
- Bletter, R.H., *Remembering the Future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, Rizolli, New York, 1989.
- Bright, R., *Disneyland: Inside Story*, Harry N. Abrahams Inc., New York, 1987.
- Bureau International des Expositions, *Le Bureau International des Expositions et la réglementation des expositions internationales*, Parijs, 1992.
- Ibid., *Protocole. Signé à Paris le 30 novembre 1972 concernant les expositions internationales (portant modification de la Convention signée à Paris le 22 novembre 1928)*, Parijs, 1992.
- Bush, Donald S., *The Streamlined Decade*, G. Braziller, New York, 1975.
- Ibid., 'Futurama: World's Fair as Utopia', *Alternative Futures*, no. 2, herfst 1979, p. 3-20.
- Ibid., 'Raymond Loewy and the World of Tomorrow. New York's World Fair 1939', in Schönberger, 1990, p. 86-97.
- Caro, R.A., *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Alfred A. Knopf, New York, 1974.
- Ciucci, G., F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *The American City. From the Civil War to the New Deal*, M.I.T. Press, Cambridge, 1973.
- Cohen, B., S. Heller and S. Chwast, *Trylon and Perisphere*, New York, 1989.

- Cohn, N., *The heart of the World*, 1st. Vintage Departures Edition, New York, 1993.
- Corn, J.J. (ed.), *Imagining Tomorrow. History, Technology, and the American Future*, The MIT Press, Cambridge, 1986.
- Cusker, J.P., 'The World of Tomorrow: Science, Culture, and Community at the New York World's Fair', in Harrison, 1980, p. 3-15.
- Cutler, P., *The Public Landscape of the New Deal*, New Haven, 1985.
- Dal Co, F., 'From Parks to the Region: Progressive ideology and the Reform of the American City', in Ciucci, 1973, p. 143-292.
- Devine, E. (ed.), 'Thinkers of the twentieth century. A biographical, bibliographical and critical dictionary, Gale Res., New York, 1983.
- Doctorow, E.L., *World's Fair*, Random House, New York, 1985. Vert.: W. van Toorn, *De Wereldtentoonstelling*, De Harmonie, Amsterdam, 1987.
- Gelernter, D., *The Lost World of the Fair*, The Free Press, 1995.
- Harrison, H. (editor), *Dawn of a New Day: the New York World's Fair, 1939/40*, Queens Museum, New York, 1980.
- Ibid., 'The Fair Perceived: Color and Light as Elements in Design and Planning', in Harrison, 1980, p. 43-55.
- Huber, D. (ed.), Siegfried Giedion. *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956*, GTA/Aman, Zürich, 1987.
- Hughes, T. en A.C. Hughes, *Lewis Mumford. Public Intellectual*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Kihlstedt, F.T., 'Utopia Realized: The World's Fairs of the 1930s', in Corn, 1986, p. 97-118.
- Manieri-Elia, M., 'Toward an "Imperial City": Daniel H. Burnham and the City Beautiful Movement', in Ciucci, 1973, p. 1-142.
- Meikle, J.L., *Twentieth Century Limited: industrial Design in America, 1925-1939*, Temple University Press, Philadelphia, 1979.
- Ibid., 'Plastic, Material of a Thousand Uses', in Corn, 1986, p. 77-96.
- Meyer, Han, 'Een meedogenloos bouwer van de moderne stad; Robert Moses en de wording van de stadstaat New York', *Archis*, no. 4, 1989, p. 39-47.
- Miller, D.L., *Lewis Mumford: a life*, Weidenfeld & Johnson, New York, 1989.
- Morris, A.E., *History of Urban Form. Before the Industrial Revolutions*, George Godwin, Londen, 1979.
- Mumford, L., *Art and Technics*, Oxford University Press, Londen, 1952.
- O'Connor, F.V., 'The Usable Future: The role of Fantasy in the Promotion of a Consumer Society for Art', in Harrison, 1980, p. 57-71.
- Poetz, K., *Aula Wereldgeschiedenis in jaartallen*, Uitgeverij het Spectrum, Utrecht en Antwerpen, 1980.
- Polenberg, R. (ed.), *Radicalism and Reform in the New Deal*, Addison-Wesley, Reading, 1972.
- Prak, N., *Geschiedenis van het ontwerponderwijs*, Canteecleer, de Bilt, 1979.
- Reiner, T.A., *The Place of the Ideal Community in Urban Planning*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1963.
- Roberts, J.D., *Norman Bel Geddes. An Exhibition of Theatrical and Industrial Design*, The University of Texas, Austin, 1979.
- Rydell, R.W., 'The Fan Dance of Science. American World's Fairs in the Great Depression', *ISIS*, no. 76, 1985, p. 525-42.
- Salvato, R.M., *The last fair on earth: the New York World's Fair 1939/1940*, The New York Public Library, New York, 1989.
- Santomasso, E.A., 'The Design of Reason: Architecture and Planning at the 1939/40 New York World's Fair', in Harrison, 1980, p. 29-41.
- Ibid., 'The 1939 New York World's Fair Three Years Before: Controversy and Architectural Competition', *Arts Magazine*, no. 52, november 1977, p. 108-112.
- Schickel, R., *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, Simon and Schuster, New York, 1968.
- Schönberger, A. (ed.), *Raymond Loewy. Pioneer of American Industrial Design*, Prestel Verlag, München, 1990.
- Schwarz, J. A., *The New Dealers. Power politics in the age of Roosevelt*, Vintage, 1994.
- Scott, Mel, *American City Planning since 1890*, University of California Press, Berkeley, 1969.
- Sorkin, M., *Variations on a Theme park. The new American city and the end of public space*, Noonday, New York, 1992.
- Stern, R.A.M., 'Relevance of the Decade', *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24 maart 1965, p. 6-10.
- Ibid., *New York 1930, Architecture and Urbanism between two World Wars*, Rizolli, New York 1987.
- Strandberg, J., 'Worlds of Tomorrow. Competing Versions of the Future at the New York World's Fair of 1939', *World's Fair*, no. 3, 1989, p. 2-4.
- Susman, W.I., 'The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society', in Harrison, 1980, p. 17-27.
- Tafari, M., 'The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City', in Ciucci, 1973, p. 432-46.
- Tyng, Ed., *Making a World's Fair. Organization, promotion, financing, and problems, with particular reference to the New York World's Fair of 1939-1940*, Vantage Press, New York, 1958.
- Warnke, M., *Politische Architektur in Europa. Vom Mittelalter bis Heute: Repräsentation und Gemeinschaft*, Dupont, Keulen, 1984.
- Whalen, G., *Mr. New York. The autobiography of Grover A. Whalen*, Putnam, New York, 1955.
- Wurts, R., *The New York World's Fair, 1939/1940*, New York, 1977.
- Zim, L., M. Lerner and H. Rolfes, *The World of Tomorrow: The 1939 New York World's Fair*, Harper and Row, New York, 1989.

Osaka, 1970*Primair*

- Anoniem, *The Edifice in Expo'70*, Tokyo, 1970.
 Association, *Expo'70 Official Guide*, Osaka, 1970.
 Ibid., *Theme Pavilion Guide*, Osaka, 1970.
 Ibid., *Theme. "Progress and Harmony for Mankind"*, Osaka, 1968 (?).
 Bakema, J.B., 'Osaka', *Maandblad Wonen*, no.2 juni 1970, p. 12-4.
 Ibid., 'Nederlands Paviljoen te Osaka', *Bouw*, no. 36, 5 september 1970, p. 1338-46.
 Blake, P., 'Expo Tagebuch', *Bauwelt*, no. 20, 1970.
 Ibid., 'Expo'70', *Architectural Forum*, no. 3, april 1970, p. 30-41.
 Bode, P.M., 'Die Expo'70 von innen und außen', *Deutsche Bauzeitung*, no. 7, 1970, p. 467-72.
 Boyd, R., *Kenzo Tange*, Braziller, New York, 1962.
 Goldsmith, S., 'Virtuositeit en Vernuft', *Bouw*, no. 36, 5 september 1970, p. 1357-65.
 Gulyanitski, N., 'Zum architektonische Gepräge der Expo 70', *Bauwelt*, nr. 20, 1970.
 Kawazoe, Noboru, 'Metabolism (1&2)', *Japan Architect*, december 1969, vol. 144, no. 12-159, p. 101-8 en ibid., januari 1970, vol. 145, no. 1-160, p. 97-101
 Kultermann, U. en K. Tange, *Kenzo Tange 1946-1969*, Praeger, New York, 1970.
 Leslie, J.M., 'Expo'70', *Bouw*, no. 36, 5 september 1970, p. 1354-6.
 Liner, Paul, 'Osaka 70. Die letzte Weltausstellung', *Werk*, nr.11, 1970.
 McLuhan, M., *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964.
 Patzelt, Otto, 'Expo 70. Nachlese', *Deutsche Architektur*, nr.12, 1970.
 Pawley, M. 'Architecture versus the Movies. An interpretation of Expo'70, Osaka', *Architectural Design*, no. 6, juni 1970, p. 288-289.
 Peters, P.H., 'Expo'70 Weltausstellung in Osaka', *Baumeister*, juni 1970, p. 659-705.
 Redactie, *Architectural Design*, 1965-1970.
 Redactie, 'The USA at Osaka', *Architectural Forum*, oktober 1968.
 Redactie, 'Expo'70', *Architectural Review*, augustus 1970.
 Redactie, 'Inform gesprek met professor J.B. Bakema', *Inform*, no. 3, september 1970, p. 4-11.
 Redactie, *Japan Architecture*, 1965-1970.
 Redactie, 'Japan-Salesman to the world', *Newsweek*, 9 maart 1970, p. 34-8.
 Redactie, 'Expo'70: East Meets West', *Newsweek*, 9 maart 1970, p. 38-44.
 Redactie, 'Japan. One Colossal Bing', *Time*, 23 maart 1970, p. 24.
 Redactie, 'Japan. One Colossal Bing', *Time*, 20 april 1970, p. 44-47.
 Röntgen, F.E., 'De Expo te Osaka', *Polytechnisch Tijdschrift*, 21 augustus 1970, p. 675-688.
 Stearn, G.E., *McLuhan: hot and cool. A primer for the understanding of McLuhan*, 1967.
 Tominaga, *Discovery of Harmony: comprehensive catalogue, Expo Museum of fine arts*, Osaka, 1970.
 Weeber, C. en J. Kromhout, 'De constructie van het paviljoen', *Bouw*, no. 36, 5 september 1970, p. 1346-53.

Secundair

- Alexander, E.P., *Museum in Motion, an introduction to the history and functions of museums*, American Association for State and Local History, Nashville, 1979.
 Anoniem, *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha, Tokyo, 1983.
 Ibid., *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Hazan, Parijs, 1994.
 Association, *Official Photo Album -Japan World Exposition*, Osaka, 1970, Osaka, 1971.
 Ibid., *Official Report of the Japan World Exposition*, Osaka, 1970, (3 vols), Osaka, 1972.
 Bakema, J.B., *Exposaka, eindverslag Nederland 1-1-1971*. (Kopie van Bakema's ontwerpschetsen)
 Banham, R., *Megastructure, urban futures of the recent past*, Thames and Hudson, Londen, 1967.
 Bensaude-Vincent, B., 'Science. Floriège des sociétés industrielles', *Le livre de l'expositions universelles, 1851-1989*, Éditions des arts décoratifs-Herscher, Parijs, 1983, p. 275-286.
 Cals, Mr. J.M.L.Th., *Orandakan*, Staatsuitgeverij, s'Gravenhage, 1971.
 Committee of the second Architectural Convention of Japan, intr. Kenzo Tange, *Structure, Space, Mankind, Expo'70*.
 Drew, P., *The architecture of Arata Isozaki*, Granada Publishing LTD, Londen, 1982.
 Hudson, K., *A Social History of Museums: What the Visitors Thought*, Humanities Press, New York, 1975.
 Innis, H.A., *Empire and Communication*, 1972.
 Kurokawa, K., *Metabolism in Architecture*, Studio Vista, Londen, 1977.
 Miller, *McLuhan*, 1970.
 Mumford, L., *The Myth of the Machine. The Pentagon of Power*, Secker and Warburg, New York, 1971.
 Ross, M.F., *Beyond Metabolism: the new Japanese Architecture*, Architectural Record Books, New York, 1978.
 Wolferen, K.G., *Japan. The Enigma of Japanese Power*, MacMillan, Londen, 1989. Vert., *Japan. De onzichtbare drijfveren van een wereldmacht*, Uitgeverij Muntinga, Amsterdam, 1991.

Herkomst afbeeldingen

- AD: 221, 230, 234, 235, 263, 264
 AF: 208
 AIC: 52, 57
 Allwood, 1977: 12, 61, 104, 272
 AN: 72
 Anoniem, *Het Nijverheidspaleis te Londen*, 1851: 36, 37
 Anoniem, *The Edifice in Expo '70*, 1970: 236, 256, 257, 258
 Applebaum, 1977: 185, 194, 195, 196, 198, 202, 204, 206, 209, 211, 217, 219
 Architectural Review: 186, 191, 192, 237, 255, 259
 ARR: 178, 184
 Bletter, 1989: 187
 Bouin, 1980: 7
 Briggs, 1970: 111
 Ibid., 1975: 1, 27
 1855 boek: 3,
 Chadwick, 1961: 32, 33, 34
 Ciucci, 1973: 175, 176, 177
 CM: 121
 Cohen, 1989: 179, 183, 197
 Commission Impériale, *Album des installations les plus remarquables de l'exposition universelle de 1862 à Londres, publié par la Commission Impériale pour servir de renseignements aux exposants des diverses nations*, 1866: 71
 Cornell, 1952: 6, 8, 9, 10, 25
 Daumier: 5, 109, 110
 Ducuing, 1867: 80, 81, 82, 83, 86, 88, 95, 96, 99, 100, 106, 107
 EDS: 120
 Émile-Zola, 1988: 143, 164
 Ffrench, 1950: 41, 53
 Findling, 1990: 130
 Fletcher, 1990: 155
 Friebe, 1985: 56
 Friemert, 1984: 35, 43
 Fotocollectie: 40, 42, 54, 55, 75, 91, 92, 93, 137, 138, 139, 140, 146
 Hamon, 1992: 108
 Harrison, 1980: 167, 182, 188, 199, 200, 218
 ILN: 14, 38, 58, 70, 89, 94
 IJU: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 73, 74, 78, 79, 87, 90, 97, 98, 101, 102, 103, 105, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 152, 165
 International Lightning Review: 240, 247, 254
 JA: 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 238, 261, 262, 265, 269
 Jencks, 1973: 239
 Julian, 1974: 149
 Kraemer, 1900: 129, 131, 134, 136, 144, 160
 Luckhurst, 1951: 60
 Marrey, 1988: 145
 McKean, 1994: 59
 Meyer-Graeffe: 128
 Mignot, 1983: 39
 Moléon, 1820-4: 15, 16
 Ibid., 1835-8: 11, 13
 Musée Carnevalet: 2, 69
 Neyer, 1986: 161, 162, 163
 NYHS: 213
 NYPL: 172, 180, 201
 ODIC: 44, 45, 48, 49, 50, 51
 OG: 245
 OR: 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 252, 253, 260, 270, 271
 Perspecta, 1971: 210
 Picard, 1903: 125, 126, 127, 135, 141, 142, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 159
 RGTAP: 76, 77
 Stern, 1987: 181, 220
 Verne, 1983: 62
 Vries, 1971: 156, 157, 158
 Weeber: 266, 267, 268
 Wolf, 1968: 116
 Zim, 1988: 193, 203, 205, 207, 212, 214, 215, 216

Curriculum vitae

- 1961 Geboren te Goirle (Noord-Brabant).
 1974-1980 Voorbereidend wetenschappelijk onderwijs op het St. Vituscollege in Bussum.
 1980-1988 Studie architectuur aan de Faculteit Bouwkunde van de Technische Universiteit Delft.
 1988 Afgestudeerd op een ontwerp voor een wereldtentoonstelling in Amsterdam; Cum laude.
 1986-heden Als redacteur betrokken bij het tijdschrift voor architectuur OASE (1986-1994) en de manifestatie 'Architectuur en Onderwijs' in het Nederlands Architectuur Instituut te Rotterdam (1995-6).
 1989-heden Dit proefschrift kwam voort uit mijn werk als wetenschappelijk onderzoeker-publicist binnen de faculteit der Bouwkunde van de Technische Universiteit Delft (vakgroep 'Architectuur'; werkverband 'Vorm en Functie') waar ik eerst als Assistent in Opleidinge (AIO) was aangesteld en nu toegevoegd docent ben.
 1989-heden Als freelance-architect werkzaam bij ondermeer Sniijders & Sniijders, Frits van Dongen en architecten groep De Nijl allen in Delft en Willem-Jan Neutelings in Rotterdam.
 Als zelfstandig architect o.a. de prijsvraag voor het Teylersmuseum in Haarlem, i.s.m. ir. E. van Velzen, doorgedrongen tot de tweede ronde (1990); de prijsvraag European, voor de locatie Breda, i.s.m. ir. E. van Velzen, bekroond met de eerste prijs (1991); studie-opdracht voor de Projectgroep Leidsche Rijn in Utrecht (1994).
 1989-heden Werkzaam als docent aan de afdeling Bouwkunde der Technische Universiteit in Delft en de Academies van Bouwkunst in Rotterdam en Amsterdam.