

Maatschappij en maatschappijbeeld: Jean-Pierre Cluysenaar



Jean-Pierre Cluysenaar (1811-1880).

Tot op de dag van vandaag wordt het blijkbaar voor mogelijk gehouden dat het gehele 19e-eeuwse bouwpatrimonium stelselmatig wordt vernietigd. De oorzaak van deze sloopwoede ligt ongetwijfeld in het feit dat velen de 19e eeuw beschouwen als een periode zonder architecturaal belang, gekenmerkt door een schromeloos stijlenplagiaat.

Anderzijds worden vandaag schuchtere pogingen ondernomen om dit 19e-eeuwse bouwkundig erfgoed in ere te herstellen. Elk streven zal echter tevergeefs zijn wanneer deze architectuur niet in die maatschappelijke context geplaatst wordt waarmee ze onafscheidelijk verbonden is. Inderdaad, de bouwkunst van de laatste helft van de 19e eeuw is de architectuur van de na 1830 snel oprukkende liberale burgerij. Na de definitieve doorbraak van het industriële kapitalisme en de politieke triomf van het liberalisme rond de jaren vijftig, zal ook die architectuur een hoogtepunt kennen.

Het mooiste, het meest geschikte element werd uit de verschillende stijlrichtingen ontleend om een nieuw geheel op te bouwen dat aan de nieuwe idealen en de eigentijdse behoeften voldeed. Deze stijl, of vermenging van stijlen, wordt eclecticisme genoemd.

Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen wijdde in 1979 een aflevering aan deze stijlrichting onder de titel 'Eclecticisme: stijlpluralisme in de kunst'. Door deze vermenging van verschillende architecturale vormcomponenten uit bijna alle bloeitijden van de geschiedenis, werd de aftakeling van het klassieke stijlbegrip, dat zich altijd op één enkele stijl entte, in de hand gewerkt en had de burgerij een kunst die een toepassing was van het liberale systeem dat zij voorstond en die op die manier haar machtspositie veruiterlijkte. Immers, net zoals iedere burger van de vernieuwde maatschappij een maximum aan individuele vrijheid geboden werd, kon iedere kunstenaar nu vrijelijk over het gehele stijlrepertorium beschikken. Op die manier werd de eclectische architectuur in het politieke en economische ontwikkelingsproces opgenomen en kon ze zich niet langer handhaven als een zelfstandige kunstvorm. Deze belangrijke verschuiving, deze aftakeling van de architectuur, dit ideologisch functieverlies waar de hedendaagse architectuur meer dan ooit mee verveeld zit, was enerzijds reeds aanwezig in de 19e eeuw, maar werd anderzijds - en paradoxaal genoeg - juist door de 19e-eeuwse kunstenaars die ten volle begaan waren met de eer en de waardigheid van hun beroep gedeeltelijk tegengewerkt.

Eén van de bouwmeesters die in volle overtuiging streed voor een herwaardering van zowel de professie van architect, als van de architectuur was Jean-Pierre Cluysenaar (1811-1880).

Jean-Pierre Cluysenaar werd geboren in het Friese dorpje Kampen op 28 maart 1811 uit een roemrijke familie van bouwmeesters en ingenieurs die eigenlijk oorspronkelijk uit het Beierse Tirol afkomstig was. Zijn vader, ingenieur bij de 'Waterstaat', werd onder de regering van Willem I naar

Gosselies bij Brussel overgeplaatst in 1817. Zoon Jean-Pierre liep er school tot zijn zestiende en werkte nadien bij een steenhouwer, terwijl hij zich 's avonds vervolmaakte in de 'tekenkunst' aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel. Zijn leraars waren achtereenvolgens Alexander Werry en Pierre Tasson.

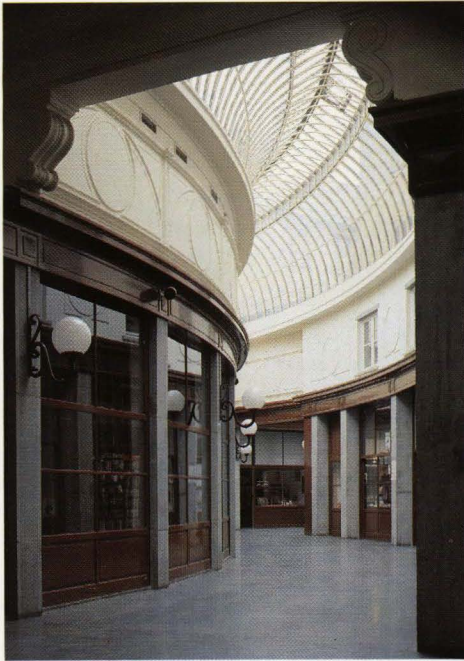
Vanaf zijn academietijd merkte men bij de aanstaande kunstenaar een groeiend verzet tegen het architectuuronderwijs. De toenemende ontaarding van de architectuur en de kunst was, aldus Cluysenaar, een direct gevolg van het ondeskundig onderwijs dat de kunstenaar genoot. Scholen en academies dachten na nauwelijks enkele jaren avondonderwijs architecten af te leveren, dit had voor gevolg dat zowat iedereen de rol van architect kon spelen.

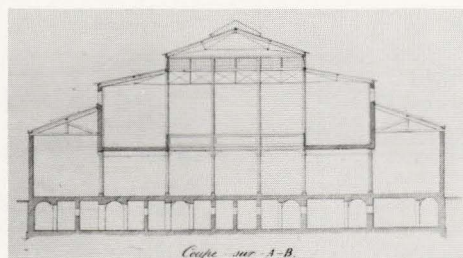
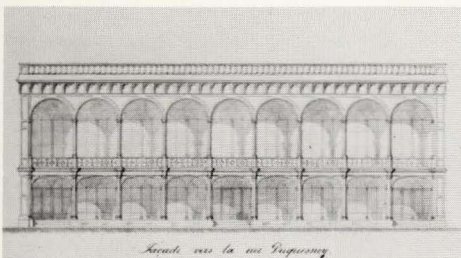
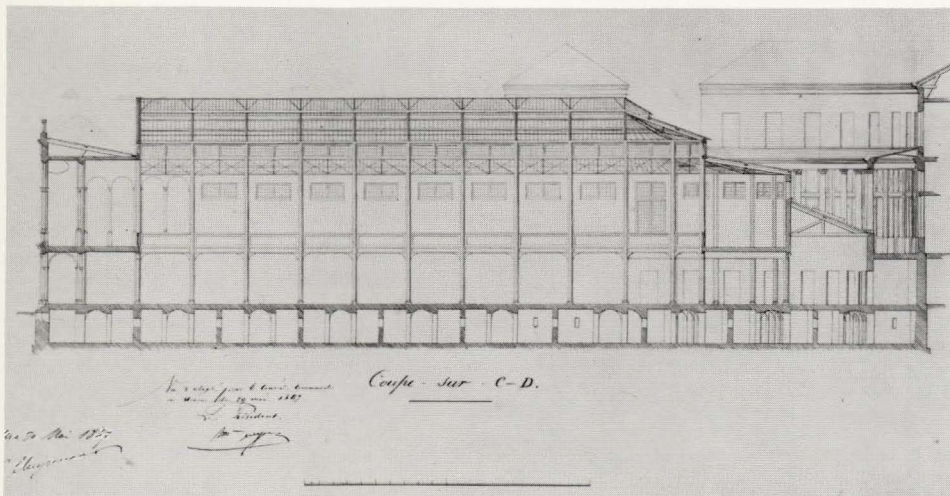
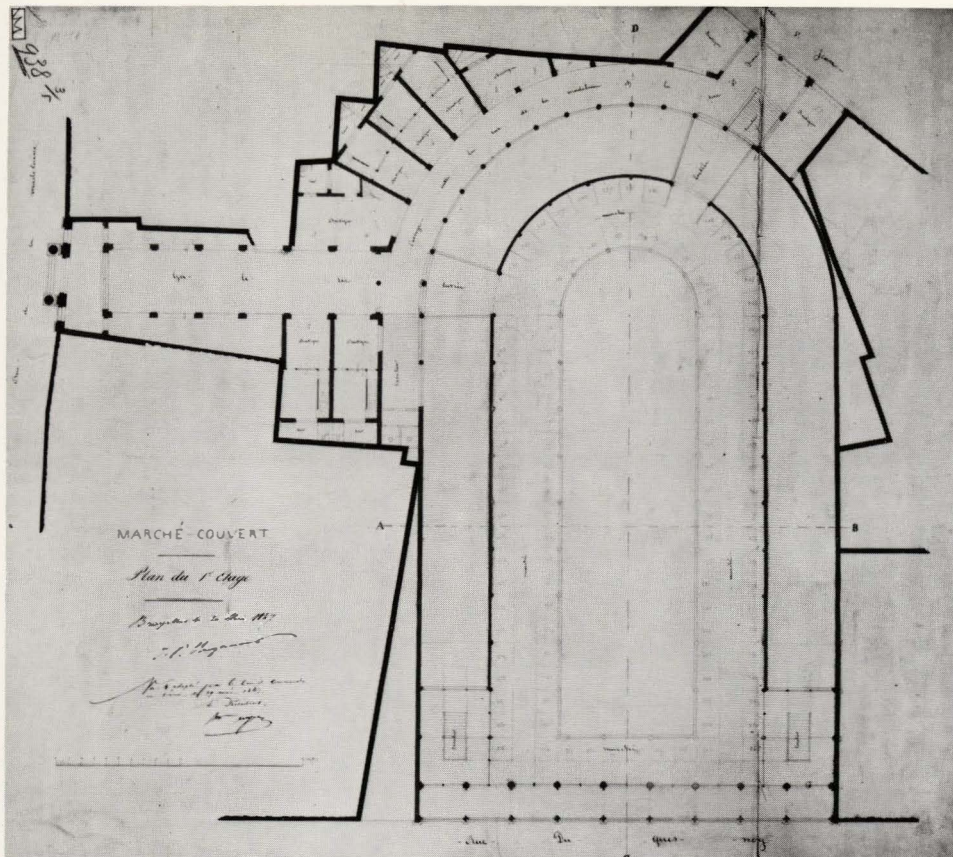
'Iedereen kan in principe het beroep van architect uitoefenen zonder examen of zonder speciale vergunning. Ook al de meestermetsselaars, timmerlieden, enz... profiteren van deze vrijheid om zich als architect door te laten gaan... Deze mensen hebben, voor het overgrote deel, slechts een zeer gering onderricht gehad, hoogstens enkele elementaire noties van architectuur, dikwijls zeer oppervlakkig onderwezen in onze openbare tekenscholen...', schreef Cluysenaar in 1859. Alleen de centralisatie van het architectuuronderwijs in één enkele hoofdstedelijke instelling, academie of universiteit, een noodzakelijke hervorming van dit onderwijs en een vakkundige begeleiding door de meest ervaren architecten gedurende een termijn van zeven tot acht jaar, zag hij uitkomst bieden. Bovendien zette hij zich af tegen de eindeloze versnippering van het kunstonderwijs. De geringe invloed van de architect als kunstenaar bij de keuze van de bouwstijlen was niet minder een doorn in het oog van J.-P. Cluysenaar die van de architectuur opnieuw een volwaardige kunst wou maken. De bouwheer, zijn familie... bepaalden wat de architect moest uitvoeren. Deze dilettantische wijze waarop de verschillende stijlopvattingen aan bod kwamen strookte echter volledig met de liberale opvatting van de grondwet die aan ieder initiatiefrijk individu vrijwel onbepaalde vrijheden waarborgde. Een dergelijke architectuur die vanuit grondwettelijke voorrechten was ontstaan, was voor Cluysenaar een totale miskennis van zowel de kunst, als de kunstenaar. En nochtans was Cluysenaars werk van in het begin de formele realisatie van de maatschappelijke verwachtingen van de opkomende kapitaalkrachtige burgerij. Zijn architectuur zou nooit een gelijkaardige ontwikkeling gekend hebben, indien zijn opdrachtgevers niet allen tot deze fortuinrijke bovenklasse hadden behoord. Cluysenaar was zich daarvan bewust en hij geloofde slechts in deze bevoorrechte stand omdat deze klasse de enige was die de architectuur het uitzicht op een ontwikkeling tot volwaardige kunstvorm kon bieden. Temeer daar hij vond dat de overheid de architectuur onvoldoende stimuleerde. Voor een noodzakelijke heropleving van de architectuur was, ingevolge de uitblijvende overheidssteun, enkel het particuliere initiatief van de rijkgeworden burgerij in staat. Daar het overgrote deel van deze nieuwe liberale burgerij in de stad woonde, was Cluysenaars werk bijgevolg (hoofd)stedelijk georiënteerd. De stadsverfraaiing werd dan ook zijn belangrijkste programmapunt en stond voor hem nagenoeg gelijk met de heropleving van de architectuur als kunst. Zoals J.-P. Cluysenaar zijn constructies in de stad organisch met het stadsbeeld wist te verbinden, zo trachtte hij ook op eenzelfde manier aansluiting te vinden met het platteland. In zijn ontwerpen van landhuizen, villa's, kastelen, boerderijen,... streefde hij ernaar om door de kleur, de aard en de bodemgebondenheid van de gebruikte materialen (blauwe en witte steen, rode baksteen) aan deze gebouwen een uitwendig effect te geven dat origineel voorkomt en aangenaam is voor het oog. Cluysenaar wenste een eigen stijl: nieuw en rationeel, die de plaats zou innemen van de eclecticismische esthetica. Na zijn academisch onderricht kwam de jonge kunstenaar in dienst van het

Magdalenamarkt, Brussel.
1847.

Deze markt mag zonder meer tot de hoogtepunten uit Cluysenaars carrière genoemd worden. Meesterlijk lost hij het bestaand niveauverschil tussen de Magdalena- en St.-Jansstraat op door de markt over twee verdiepingen te spreiden, de gevels daarentegen getuigen nog van Italiaanse renaissancestijl.

Hoewel de overdekte markt nu voor het grootste deel verdwenen is, weet de nog bestaande Bortiergalerij op treffende wijze de sfeer en het uitzicht van het vroegere bouwwerk te suggereren.





Magdalenamarkt, Brussel.

1847.

Plan van de eerste verdieping.

Brussel, Stadsarchief, pp. 938 3/5.

Dwarsdoorsnede.

Brussel, Stadsarchief, pp. 938 4/5.

Gevel en dwarsdoorsnede.

Brussel, Stadsarchief, pp. 938 5/5.

Ministerie van Openbare Werken. Hij stond er onder de algemene leiding van de eminente Tilman François Suys (1771-1834), hofarchitect onder Willem I en verantwoordelijk voor de verdere afbouw van het Academiënpaleis, het voormalige Paleis van de Prins van Oranje te Brussel. Suys merkte reeds snel het bijzondere talent op waarover de jonge Cluysenaar beschikte en benoemde hem na enige tijd tot vaste medewerker. Cluysenaar onderscheidde zich vooral door zijn verfijnde graveerkunst en zijn zorgvuldig tekenen.

Na Suys' studiereis in Italië werkte Cluysenaar de schetsen uit die zijn leermeester had opgetekend. Op die manier maakte hij kennis met de Latijnse architectuur, de 'vijf orden van Vignola' (zie O.K.V.-jaargang 1979, blz. 92), de klassieke zin voor harmonie en compositie. In deze geest tekende hij alle details uit voor het Academiënpaleis: de plafonds, de marmerzaal, tot alle gewelfverdelingen toe. In Brussel maakte hij vervolgens de rechtervleugel van het Arenbergpaleis af, het paviljoen van de Markies van Cazaux en tenslotte Suys' eigen woning aan de Schaarbeekse Poort.

De 19e eeuw was echter ook de eeuw van de romantiek, gekenmerkt door een niet aflatend zoeken naar nieuwe waarden en een nieuwe stijl. Waar aanvankelijk de Latijns-Griekse stijlrichting domineerde, kondigde zich ook in de architectuur de romantiek aan onder invloed van de Franse vernieuwende krachten. Cluysenaar kende de Franse beweging.

Aanvankelijk bewoog hij zich tussen de bakens van het Latijns-Griekse voorbeeld, maar in toenemende mate zou hij gebruik maken van de nieuwe materialen en, op zoek naar een nieuwe rationeel opgebouwde architectuur, komen tot een volledige overgave aan de romantische gedachte. Hij ontwikkelde een eigen stijl die kon tot leven komen vanuit de eigen traditie, met het gebruik van eigen materialen.

Het is verbazend hoe de jonge architect deze verschillende strekkingen, de Latijns-Griekse en de romantische, wist vorm te geven. De vrijheid van en het zoeken naar een nieuwe vormtaal was voor hem de sleutel tot zijn verdere loopbaan. Weldra nam hij zowel in de ene als in de andere richting een belangrijke plaats in.

De interessesfeer van Jean-Pierre Cluysenaar beperkte zich echter beslist niet tot de architectuur. Hij had ook een uitgesproken maatschappelijke interesse. Vooral de sociologische ontwikkelingen in Frankrijk en Duitsland - en meer bepaald de theorieën die een systematisch groeperen van de menselijke inspanningen voorstonden - boeiden hem. De mogelijkheid om het wonen en het werk in gemeenschap te organiseren, zoals die extreem gesteld werd binnen de denkbeelden van Charles Fourier (1772-1837), obsedeerde de jonge architect. Het is daarom verwonderlijk dat hij slechts een paar van deze constructies voltooid heeft. Vanaf 1836 bouwde hij in Brussel naast enkele kleinere werken en verbouwingen een eerste complex voor meerdere gezinnen: 'Hôtel de Paris' (1837). Nog in Brussel, in de Koningsstraat bouwde hij het 'Hôtel Cluysenaar' (1838-39). Op deze wijze introduceerde hij een geheel nieuwe woonvorm in de hoofdstad. Door een bepaalde manier van samenleven, samenwerken en een gezamenlijke taakverdeling, zoals die binnen deze constructies zou kunnen bestaan, hadden deze projecten in een zeker opzicht veel weg van de associatieve bedoelingen die de Fransman Charles Fourier voorstond. Net zoals het 'Hôtel de Paris' en het 'Hôtel Cluysenaar' ontworpen werden met een soort gemeenschapsbewoning tot doel, zo ook was de 'Sint-Hubertusgalerij' (1847) een specifiek commerciële gemeenschap met verschillende kleine winkels en attracties. Door deze realisatie werd J.-P. Cluysenaar prompt de bekendste Brusselse architect van dat ogenblik.

De galerij moest in de plaats komen van het gore Sint-Hubertusstraatje, een miseriebuurt, en zou een rechtstreekse verbinding tot stand brengen

tussen de Grote Markt en de residentiële omgeving van de Broekstraat. In de eerste plaats zou deze 'doorgang' een welkome verkeersontlasting betekenen en een bekroning vormen van de Noord-Zuidroute. Daarnaast wou Cluysenaar met zijn glasoverdekte galerij een eerste stap zetten in een grootscheeps vernieuwingsproces dat de stad Brussel moest verfraaien. Hij wou van zijn galerij een aantrekkingskracht laten uitgaan door de bezoekers, beschermd tegen alle weersomstandigheden, een veelheid van attracties aan te bieden: winkels, cafés, restaurants en schouwburgen. In de geveltoppen van deze 213 m lange, 18 m hoge en 8 m brede decoratieve verkeersader bestaande uit de Konings-, Koninginne- en Prinsengalerij moest de spreuk 'Omnibus Omnia' (Alles voor allen) er bestendig aan herinneren dat iedereen er steeds iets naar zijn gading zou vinden.

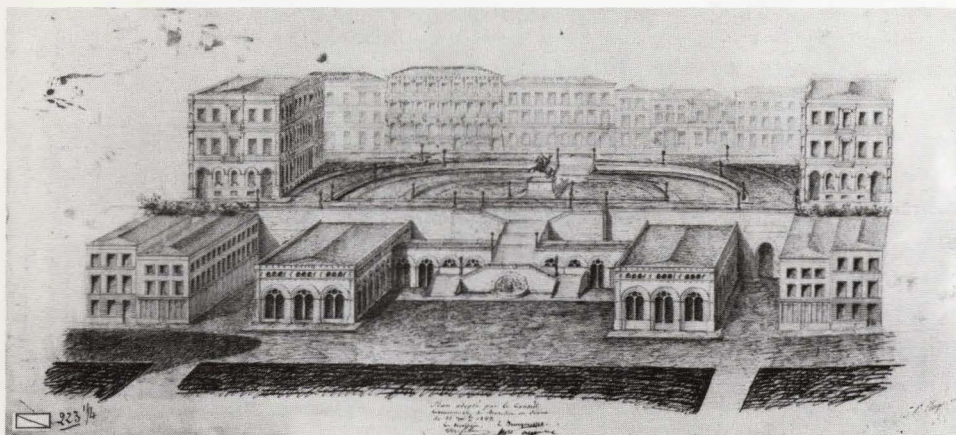
Alhoewel het profiel van de galerij opgebouwd was naar analogie met deze van de Brusselse 18e-eeuwse stadsas, zou zij het moderniseringsproces en de nieuwe opgave om Brussel tot een volwaardige hoofdstad uit te bouwen symboliseren.

Het middelpunt van de stad bekwam daardoor een moderner uitzicht, zonder dat dit indruiste tegen het oude stadsbeeld dat bepaald werd door de hoog uitgewerkte Brabantse gevels. Dit harmoniërend vermogen beklemtoont het belang van Cluysenaars architectuur die een synthese vormt van de 19e-eeuwse architectonische én stedenbouwkundige aspiraties en die bovendien de speculatieve investeringsdrang voorspelt die verder de Brusselse stadsvernieuwing zal kenmerken.

Cluysenaar paste hier als een van de eersten het eclecticisme toe, meer bepaald de neorenaissancestijl, die zijn inspiratie vond in de 16e-eeuwse Italiaanse architectuur van Bartolomeo Ammanati (1511-1592), Baldassare Peruzzi (1481-1536), Andrea di Pietro, genaamd Palladio (1508-1580), Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1578), en die zich afzette tegen de homogene architectuur van het neoclassicisme.

Het opeenplaatsen van Dorische, Ionische en Korintische bouworden, wat in zijn latere constructies nog levendiger tot uiting zal komen, is reeds terug te vinden in het compositieprocédé van waaruit de galerij opgebouwd was. Onder compositieprocédé verstaat men het gebruik van buitengevelmotieven om inwendige ruimten op te luisteren.

Cluysenaar paste bovendien in de Sint-Hubertusgalerij een typische renaissancekunstgreep toe. Op de plaats waar het Beenhouwersstraatje de galerij kruist, wat door een opmerkelijke portiek geaccentueerd wordt, maakt de galerij een buiging waardoor men vanuit de Koningsgalerij enkel het zicht heeft op de afwisselende gevelwand van de Koninginnegalerij. Deze kunstgreep versterkt niet alleen het perspectief, maar nodigt ook uit om het geheel der galerij vollediger in zich op te nemen, geeft de galerij bovendien een ruimtelijker effect en isoleert haar in zekere zin van haar stedelijke betrokkenheid.



Paleis voor Schone Kunsten (onuitgevoerd ontwerp).

Tekening van J.-P. Cluysenaar: de voor- en achtergevel, met grondplan.

Brussel, Stadsarchief, pp. 1769 1-2-3/3.

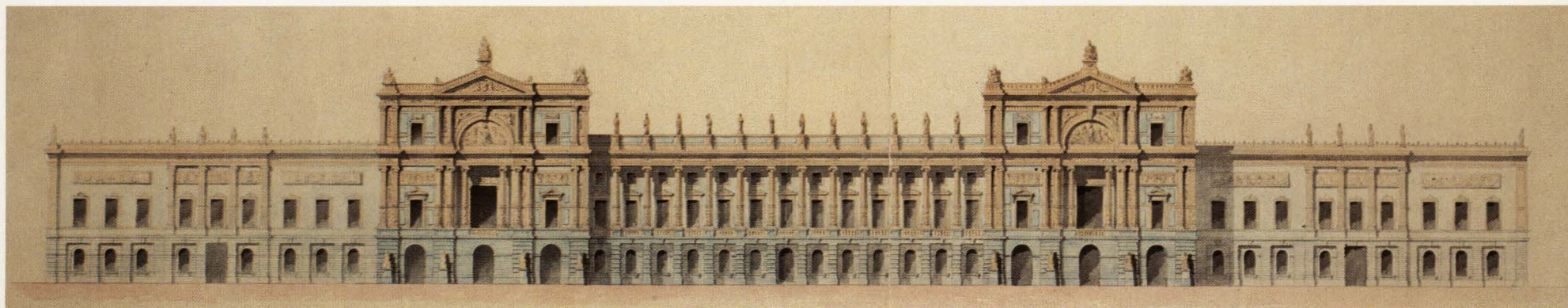
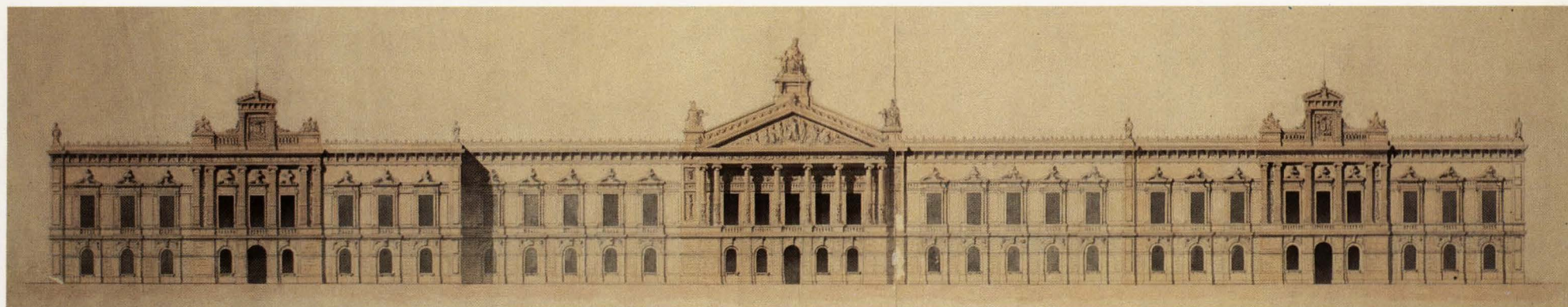
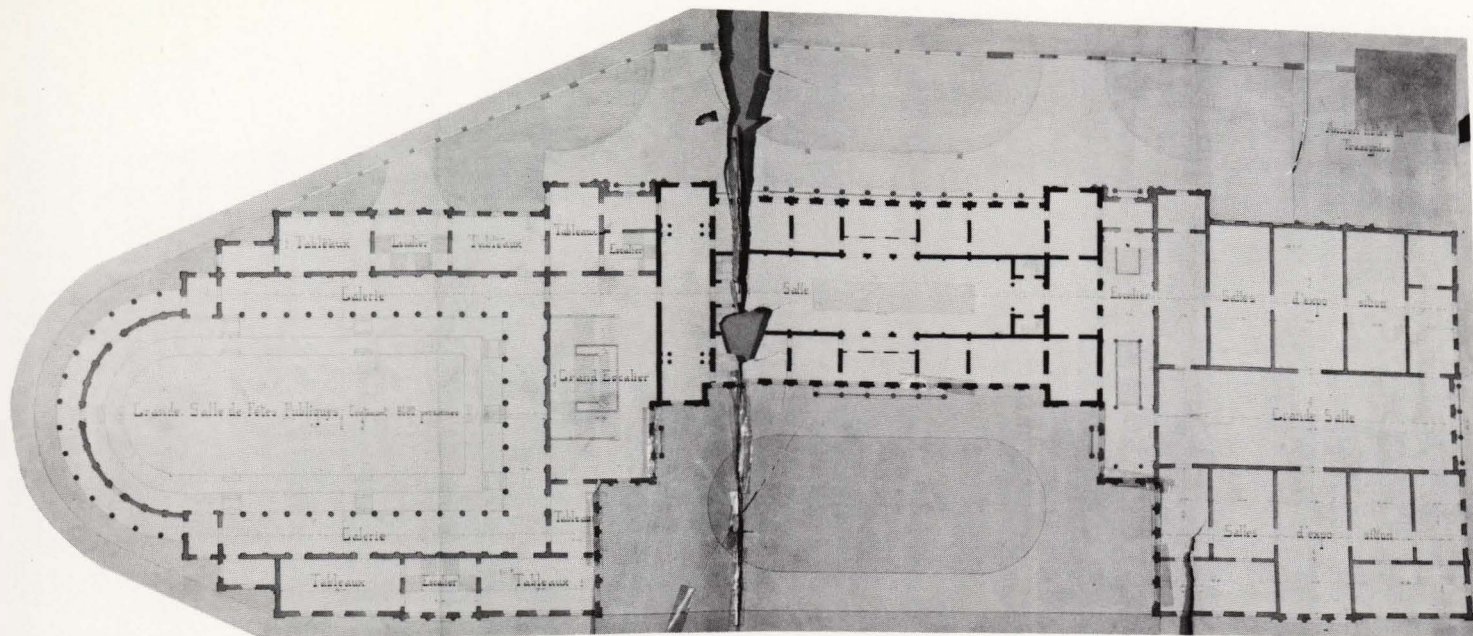
Dit project getuigt op voortreffelijke wijze hoezeer Cluysenaar zich wist aan te passen aan de evoluerende stijlopvatting van die tijd. De voorgevels kunnen in een adem met deze van zijn jongere tijdgenoten genoemd worden.

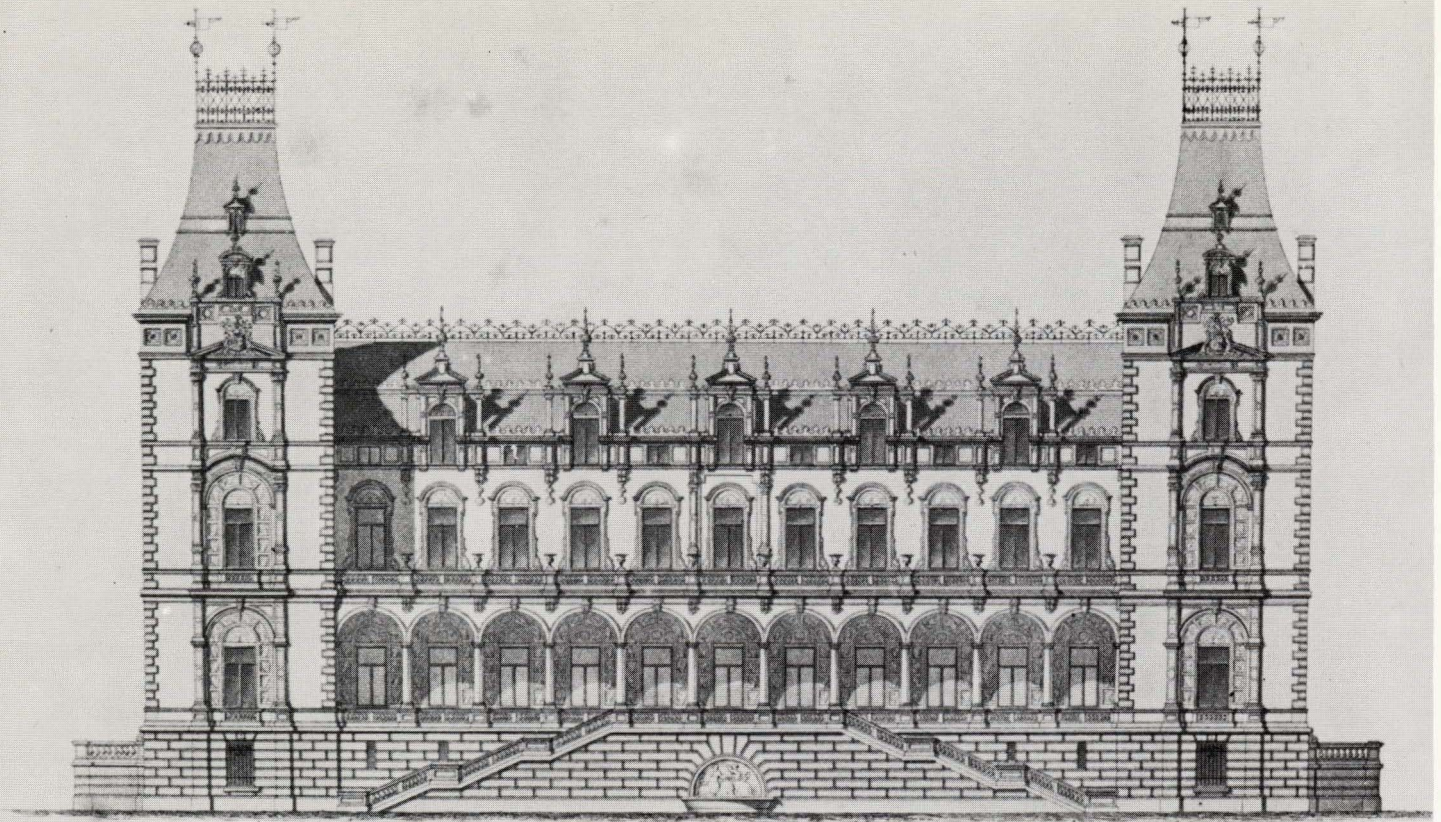
Bas-Fonds, Brussel.

1847.

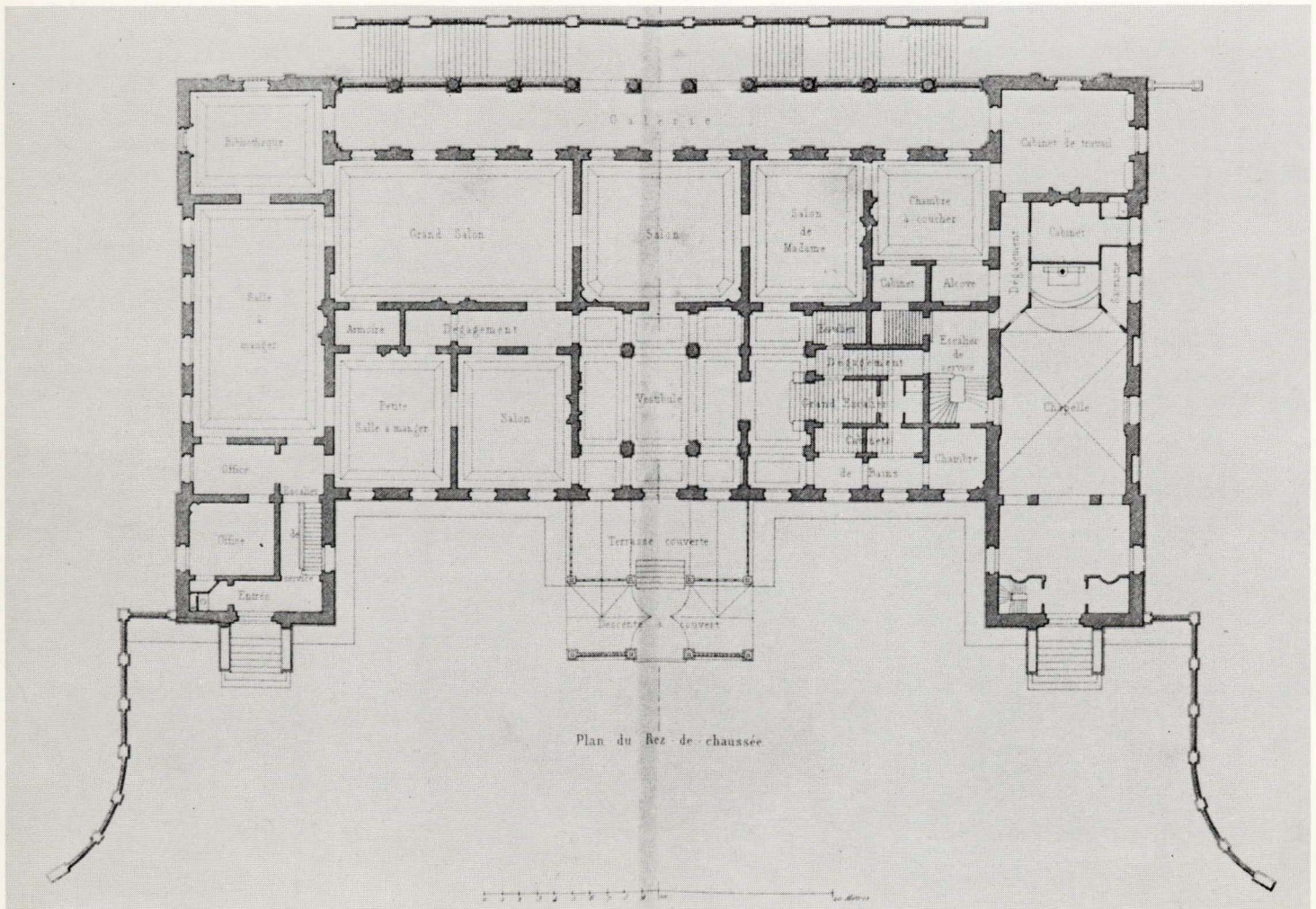
Tekening door J.-P. Cluysenaar.

Brussel, Stadsarchief, pp. 223 1/4.





Façade vers les Etangs



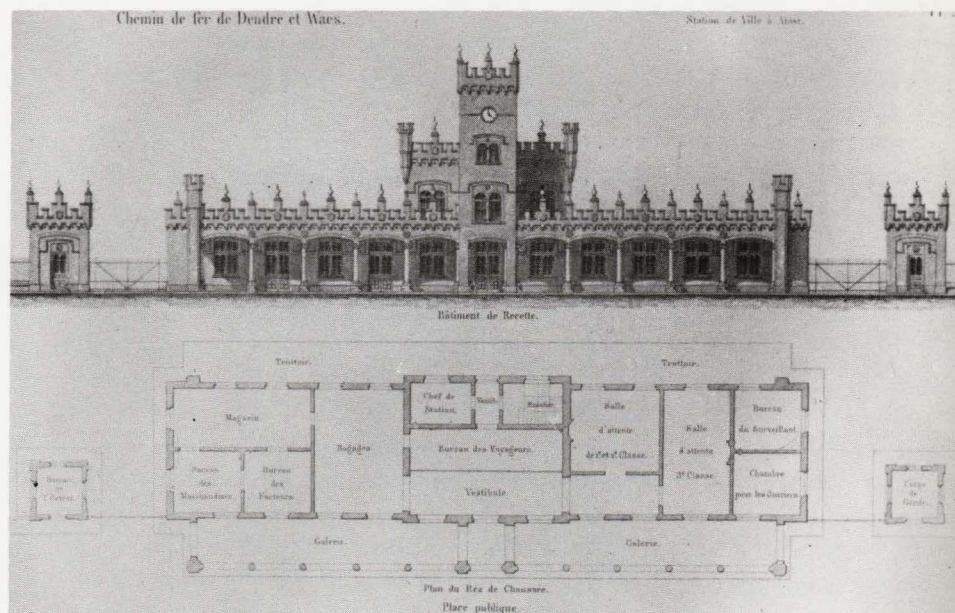
Plan du Rez-de-chaussée

Uit het boek 'Maisons de campagne, châteaux, fermes, maisons de jardiniers, garde-chasse et d'ouvriers'.

Uit het boek 'Maisons de campagne, châteaux, fermes, maisons de jardiniers, garde-chasse et d'ouvriers'.

Eveneens vanuit die gemeenschapstheorieën werkte Cluysenaar in 1844 samen met Edouard Ducpétiaux nog een praktisch voorstel uit voor een buitenstedelijke arbeiderswijk. Hij deed zelf de schatting die de financiële haalbaarheid van dit 'arbeidersbevrijdende' project moest bewijzen. Maar tot een realisatie van deze classicistisch ontworpen wijk, waar enkel de 'gegoede arbeider' binnen een afgebakende gemeenschap burgerlijke samenlevingsnormen kon aanleren, kwam het niet.

Ondanks de opgang van de romantiek bleven de stedbouwkundige ontwerpen klassiek van inspiratie. Ook Cluysenaar zet het 18e-eeuwse classicistische stedbouwkundig denken verder, onder meer in zijn 'Plan d'un Palais destiné au Roi, à l'Industrie et aux Beaux-Arts' (1842). Het voorzag de oprichting van een nieuw koninklijk paleis, buiten de hoofdstad, met een prachtig vergezicht over het lager gelegen St.-Joost-ten-Node. Het paleis werd door twee symmetrische bouwwerken geflankeerd, die respectievelijk de 'Kunst' en de 'Industrie' symboliseerden, hetgeen Cluysenaar als volgt verantwoordt: 'Alzo woont de koning in de onmiddellijke omgeving van de kunst en de industrie, daar hij er de eerste beschermmer van is. De juistheid van de plaatsing lijdt geen twijfel; het Belgisch Koningsschap onderscheidt zich door zijn natuurlijke plaats tussen de kunst en de industrie, de twee glories van het land, die het verleden resumeren en de toekomstige grootheid aanwijzen'. Het concept was een schoolvoorbeeld van de 16e-eeuwse Sixtijnse stedbouw waarin de snijding van monumentale assen geaccentueerd wordt door indrukwekkende monumenten. Om het perspectief te beëindigen bekroonde hij de heuvel met een fantastisch beeldhouwwerk dat België moest symboliseren. Zoals de Sint-Hubertusgalerij werd dit project vanuit stadsverfraaiende oogpunten ontwikkeld, maar daarenboven, en hiervan maakt Cluysenaar geen melding, moest dit project de annexatie van de Leopoldwijk verzekeren. Tot de jaren vijftig werden aan de overheid een reeks, dikwijls moeilijke en fel omstreden uitbreidingsvoorstellen gedaan, die de plannen bevatten om de hoofdstad tot de



1855.

Uit het boek van J.-P. Cluysenaar 'Chemin de fer de Dendre et Waes, d'Ath à Lokeren et de Bruxelles vers Gand par Alost, Van der Kolk, Brussel 1855.

groeïende en welvarende voorstedelijke centra uit te breiden. De in 1837 opgerichte 'Société Civile pour l'agrandissement et l'embellissement de la capitale de la Belgique', een dochteronderneming van de Société Générale, zou voor de bouw van een nieuw koninklijk paleis een gedeelte van zijn gronden gratis afstaan. Het opzet was duidelijk. Daar het koninklijk paleis binnen de hoofdstad moest liggen, betekende dit dat de

geschonken gronden zouden behoren tot het hoofdstedelijk gebied, hetgeen onvermijdelijk een waardevermeerdering van de resterende gronden zou meebrengen. Hoewel het project toch niet werd uitgevoerd, zou het wel gedurende lange tijd nog de uitgangsbasis vormen van tal van 19e-eeuwse uitbreidingsvoorstellen.

Het belangrijkste bouwwerk dat Cluysenaars Latijns-Griekse periode afsluit is ongetwijfeld zijn ontwerp voor het 'lager gelegen gedeelte van de Koningsstraat' (Bas-Fonds genaamd). Aanleiding hiertoe was een wedstrijd uitgeschreven door het Brusselse stadsbestuur in 1828, op basis van een herstructureringsplan. Uitgaande van ingezonden projecten, o.a. van Cluysenaar, formuleerde de stad nieuwe doelstellingen en werd in 1847 een tweede wedstrijd uitgeschreven. Aan het stadsbestuur werd een petitie aangeboden, ondertekend door alle zichzelf respecterende kunstenaars, waaronder Cluysenaar. Hierin werd de vrijwaring van het panorama als primaire eis vooropgesteld en als tweede belangrijkste programmapunt de verkeerstechnische verbinding van de boven- met de benedenstad.

Cluysenaars tweede ontwerp, dat zonder bijkomende kosten voor uitvoering vatbaar was en reeds door verschillende instanties was goedgekeurd, werd na lange discussie verworpen ten voordele van het project van zijn rivaal M. van Overstraeten-Roelandt (1818-1849), die hiervoor de uitgeschreven beloning van 5.000,- fr. ontving. Zijn derde ontwerp werd echter wel aanvaard.

Het project bestond uit twee overdekte markten die onderling verbonden werden met een aan de Koningsstraat evenwijdig gelegen bouwwerk. Daar tussenin kwam een monumentale trap die de marktplaats met het "hoger gelegen Congresplein verbond. Volgens sommigen was deze trap het mooiste stukje architectuur dat de hoofdstad sierde.

Rond 1850 volgt een stroom van publikaties met de nieuwe ideeën van Parijse architecten als Hector-Martin Lefuel (1810-1881) en Louis Visconti (1791-1853), die allebei werkten aan het jongste gedeelte van het Louvre. Kenmerk van deze vernieuwing was onder meer de stijgende interesse voor het gebruik van metalen constructies en van natuurlijke materialen die door hun kleur het bouwwerk karakteriseerden. Onder andere de oprichting van de Congreszuil te Brussel valt nauw samen met de hernieuwing van de Parijse kunst. Ook Cluysenaar volgde nauwgezet deze ontwikkeling en zocht hierin nieuwe formules voor zijn kunst. Het meest verheven werk dat Cluysenaars tweede periode inluidde was de 'Magdalenamarkt', die slechts gedeeltelijk bewaard is gebleven.

Ondanks de nog op de renaissance geïnspireerde gevel getuigt dit project van vernieuwende inzichten. De stad, die de terreinen tussen de Magdalena- en de Sint-Jansstraat had aangekocht van de heer Bortier (naar wie de in het complex gelegen Bortiergalerij genoemd werd), schreef een wedstrijd uit voor dit sterk hellend terrein. Geen enkel van de ontwerpen beantwoordde aan de verwachtingen, waardoor Cluysenaar alsnog verzocht werd een voorstel in te dienen.

Zijn eerste project van februari 1847 werd met vreugde onthaald en na verdere uitwerking startten de werkzaamheden in juni van hetzelfde jaar. Achter de op Venetiaanse en Florentijnse paleizen geïnspireerde gevel van de Duquesnoystraat schuilde een ruime metalen constructie die eindigde op een halve cirkel, omringd door een reeks gietijzeren kolommen die niet alleen het erbovenliggende marktgedeelte moesten dragen, maar ook instonden voor de luchtverdeling in de zaal. Een eveneens in gietijzer opgetrokken raamwerk zorgde voor een zijdelingse belichting van de bovenverdieping en droeg het opengewerkte dak. Vanuit eenzelfde inzicht ontwierp Cluysenaar in 1848 een kazerne voor meer dan 1.200 personen. Ook hier waren er enkele opmerkelijke vernieuwingen, zoals een voorstel om de houten zolderingen te vervangen

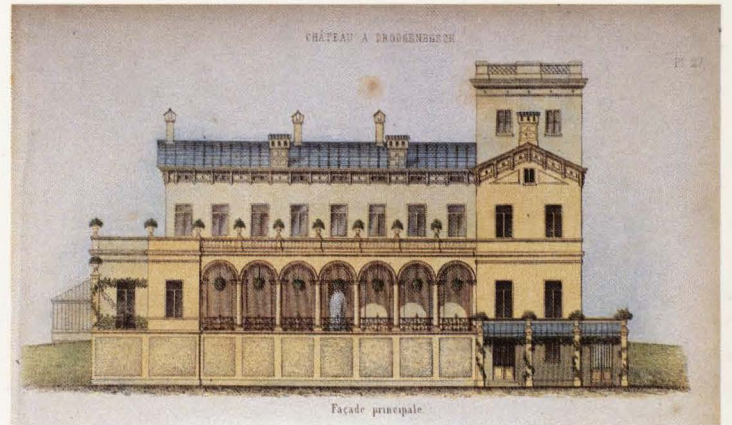
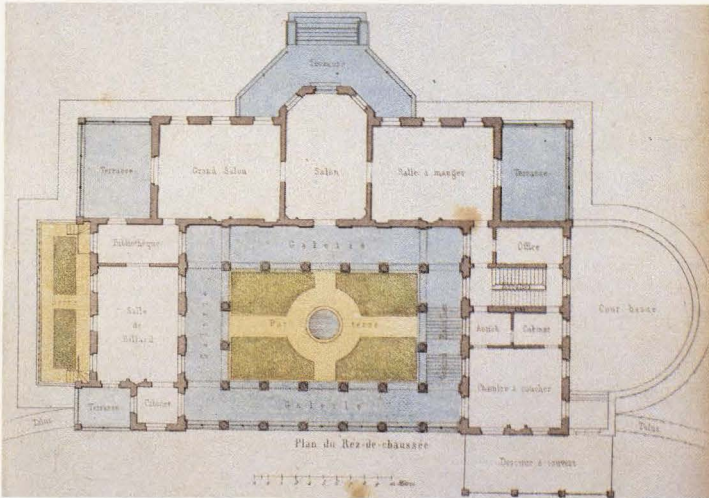
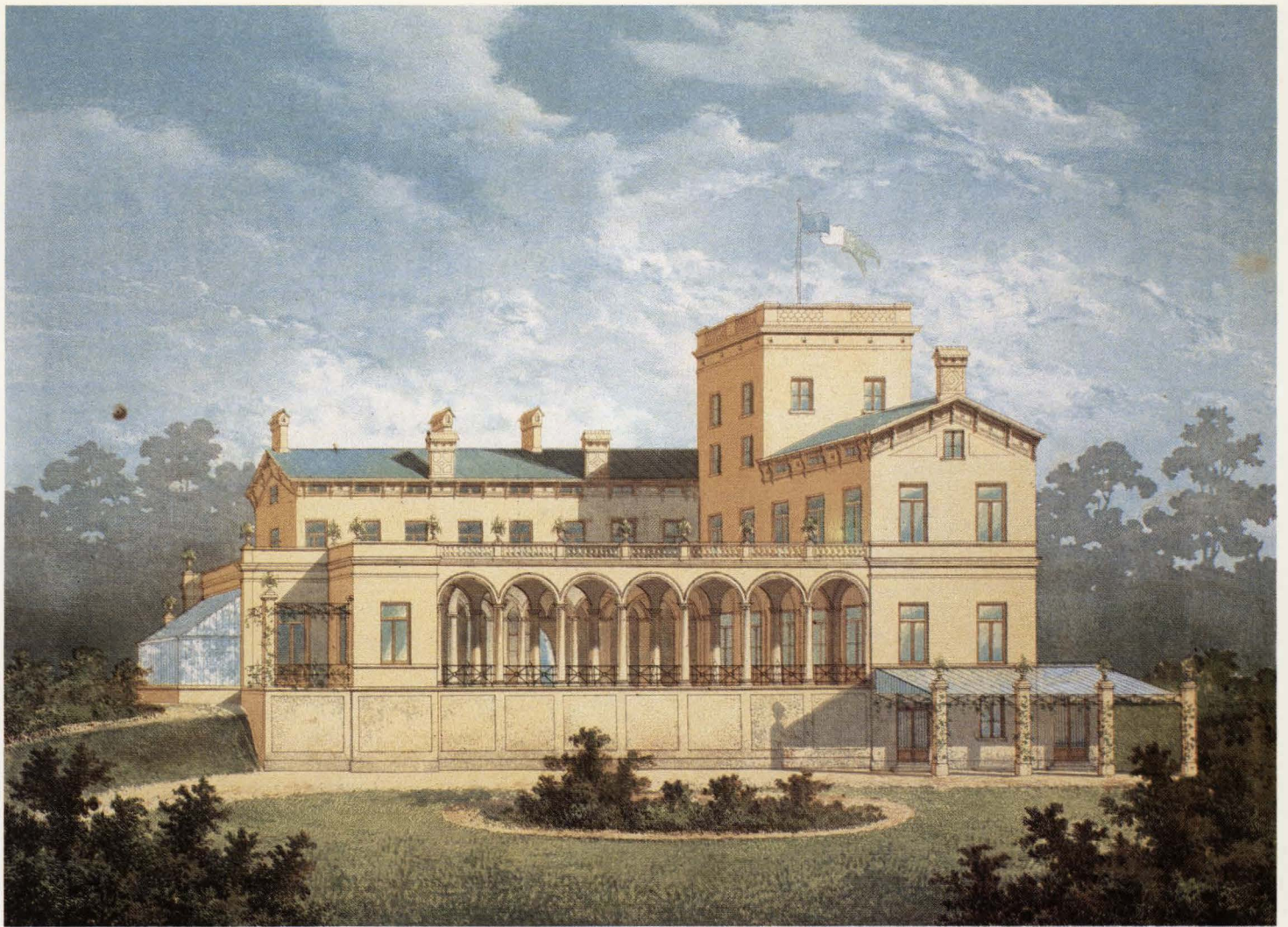
Woning te Drogenbos.

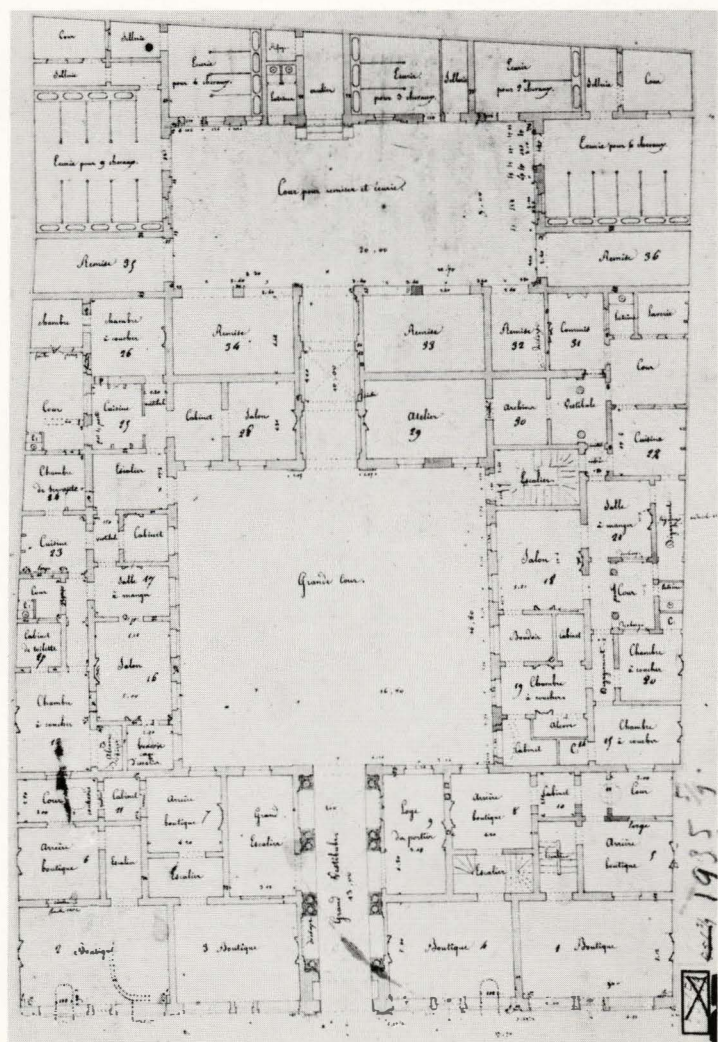
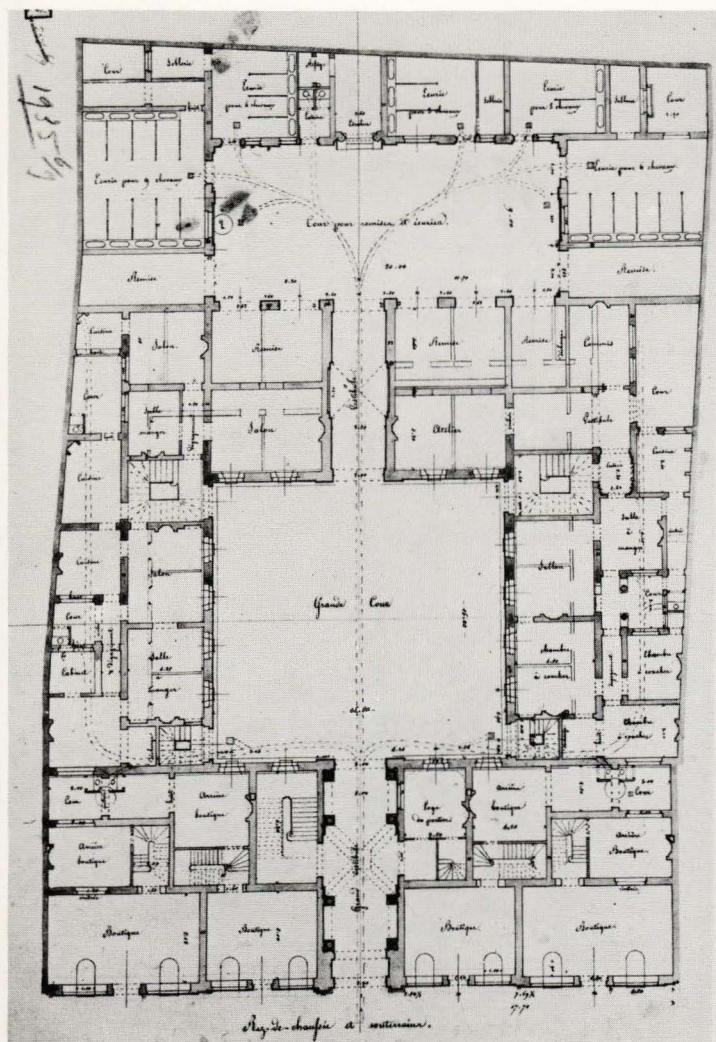
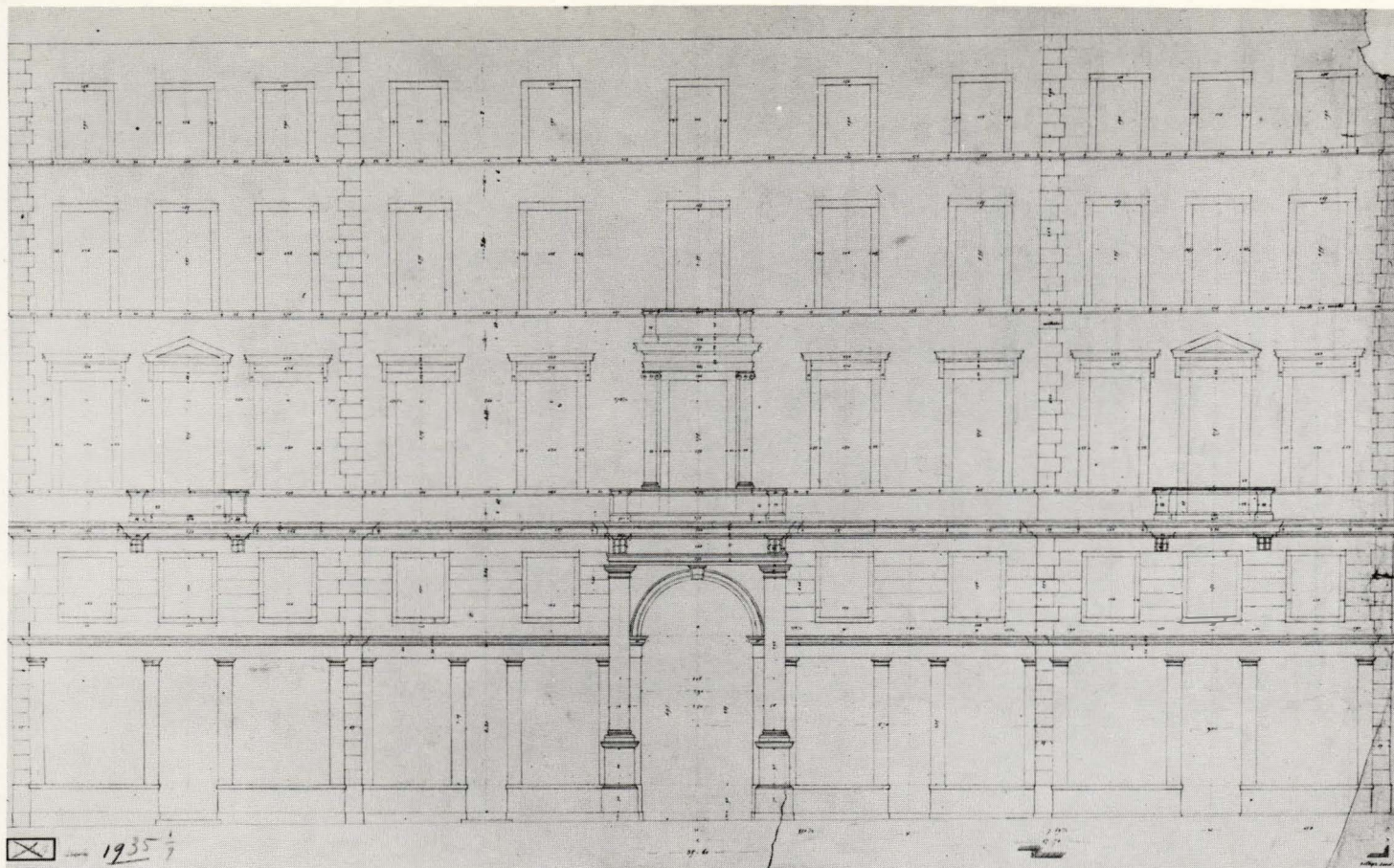
Grondplan en gevel.

Tekening uit het boek 'Maisons de campagne, châteaux, fermes, maisons de jardiniers, garde-chasse et d'ouvriers'.

Een prachtig voorbeeld hoe Cluysenaar in zijn latere periode duidelijk tegemoet kwam aan de noden en stijlopvatting van de bouwheer. Hier een op Italiaanse renaissance geïnspireerd buitenverblijf.

Bouwdatum en jaar van afbraak zijn niet met zekerheid gekend.





Hotel Cluysenaar.

1838-1839.

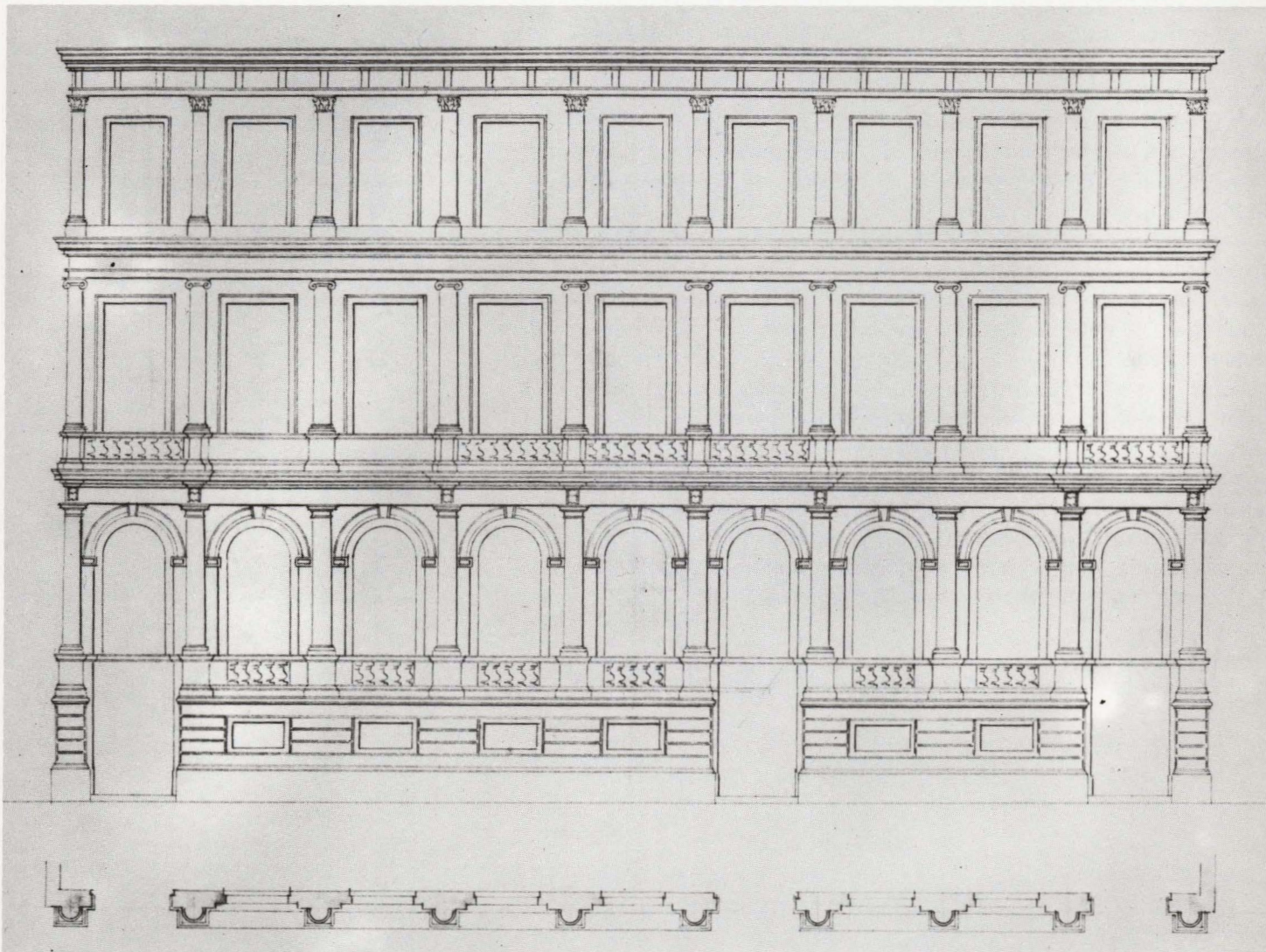
Voorgevel, tekening van J.-P. Cluysenaar.

Brussel, Stadsarchief, pp. 1935 1/9.

Plans van het gelijkvloers en de eerste verdieping.

Brussel, Stadsarchief, pp. 1935 5/9.

door met baksteen opgevulde gietijzeren liggers. Alhoewel hij hiervoor zelfs een kostenraming had uitgewerkt, werd de kazerne nooit gebouwd. En ook de magazijnen van M. Lorisont en van M. Waucomont-Billen (1850) in de Brusselse Zuidstraat getuigen van diezelfde vernieuwde architectuur. Zoals weliswaar fragmentarisch te merken in het Blindeninstituut (1852) te Brussel, waarvoor hij de plannen gratis heeft gemaakt, wordt Cluysenaars werk uit zijn tweede periode gekenmerkt door de vermenging van gekleurde materialen, Cluysenaar gebruikte de term 'polychrome verschijning'. Deze polychromie is niet alleen terug te vinden in de talrijke kasteeltjes die hij bouwde, zoals in Dilbeek, Drogenbos, Argenteuil, Vieusart... maar vooral in de gebouwen van de 'Dender en Waes'-spoorlijn, die kunnen gelden als meest representatief voor zijn vernieuwde aanpak.



Woning Van Overbeeck-Wilson, Koningsstraat 79-81, Brussel.

1840.

Een privé-woning uit de Latijns-Griekse periode van J.-P. Cluysenaar.

Brussel, Stadsarchief, DTP 20.779.

De stations werden opgetrokken in plaatselijke materialen zoals rode Boomse baksteen, afwisselend afgedekt met rode en blauwe pannen, plinten in blauwe hardsteen en uitgewerkte kroonlijsten in Noorse den. Alles werd gebouwd conform met het lokale karakter. Cluysenaar onderscheidde 'het eenvoudige wachthuisje' (dat evenwel nooit werd uitgevoerd), 'de naar het spoor gerichte halte', (Gijzegem, Zandbergen), de 'stations de campagne' (Denderleeuw, Lede) en de 'stations de ville' (Aalst, Ninove), waarbij hij ook het stationsplein ontwierp en op die manier zorgde voor een functionele verbinding tussen station en stad. Na 1850 volgen de meest uiteenlopende projecten elkaar op: eenvoudige jachthuisjes en buitengewone casino's, kerken, boerderijen, veeteelt-bedrijven (Ferroz, Walzin, Terhulpen). De hoeven die hij rond 1850-60 ontwierp hadden meer stallingen dan de vroegere bedrijven. Cluysenaar

had reeds rekening gehouden met het toenemend gebruik van kunstvoeding in de veeteelt; dit alleen reeds is een bewijs van zijn vermogen om zich aan te passen aan de eigentijdse behoeften, zowel op het platteland als in de stad.

In zijn laatste bouwontwerpen, zoals voor de verschillende kasteeltjes en woningen, bijvoorbeeld te Drogenbos, geeft Cluysenaar zich uiteindelijk over aan het uitgebreide pittoreske individualisme van de plaatselijke bourgeoisie. Ook voor de Belgische staat bracht Cluysenaar nog een opmerkelijk ontwerp. In dit project, dat eruit bestond het bestaande Academiënpaleis om te vormen tot een Paleis voor Schone Kunsten, voorzag hij verrassend nieuwe gevels: het neoclassicisme had nu volledig afgedaan en maakte plaats voor een pluralistische stijlvermenging. Cluysenaars opmerkelijke produktiviteit uitte zich tevens in zijn buitenlandse opdrachten: in Aken bouwde hij het 'Hotel Nüllens' (vanaf 1843), nog in Duitsland, in Homburg, verschillende hotels en een speelzaal en voor de Wereldtentoonstelling in Londen (1851) ontwikkelde hij eveneens een project. Zijn reputatie bezorgde hem eervolle lidmaatschappen in verschillende binnen- en buitenlandse maatschappijen, zoals de 'Koninklijke Commissie voor Monumenten', de 'Koninklijke Academie' te Antwerpen en de 'Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst' te Amsterdam.

De waarde van Cluysenaar ligt ongetwijfeld in het zoekende en tegelijk stedelijke karakter van zijn architectuur. Bijna paradoxaal zou hij zijn prachtigste bouwwerken oprichten op de moeilijkste terreinen, zoals bij de Magdalenamarkt en aan de Koningsstraat. Hij wist deze beperkingen meesterlijk in zijn ontwerp te verwerken en bekwam op die manier constructies die zich organisch in het stedelijk weefsel konden voegen. Zelfs in zijn landelijke constructies wist J.-P. Cluysenaar aansluiting te vinden met de bebouwde omgeving. Zijn gehele oeuvre getuigt daarom van een inventiviteit die ook onze huidige bouwmeesters nog gunstig kan beïnvloeden, niet vanuit historische of romantische overwegingen, of om aan de gangbare retromode tegemoet te komen, maar veeleer om het vertrouwen te herstellen in de architectuur als kunst.

J. Winters, architect

redactioneel bewerkt door R. Vercruysse

Het kasteel van Dilbeek.

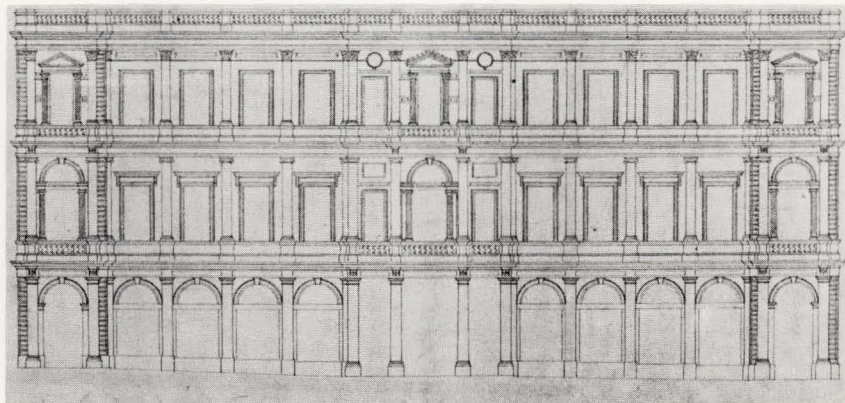
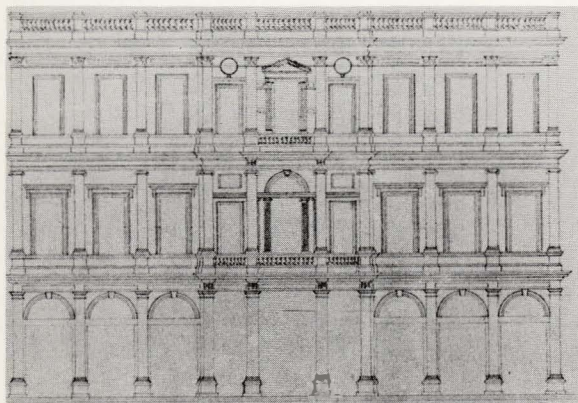
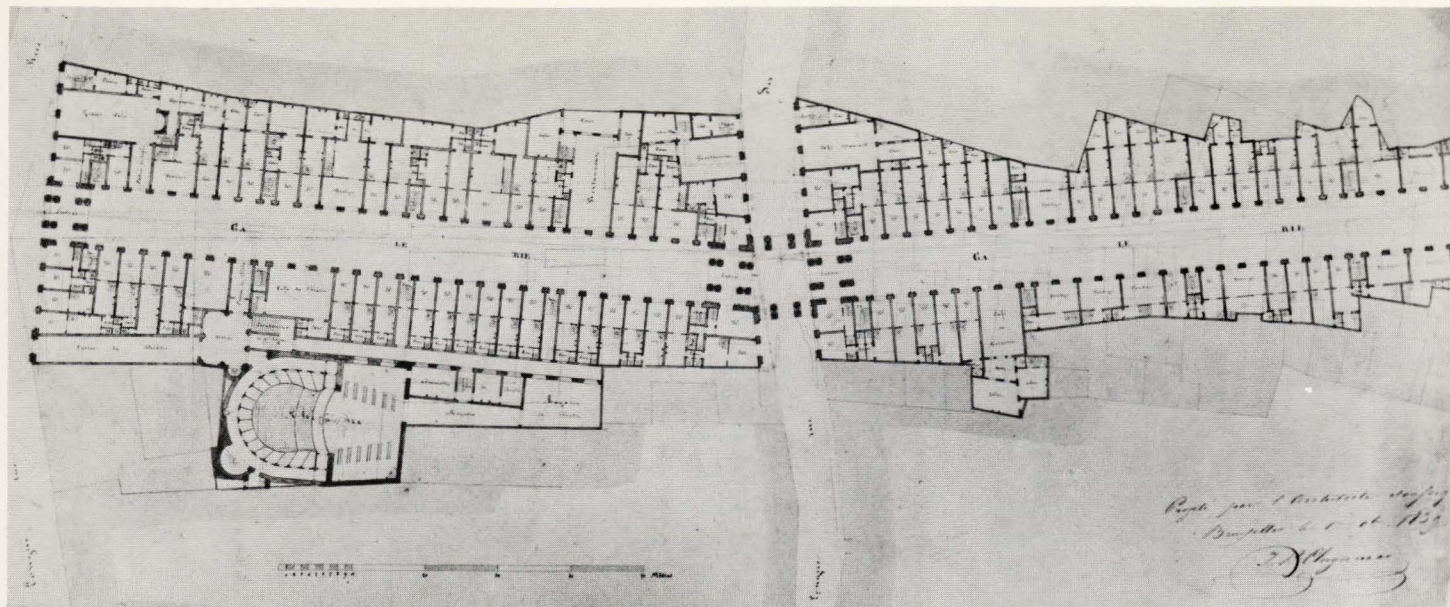
Dit middeleeuws met traptorentjes overladen kasteel van Baron de Viron doet thans dienst als gemeentehuis. Het bouwjaar is evenmin met zekerheid te bepalen, maar ligt waarschijnlijk rond 1850.

Literatuur

E. Witte en Y. Leblicq, *Brussel, Groei van een hoofdstad*, Mercatorfonds, Antwerpen 1979;

Poelaert en zijn tijd, Gemeentekrediet, Brussel 1980.





Sint-Hubertusgalerijen, Brussel.

Grondplan van het gelijkvloers.

Gedateerd op 1 september 1839.

Brussel, Stadsarchief, pp. 421 1/2.

De gevel aan de kant van de Grasmarkt en Warmoesberg.

Getekend door J.-P. Cluysenaar.

Gedateerd op 30 april 1838.

Brussel, Stadsarchief, pp. 422 2/3.

Jean-Pierre Cluysenaar en de Sint-Hubertusgalerijen

Jean-Pierre Cluysenaar, die een vak had geleerd omdat naar zijn zeggen het fortuin van zijn ouders niet groot genoeg was om ervan te rentenieren, was op 35-jarige leeftijd reeds ridder in de Leopoldsorde, eigenaar van een heus herenhuis, kiesgerechtigde en een van de bekendste architecten uit de hoofdstad. Dat die snelle carrière niet alleen aan zijn kunstenaarstalent te danken was, blijkt uit de bouwgeschiedenis van de Sint-Hubertusgalerij, een realisatie waardoor Cluysenaar prompt de bekendste Brusselse architect van dat ogenblik werd.

Dergelijk miljoenenproject - de onkosten werden op 2,5 miljoen fr. geraamd, zowat 200 miljoen fr. in onze huidige munt - vergde kapitaalcrachtige investeerders. De stad Brussel ware een mogelijk bouwheer geweest, indien ze in die jaren niet met een chronisch geldgebrek te kampen had.

De revolutie van 1830 had de stad een grote eer, maar tegelijk ook zware lasten gegeven die blijkbaar niet door de opbrengsten van de gemeentebelastingen en de schaarse staatssubsidies alleen konden gedragen worden. Cluysenaar moest privé-kapitaal zien te mobiliseren en kwam daardoor onvermijdelijk terecht bij de bankiers die al geruime tijd de stads- en staatskas crediteerden en van daaruit een belangrijke politieke machtspositie bekleedden. Hij telde sommigen van hen reeds onder zijn cliënten, maar bleek vooral bevriend met bankier Jean André De Mot, beheerder o.m. van de Chemin de fer de Dendre et Waes - dezelfde firma die een tiental jaren later Cluysenaar zou belasten met het tekenen van verscheidene landelijke en kleinstedelijke stations en die zoals de Société des Galeries Saint-Hubert een dochteronderneming van de Société Générale was.

Dank zij De Mots financiële en politieke contacten konden de vereiste Koninklijke Besluiten, nodig voor de onteigening, vlot bekomen worden. De ministers die de besluiten voorlegden en de Koning die ze tekende waren overigens allen in dezelfde Société Générale geïnteresseerd als De Mot en keurden volgaarne een project goed dat niet alleen van openbaar, maar voor hen ook van persoonlijk nut was.

Ook bij de burgemeester, schepenen en gemeenteraadsleden van Brussel kon een instemmende meerderheid gevonden worden. Vijf jaar eerder nochtans was een gelijkaardig initiatief van de Société Générale in de gemeenteraad gestrand. De 'Société civile pour l'embellissement de Bruxelles' - een andere dochter van de Société Générale - had toen getracht de gemeente ertoe te bewegen het nieuw op te richten Justitiepaleis in de Leopoldswijk te lokaliseren. Hierdoor zouden de grondprijzen van dat kwartier, dat voor het grootste deel bezit was van de Société, fiks de hoogte ingaan. De Banque de Belgique - de concurrent van de Société - was er toen met de hulp van andere drukkingsgroepen in geslaagd het hele opzet te doen mislukken, tot het in 1863 toch zou doorgezet worden.

In 1845 echter wisten de beide initiatiefnemers Cluysenaar en De Mot zelfs van de gemeenteraad te bekomen dat de stadskas de toekomstige aandeelhouders van de inmiddels opgerichte Société des Galeries Saint-Hubert dertig jaar lang minstens 3% rente zou garanderen. Het was echter zo goed als uitgesloten dat de stad ooit zou moeten bijpassen: de berekeningen voorzagen dat het theater, het vergaderlokaal, de zes cafés, de 86 appartementen, de honderd winkels, de 286 mansardekamers minstens 240.000 fr. (ca. 20 miljoen fr. huidige munt) of een 10% per jaar zouden opbrengen: een voor die tijd mooie intrest. De nieuwe woongelegenheden waren dan ook voor welgevulde beurzen bestemd: de huurprijs varieerde van 500 tot 1.000 fr. per jaar (36 à 72.000-, fr. huidige munt) en was niet haalbaar voor de autochtone bewoners van het

Sint-Hubertusstraatje die voor Cluysenaars prestigevol project plaats moesten ruimen. Sommigen onder hen weigerden hun huizen te ontruimen en slaagden er zelfs in de gemiddelde Brusselaar met andere ogen naar het hele opzet te doen kijken. Jan Paneel, kapper, bracht zichzelf om toen men dreigde hem met geweld uit zijn huis te zetten. De 'Zwette Madame', een dame van lichte zeden, die meende door onteigening haar publiek te zullen verliezen, bracht de zaak zelfs voor het gerecht, maar zoals een van Cluysenaars biografen het uitdrukt: 'Het algemeen belang werd verkozen boven het persoonlijk gemak en de wens van de arme vrouw; zij verloor er het beetje verstand bij dat haar nog restte'. De affaire had toch dergelijke weerklank gevonden dat de Société des Galeries het nodig vond de opinie een weinig te manipuleren om aldus het project in een gunstiger daglicht te stellen. Een bekend journalist uit die dagen werd verzocht een fabeltje de wereld in te sturen: 'over de bisschoppen met gouden mijters en gouden gewaden, van wie men het praalgraf zou ontdekt hebben in de grafkelders onder het afbraakpuin'. Heel Brussel snelde naar de Sint-Hubertusstraat om de vondsten in ogenschouw te nemen en... om vast te stellen dat men in het ootje genomen was. 'Men lachte ermee. En er werd gezegd dat al die andere vreemde of sinistere verhaaltjes die verteld werden rond de ombouwwerken van het kwartier wellicht niet minder gefantaseerd zijn'. Voortaan stond niets nog de snelle afwerking van de galerijen in de weg. Cluysenaar speelde het klaar ze in dertien maanden voor het publiek open te stellen: op 20 juni 1847, een goed jaar dus nadat Leopold I de eerste steenlegging had verzorgd, Cluysenaar op het Koninklijk Paleis had mogen dineren en 's avonds het banket te zijner ere had mogen voorzitten. Cluysenaars bouwwerk kende veel navolging. Er bestonden wel al andere doorgangen met glasbedekking in Parijs, Bordeaux, Luik en Londen, maar geen was zo groots opgevat als die van Brussel. In Brussel zelf bouwde Cluysenaar nog de Bortiergalerij (1847-48) en kwamen nadien nog de Handelsgalerij, de Post- en Noorddoorgang tot stand. De beroemde Milanese Galerie Vittorio Emanuele zou naar de St.-Hubertusgalerij getekend zijn. Maar ook en misschien vooral financieel legde het initiatief geen windeieren. Dermate zelfs dat in 1897 de aandeelhouders, die dan hun geïnvesteerd kapitaal zowat zagen verviervoudigen, vonden dat er een herdenkingsplechtigheid mocht georganiseerd worden. Emile De Mot, oud-burgemeester van Brussel en president van de Société des Galeries zat de manifestatie voor. In 1922 werd dan de 75e verjaardag van die gelukkige investering herdacht, ditmaal in het bijzijn van Paul De Mot, gemeenteraadslid en administrateur van de Société.

En nu nog, bijna 135 jaar na de openstelling van de galerijen, die in hun tijd reeds tot openbaar nut verklaard werden, blijven zij een te waarderen stuk openbaar kunstbezit en dit niet alleen omwille van hun bouwkundige waarde. Los daarvan, louter historisch, vertegenwoordigen de Sint-Hubertusgalerijen een interessante brok geschiedenis: het vergaderlokaal herbergde achtereenvolgens de 'Alliance' - de hoofdzetel van de liberale partij -, daarna de 'Association constitutionnelle et conservatrice' - de toenmalige katholieke partij -, terwijl beneden, op het terras van het groot café, na 1871, de uitgeweken Communards, de verslagen Parijse revolutionairen, zaten te kijken naar het défilé van de welstellende Brusselse burgerij.

Sint-Hubertusgalerijen (1847), Brussel.

Na 135 jaar blijven de galerijen met hun talrijke winkeltjes, restaurants en koffiehuizen de bezoekers boeien en nodigen zij uit tot een steeds weer verrassende wandeling.



