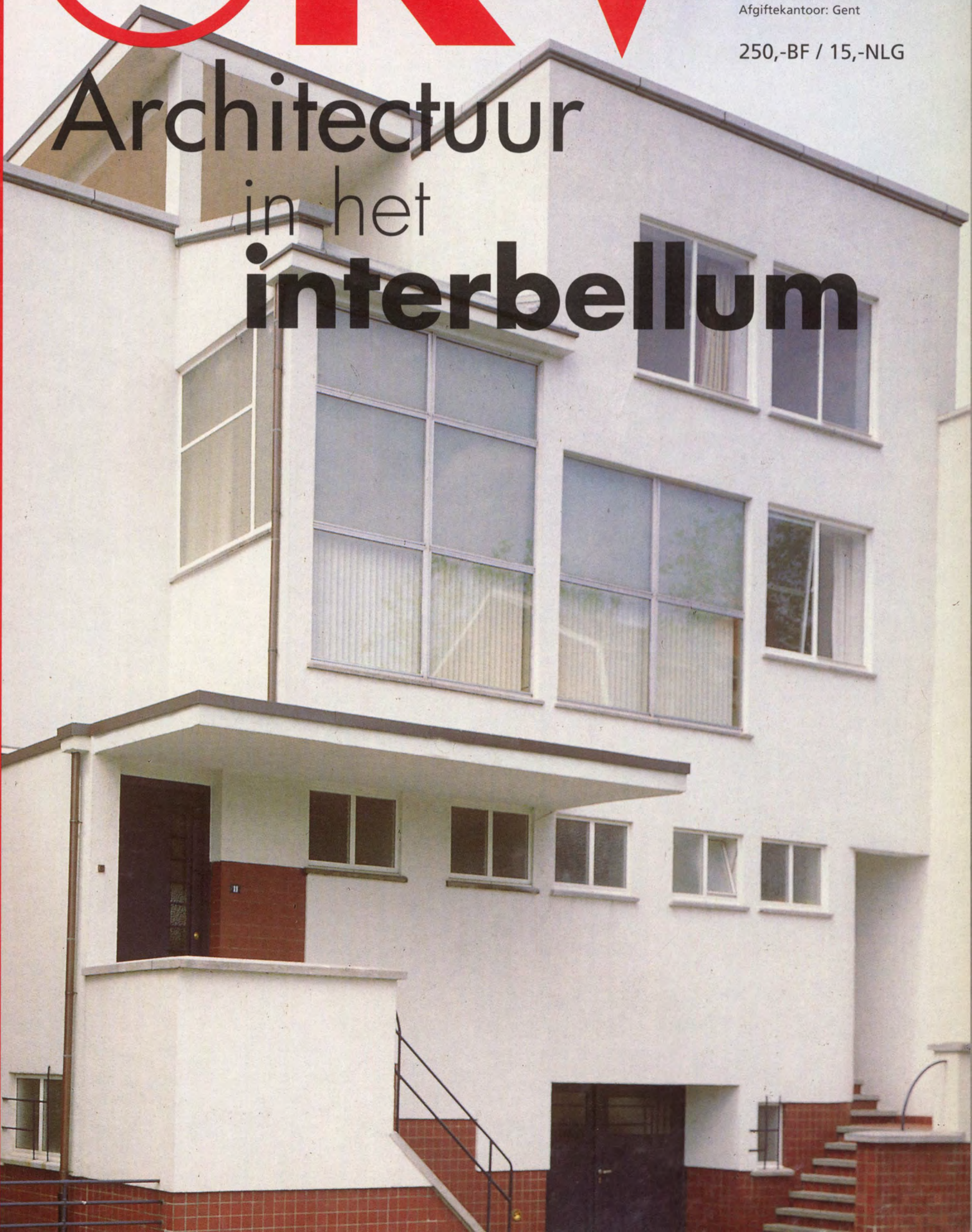


Architectuur in het interbellum



Inhoudsopgave

Architectuur in het interbellum

- 3 **Woord vooraf**
Norbert Poulain
- 4 Het dilemma bij de **wederopbouw**
Jos Vandenbreeden
- 8 **Traditionalisme**
Leen Meganck
- 14 **Art deco**
Norbert Poulain
- 28 Het **modernisme**
Anthony Demey
- 39 **Volkshuisvesting** in het interbellum:
van beluik tot tuinwijk tot flatgebouw
Leen Meganck



Kostprijs van een abonnement

Een abonnement biedt 4 themanummers en 4x OKV-plus, met Museumkaart.
U kunt zich abonneren door storting van 800,-BF (zonder opbergband) of 1.100,-BF (met opbergband) op rek.nr. 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Sint-Niklaas.
Vanuit Nederland: 47,-NLG (zonder opbergband) of 67,-NLG (met opbergband) uitsluitend op gironummer 135.20 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Sint-Niklaas.
Een abonnement kan elk moment ingaan.

Vormgeving

Rob Buytaert
Annemie Vandezande

Correctie

Els Peeters

Coördinatie en eindredactie

Rudy Vercruyse

Productie

Rudy Vercruyse
Geert Verstaen

Druk

Die Keure, Brugge

Pre-press



GRAFISCH BURO GEERT LEFEVRE

Copyright OKV

Niets uit deze uitgave mag worden veeleevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorgaande toestemming van de uitgever.



p

r

o

v

i

n

c

i

e

L



Lid van de Unie
van de Uitgevers van
de Periodieke Pers

Woord vooraf

Fiche

Toelichting

Verspreid over deze editie werden 20 fiches opgenomen waarin telkens een belangrijk architect uit het interbellum wordt voorgesteld met een foto en een korte duiding van zijn werk.

Deze fiches moeten afzonderlijk worden gelezen, los van het hoofdstuk waar ze staan.

De 20 architecten zijn opgenomen in chronologische volgorde (geboortjaar).

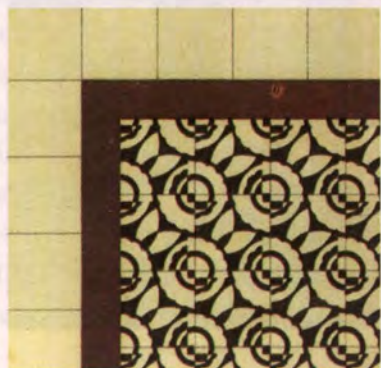
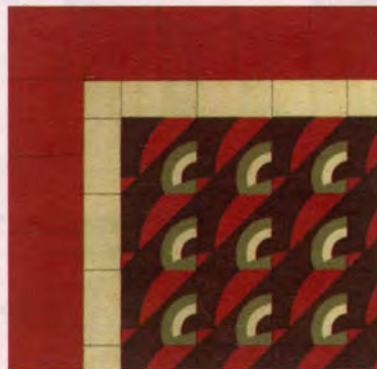
Iets meer dan tien jaar geleden, in oktober-december 1987, publiceerde Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen een aflevering over 'De architectuur van het interbellum'. In dat nummer werd de bouwkunst van de jaren twintig en dertig beschreven met het accent op de figuur van Henry van de Velde, de *meester* voor tal van architecten uit die periode. Intussen zijn er heel wat bijzonder waardevolle en interessante tentoonstellingen, studies en boeken over de bouwkunst van het interbellum opgezet en uitgegeven. Deze periode staat duidelijk in de belangstelling en de kunsthistorische bijdragen geven blijk van een verlangen naar duiding van de artistieke demarches in een turbulente tijd. Heel wat (kunst)historici beschrijven niet alleen de artistieke, economische, maatschappelijke, politieke en menselijke drijfveren, maar proberen ze ook te doorgronden.

Ze vergelijken de beweegredenen uit het interbellum met huidige gedragingen en meningen.

Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen brengt in deze aflevering een visie van vier personen op een bepaald aspect van de architectuur van het interbellum. Zij brengen u een complex verhaal over een bijzonder diverse en eclectische tijd. Zij lijken elkaar soms tegen te spreken, maar vullen elkaar in feite aan. Door de beperkte omvang van dit nummer kunt u van hen geen volledigheid verwachten en u zult soms tevergeefs naar een naam van een of andere architect zoeken. De auteurs hebben vooral geprobeerd om aan de hand van enkele grote lijnen een bevattelijk en verklarend beeld van de bouwkunst van het interbellum te geven.

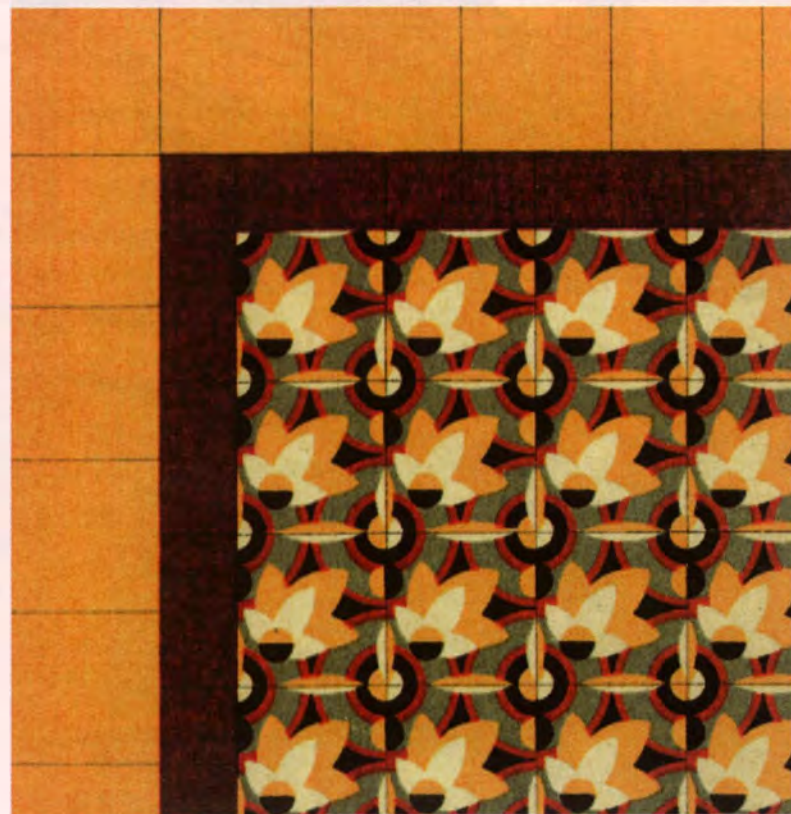
Keramische tegels uit een catalogus van Fiévé, Wondelgem, jaren '30

foto: verzameling Poulain-Caese, Gent



Het interbellum begon conservatief en aarzelend, gaf aan de goede bedoelingen van de modernisten weinig kansen en leefde zich in de jaren twintig uit in de euforie van een materiële en persoonlijke bevrijding. Het gevoel van vrijheid-blijheid stimuleerde een ongebreidelde hang naar versiering, ondanks de waarschuwend vinger van sociaal geëngageerde modernisten. In de jaren dertig moest men echter rekening houden met de economische realiteit. Men koos voor een zuiniger manier van bouwen en zocht naar oplossingen voor de crisis. Utopische projecten zoals de wereldsteden van Julien Schillemans (1930) en Victor Bourgeois (1932) of de lijnstad van Renaat Braem (1934) werden echter niet uitgevoerd. De wedstrijd voor de urbanisatie van Antwerpen-Linkeroever (1933, in 1926 voorafgegaan door een ontwerp van Henry van de Velde) mondde niet uit in een modernistisch ontwerp, maar leidde slechts tot een verbasterd gebruik van meer conservatieve voorstellen. Aan andere grote projecten werd wel begonnen: het graven van het Albertkanaal (1930), de tunnels onder de Schelde te Antwerpen (1932), de Brusselse noord-zuidverbinding (1937), de autoweg Brussel-Oostende (1939). De moderne maatschappij sloop onvermijdelijk binnen in het Belgische landschap. Ook dit fenomeen maakt van het interbellum een uitermate boeiende periode.

Norbert Poulain



Het dilemma bij de wederopbouw



Tijdens zijn verblijf in Nederland schrijft de stedenbouwkundige en landschapsarchitect Louis Van der Swaelmen een systematisch opgevat en theoretisch werk over de stedenbouw, toepasbaar op ons land voor de wederopbouw na de eerste wereldoorlog. Dit theoretisch werk legt eveneens een ruime basis voor de globale analyse van de stedelijke problematiek. Van der Swaelmens ideeën zijn nooit doctrinair, wel erg systematisch uitgedrukt, maar met als een belangrijk element het poëtische, wat in essentie terug te vinden was in het milieu van onze oude steden. Hij pleit voor de verdere ontwikkeling van de stad als uitdrukking van 'Civieke Kunst'. Daaronder verstaat hij de esthetische uitdrukking en voorstelling van alle functionele inrichtingen die de stad bepalen. Het is een ideeëngoed dat ook en vooral het negentiende-eeuws denken over architectuur, stedenbouw en stadsverfraaiing beheerst. Die civieke kunst moet zich evenzeer uitstrekken tot de bewaring van het gemeenschappelijke bouw- en stedenbouwkundig erfgoed en op het vlak van de artistieke, pittoreske en natuurlijke schoonheid van het land.

Huib Hoste Gevelverbouwing; toestand voor en na de verbouwing 1919

Consciencestraat 46, Roeselare
foto: Fonds Huib Hoste,
Sint-Lucasarchief, Brussel



Fiche



Victor Horta (1861–1947)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Na een verblijf tijdens de eerste wereldoorlog in Amerika, vernieuwt Horta zijn art nouveau. Hij is in 1925 de hoofdarchitect van het Belgische paviljoen op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs. Op dat moment wordt hij erg beïnvloed door de architectuur van Josef Hoffmann, de Weense school en hun meesterwerk, het Palais Stoclet (1906–1911) in Brussel. Horta legde toen de basis voor een modern classicisme. Dat komt het beste tot uitdrukking in het Paleis voor Schone Kunsten (1920–1928). Dit project moest echter kaderen in een ruimer stedenbouwkundig ontwerp voor de heropbouw van de Putterijwijk met het Centraal Station (1912–1957), gesitueerd op de flank van de heuvel van laagstad naar hoogstad en met het niet uitgevoerde 'Municipal Development-project' (1926–1928). Zo zou Brussel een nieuw aanzicht gekregen hebben, aansluitend bij de neoklassieke achttiende-eeuwse Parkwijk, waarvan Horta de tracés bestudeerde om ze op een moderne manier in zijn architectuur te vertalen.
Jos Vandenbreeden



Vooral de meervoudige en met elkaar verstrengelde functies in de historisch gegroeide stad werden na de eerste wereldoorlog door de harde kern onder de CIAM-architecten en stedenbouwkundigen als volledig voorbijgestreefd omschreven. Meer nog, in de opvattingen die deze modernistische architecten in hun internationale congressen vertolkten, was de oude stad zelfs volledig af te schrijven, vooral omwille van haar onoplosbaarheid inzake het verkeer. De plurifunctionele oude stad moest voor een groot deel van haar grondgebied kaalgeslagen worden en vervangen door nieuwe structuren, ofwel moest men nieuwe steden bouwen, die volledig conform waren aan de noden van de eigen tijd. Daarbij moest men de belangrijkste functies in de stad - met name het wonen, het werken, het verkeer en de ontspanning - in autonome zones onderbrengen.

In het besluit van zijn werk *Préliminaires d'Art Civique, mis en relation avec le 'cas clinique' de la Belgique. Pour la reconstruction de la Belgique*, in 1916 uitgegeven te Leiden, ontwikkelt Louis Van der Swaelmen ideeën over de restauratie en de reconstructie in het kader van de nieuwe stadsproblematiek en de rol van het platteland. Hij verwerpt resoluut het idee om architectuur die vernietigd werd opnieuw in reconstructie te bouwen. Het wederopgebouwde werk is zielloos omdat men zich nooit meer in de geest van bijvoorbeeld de gotiek, de renaissance of een andere stijlperiode kan inwerken. Het artistiek individualisme in de architectuur dat vooral tijdens de negentiende eeuw aan bod was gekomen, had overigens alle mogelijke

Brandende ruïne van de hallen en het belfort, Ieper 22 november 1914

foto: verzameling C.I.D.E.P., Brussel

gebieden van de oude architectuur volledig uitgeput. Misschien had Van der Swaelmen toch enigszins uit het oog verloren dat sommige erg belangrijke monumenten en stedenbouwkundige structuren uit het verleden, die tijdens de wereldoorlog verwoest werden, als imago van het verleden van ons volk en onze natie moesten heropgebouwd worden. Dat sloot echter geenszins uit dat er daarnaast niet eigentijds kon gedacht en gebouwd worden, ... zoals dat trouwens in het verleden steeds gebeurde.

Gebrek aan durf om nieuw en eigentijds te zijn, te creëren, leidde tot nabootsing, kopie of vervalsing en uiteindelijk in de wederopbouw tot de zogenaamde 'vieux-neuf'-architectuur, zo stelt hij. Hij pleit voor een fundamenteel vernieuwde internationalisering van de principes in de architectuur en in de stedelijke kunst. Alle belangrijke stijlperiodes uit de geschiedenis brachten immers een universele kunst tot stand, waarin elk volk weliswaar een eigen klemtoon legde. Die internationalisering van de architectuur zou des te beter tot uitdrukking komen in de concepten van de modernisten.

Over de restauratie van de oude gebouwen schrijft Van der Swaelmen dat men heel zorgvuldig de ouderdom van het bouwwerk, met inbegrip van zijn tijdspatine, moet bewaren, evenals de menselijke sporen van 'beleving' van het gebouw doorheen de verschillende tijdsperiodes. Enkel de zuiver constructieve delen van een monument mogen herbouwd of gerestaureerd worden, net als zuiver geometrische en dus niet-figuratieve decoratieve elementen. De delen van een gebouw die een creatief karakter hebben en uitdrukking geven aan het individualisme van de kunstenaar mogen niet in de oude stijl hermaakt worden. Ofwel laat men de stenen onbehouden, ofwel maakt men een eigentijdse en originele compositie zonder enige stijlnabootsing, maar op zich expressief genoeg en tegelijk in harmonie met het bestaande. Bouwkunst blijft steeds een uitdrukking van de eigen tijd en kopieert nooit het verleden.

In een korte inleiding in het tijdschrift *La Cité* van 1926 op een artikel van architect Huib Hoste over de restauratie van tijdens de oorlog beschadigde bouwwerken, looft niemand minder dan Le Corbusier de aanpak van Hoste: "sommigen zullen verrast zijn over het belang dat wij hechten aan bescheiden 'restauraties'. Zij verliezen uit het oog dat het 'huis in de Consciencestraat te Roeselare' het eerste 'cubistisch' architectuurwerk in België is, dat van bij zijn ontstaan scherpe discussies uitlokte. (...) Het is goed om te herhalen dat ergens, bij ons, in een hoek van Vlaanderen, wat eens de stijl van na de oorlog moet worden, door de creatieve moed van een Brugs architect meer en meer wordt bevestigd."

Hoste geeft zelf ook commentaar op zijn verwezenlijking uit 1919 en stelt dat ook dit gebouw het lelijke karakter van zoveel andere uit de vorige eeuw in zich droeg. Als architect had hij de keuze om te opteren voor de restauratie van een 'lelijk' gebouw of om een esthetisch resultaat na te streven. Hoste opteerde voor een eigentijdse en moderne benadering van de gevel. Het horizontale karakter in de gevel werd omwille van de verschillende lijsten die in deze klassiek-eclectische architectuur voorhanden waren, versterkt. Al het decoratieve lijstwerk, het fronton, de consoles die versierd waren met acanthusbladeren, werden weggehaakt en vervangen door eenvoudige moderne vormen. Het balkon werd een bow-window omwille van de nieuwe functie erachter. De lichtinval doorheen de ramen werd vergroot door terugspringend metselwerk in plaats van de klassieke overkragende raamkaders. De gevel werd met simili bezet en zo volledig geüniformeerd. In de vormtaal werd duidelijk de abstracte vorm verheerlijkt, de kubus, symbool van de herontdekte driedimensionaliteit, die essentie van bouwkunst.

De nieuwe tijd bracht een nieuwe geest en zo zien we ook in andere werken van Hoste, zoals in de Sint-Jozefkliniek in Brugge waar hij in 1920 een uitbreiding voorziet, dat hij zijn vooroorlogs neogotisch bouwwerk 'aanvult' met een contrasterende kubistische constructie, duidelijk in de nieuwe taal van de tijd. De moderne architect wil resoluut eigentijds blijven en verloochent daarbij geenszins zijn eigen werk. De loopbaan van Hoste begon voor de eerste wereldoorlog in neogotische richting, een architectuur die overeenkomt met ons Vlaamse verleden, maar die tegelijk ook de rationaliteit in de opbouw en de eerlijkheid in de constructie en vormtaal huldigde.

Het al dan niet bewaren van de ruïnes of het totaal heropbouwen van de gotische Halle van Ieper en de heropbouw van de oude stad in het algemeen kunnen als model gesteld worden van de hete debatten rond oorlogsschade en wederopbouw. Volgens architect Eugène Dhucque, die tijdens de oorlog talloze opmetingen in deze streek had gedaan en foto's had gemaakt met het oog op het optekenen van de merkwaardigste elementen van het bouwkundig erfgoed, moesten de overblijfselen van de historische gebouwen in Ieper als ruïne en dus als onvervalste getuige bewaard blijven. Deze ruïne zou echter omringd door een 'stiltezone' gedurende jaren de kern van het stadsbeeld bepalen. Het is pas later, onder impuls van de Koninklijke Commissie voor Monumenten, dat men de heropbouw van de ruïnes voorschrijft. De Ieperse Sint-Maartenkerk werd vanaf 1921 wederopgebouwd. De zaak van de Halle en het belfort kwam langzamer op gang. In 1938 was het belfort en een vleugel van de Halle klaar. De laatste werken aan de Halle werden pas in 1966 beëindigd.

De verwoeste gebouwen en stedelijke gehelen die na de oorlog wederopgebouwd moesten worden, vormden het onderwerp van heftige discussies en controversen. Meestal wordt in de verschillende teksten die rond deze problematiek verschijnen aangeraden de algemene esthetiek van de omgeving te respecteren en de meest

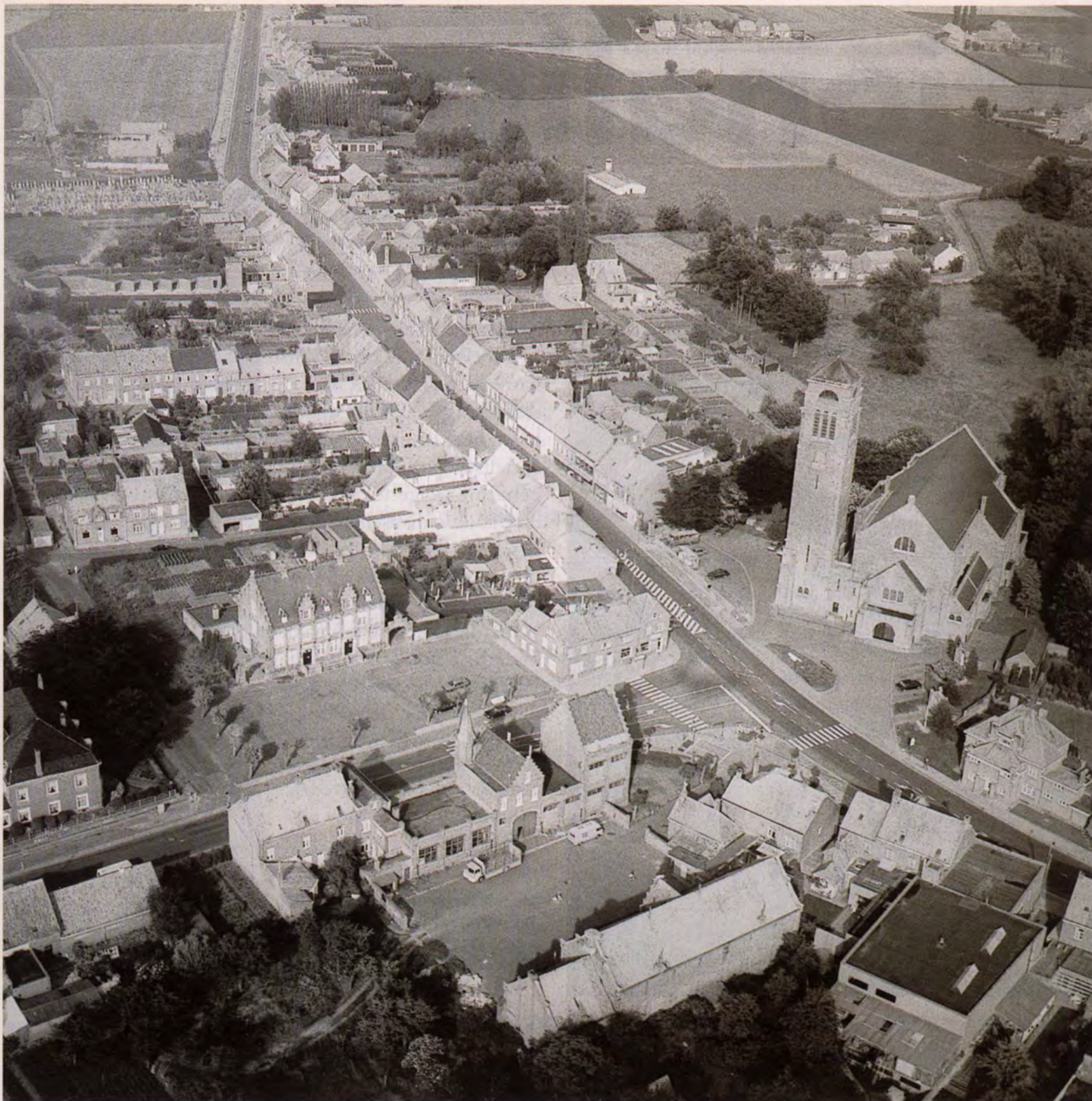


karakteristieke voorbeelden van plaatsgebonden pittoreske architectuur als model te kiezen, of ze gewoon te reconstrueren. Het was een heropbloei van wat er eens in de negentiende eeuw was ontstaan, alle stijlen uit de architectuurgeschiedenis kwamen opnieuw aan bod, met een voorkeur voor de inheemse architectuur en de traditionele bak- en zandsteenstijl. Er werd bij voorkeur teruggeslagen naar de stijl die de bloeiperiode van de stad of de gemeente kenmerkte. De tegenstellingen tussen een letterlijk overnemen van vormen uit de plaatselijke architectuur – het zogenaamde pastiche – en een zich inspireren op de eigenheid van die architectuur, blijft het grondthema van het architectuurdebat. Meestal gaat men niet verder dan een doorgedreven interpretatie van de traditionele vormtaal.

De werken van sommige modernisten, zoals een Huib Hoste, blijven uitzonderingen. De eerste moderne kerk na de eerste wereldoorlog wordt door Hoste in Zonnebeke gebouwd. Het is een hallenkerk, overwelfd met betonspanten die zichtbaar blijven in de ruimte. Het in die tijd veelbelovende materiaal beton wordt dus eerlijk getoond in de binnenruimte van het kerkgebouw. De ranke toren staat quasi geheel los van de kerk en laat daardoor beter

**Huib Hoste
Onze-Lieve-Vrouwekerk,
Zonnebeke
1921**

*foto: Fonds Huib Hoste,
Sint-Lucasarchief, Brussel*



het eenvoudige volume tot zijn recht komen. Hoste had in Nederland en vooral bij de architecten Berlage en Dudok gezien dat de toekomst van de architectuur lag in het hanteren en samenstellen van eenvoudige geometrische volumes in metselwerk. Hoewel de architectuur van deze kerk modern kan genoemd worden, zijn er nog enkele gezonde verwijzingen naar de traditie van de Vlaamse bouwkunst – de bakstenen torens in het landschap – zonder echter in een volledige pastiche te vervallen, die vooral in de doorsnee wederopbouwarchitectuur hoogtij vierde.

In de ogen van zuivere modernisten vormt de historische stad met haar dooreenstrengeling van functies een onoplosbaar probleem. Herstellen en wederopbouwen is zinloos, men moet aan de nieuwe stad werken, die het beeld zal zijn van de nieuwe na-oorlogse maatschappij. Dat is een stad waar het wonen, het werken, het verkeer en de ontspanning beantwoorden aan moderne concepten.

Jos Vandenbreeden

**Huib Hoste
luchtgezicht van Zonnebeke
opname wellicht 1981**

*foto: Fonds Huib Hoste,
Sint-Lucasarchief, Brussel*

Fiche

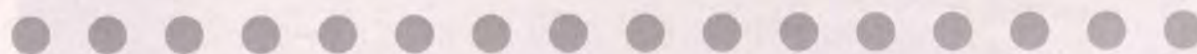


**Henry van de Velde
(1863–1957)**

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel
Zoals Horta behoort Van de Velde tot de oudste generatie van architecten die tijdens het interbellum een uiterst belangrijke rol heeft gespeeld. Al vroeg predikte hij dat bij de creatie van een object of een gebouw de vormtaal het rechtstreekse gevolg moest zijn van het gebruik en de functie. In het ontwerpen van prototypes die direct inspelen op de noden van het dagelijkse leven lag de vernieuwingsboodschap. Op internationaal niveau maakte Van de Velde naam. Hij werkte in Duitsland en Nederland en kreeg daarna de kans om zijn opgedane ervaringen in het onderwijs, de architectuur en de stedenbouw toe te passen met de creatie van het Hoger Instituut voor Sierkunsten Ter Kameren. Zo gaf hij een nieuw elan aan het onderwijs in de toegepaste kunsten en de architectuur. Rondom zich schaarde hij een groep van jonge ontwerpers en kunstenaars, allen behorend tot de modernistische beweging. Eén van zijn hoofdwerken is de Universiteitsbibliotheek en het HIKO van de Gentse Universiteit (1935–1939), tevens een baken in het stadslandschap.

Jos Vandenbreeden

Traditionalisme



De modernistische bouwstijl werd bovendien vaak geassocieerd met het socialistische gedachtegoed, dat er nauw mee verweven was. De standaardisering en gelijk-schakeling, gepredikt door de modernisten, druisten in tegen het klassenbewustzijn van de burgerij. Door dit socialistische geurtje was het modernisme niet 'gepast' in bepaalde welgestelde kringen. Voor de nieuwe rijken was de traditionalistische bouwstijl ook meermaals een geschikte vorm van legitimatie: hij behoorde tot de uiterlijke tekenen van de sociale laag waartoe ze recent waren gaan behoren. Een woning in traditionele stijl getuigde van gepaste smaak en goed fatsoen. Naast deze onderliggende drijfveren mag men echter de hoofdreden voor het doorleven van de traditie niet over het hoofd zien: men vond de gevestigde stijlen uit het verleden veel mooier dan de gewaagde nieuwigheden van de modernisten.

**Lucien Neiryck
Traditioneel interieur**

*foto: Jaarboek der Sier- en
Nijverheidskunsten, 1939, p. 365*

**Jos. en Luc Viérin
Heilig-Hartkerk
1935**

foto: Joris Luyten

Bij de geschiedschrijving van de architectuur van het interbellum worden de traditionalisten dikwijls wat meewarig bekeken. Ons denken is immers ingesteld op de vooruitgangsgedachte en in deze optiek zijn de traditionalisten 'zij die de boot gemist hebben'. Maar de traditionalisten opzijschuiven is onrecht aandoen aan de complexiteit van de architectuur in het interbellum.

De architecten van het interbellum waren geschoold in de traditionele architectuur. De opleiding was vanaf het midden van de negentiende eeuw gebaseerd op historische voorbeelden: de gotische bouwkunst in het geval van de Sint-Lucasscholen en de klassieke bouwstijlen bij de academies. Een groot deel van de architecten bleef dan ook de traditionele stijlen trouw, met – vanaf 1925 – invloeden van de art deco erin verwerkt.

Er was bovendien nog steeds veel vraag naar traditionalistische architectuur. De ingrijpende veranderingen, teweeggebracht door de industrialisatie en de Eerste Wereldoorlog, versterkten bij sommigen nog het verlangen naar het verleden. Men probeerde in de woon-omgeving vast te houden aan de 'goede, oude tijd', toen het leven rustiger en overzichtelijker was. Deze behoudsgezinde reflex speelde ook een belangrijke rol bij de wederopbouwarchitectuur.





Jean-Baptiste Dewin
(1873–1948)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Als één van de eersten luidt Dewin de Belgische bijdrage tot de moderne architectuur in. Hoewel hij nog volop in de geest van de negentiende eeuw denkt – architectuur als de cultus van het schone, de eenvoud en het ware – speelt hij vooral op eenvoud. Veel woningen van rond de eeuwwisseling en uit de vroege jaren twintig laten een geometrische en strakke architectuur zien als inleiding tot de art deco stijl. Ook Dewin was erg geïnspireerd door de architectuur van Josef Hoffmann en ‘kopieerde’ voor het gemeentehuis (1936) van Vorst (Brussel) het principe van de torenbouw van het Palais Stoclet. Alleen vertaalde hij die abstract-kubistische architectuur in een architectuur waar de materialen baksteen en natuursteen in hun textuur en eigenheid zichtbaar werden. Het systeem van de integratie van beeldhouwkunst en andere vormen van toegepaste kunsten om tot een totaalconcept te komen was ook voor Dewin een belangrijke architectuurcomponent. De loopbaan van Dewin groeide uit tot deze van een hospitaalbouwer (Sint-Pietersziekenhuis Brussel, 1931–’32).
Jos Vandenbreeden

In hun theorievorming stelden de extreme modernisten een ‘woonmachine’ als ideaal, als een soort fabriek waarin het wonen op een efficiënte en gestroomlijnde manier kan gebeuren. De traditionalistische architecten reageerden hier heftig op. Een mens was volgens hen niet gemaakt om als een robot te leven in een kale, klinische laboratorium-omgeving. Architectuur is niet hetzelfde als constructie. Constructie is louter materieel: het is de logische oplossing voor een specifieke opdracht, zoals een kippenkwekerij of een fabriek. Architectuur wordt het pas als naast de materiële noden ook de geestelijke noden worden bevredigd. En aan deze geestelijke behoeften probeerden de traditionalisten te voldoen door een huis te ontwerpen dat gezelligheid, warmte, een zekere vertrouwdheid bood; kortom, een aangename omgeving om in te vertoeven.

De afkeer van modernisme betekende echter niet een afzweren van modern comfort in de inrichting van de woning. Wat betreft verlichting, verwarming, sanitair en keukeninrichting volgde men, als het budget het toeliet, de nieuwste trends. De aankleding van het interieur gebeurde dan wel weer op traditionele wijze. Alhoewel de verwijzing naar één bepaalde stijl meestal niet zo uitgesproken was, schrok men niet terug voor een eetkamer in oud-Vlaamse stijl of een salon in neorococo. Meestal beperkte het traditionalisme zich tot de aanwezigheid van elementen zoals houten balken in de plafonds, glas-inlood in kamer- en kastdeuren, haarden in natuursteen enzovoort. Ook het meubilair droeg bij tot het creëren van een vertrouwde woonomgeving.

De traditionalistische bouwtrant was eveneens de stijl bij uitstek voor de kerkbouw. Meer dan het modernisme werd zij in staat geacht de spiritualiteit van de religie te kunnen vertolken. De vormgeving was ontleend aan de

romaanse, de gotische en de byzantijnse architectuur. Wel werd een sterke versoering doorgevoerd: de nadruk kwam te liggen op het spel van de volumes en op de inherente schoonheid van de gebruikte materialen. De aangebrachte sculpturen waren eenvoudig, duidelijk leesbaar en sterk constructief gebonden. Het Latijnse kruis bleef het uitgangspunt van het grondplan. Een veranderde visie op de liturgie vroeg echter een zo groot mogelijke betrokkenheid van de gelovigen bij de eucharistie: het altaar moest van overal zichtbaar zijn. Daarom werden de zijbeuken beperkt tot circulatiezones en werd de brede middenbeuk sterk benadrukt. Het transept werd meestal herleid tot een lichte uitsprong. In een reactie tegen de bijna industriële productie van religieuze objecten in de late neogotiek werd veel aandacht besteed aan het verzorgde ambachtswerk voor de aankleding van de kerk. Dikwijls was een art deco stilering van de vormen merkbaar.

Wie in zijn woning aansluiting wilde zoeken bij het verleden, had grosso modo drie keuzemogelijkheden: een academische bouwstijl, een regionale bouwstijl of een versoerd traditionalisme.

Wie koos voor een academische bouwstijl, koos voor representatie. Het neoclassicisme, het neorococo en de neorégence waren stijlen die door hun connotatie als bouwstijl van de machthebbers van de achttiende eeuw een zekere geladenheid hadden. In het interbellum was vooral de neorégencestijl sterk geliefd voor rijwoningen in de nieuwe stadsuitbreidingen. In de jaren twintig kondigde de art deco zich het eerst aan binnen de academische bouwstijl. In de ‘proto art deco’ stijl worden art deco elementen zoals gestileerde bloemmotieven aangebracht op een klassiek gevelschema.



Gevelrij in academische bouwstijl

Vergotesquare, Brussel
foto: Joris Luyten

Fiche



Emiel Van Averbeké
(1876–1946)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Vanaf de florale art nouveau evolueert Van Averbeké over de meer geometrische en door de Weense school geïnspireerde stijl naar een door de Nederlandse architecten Berlage en Dudok voorgeschreven baksteen-architectuur. Dat komt al tot uitdrukking in zijn ontwerp voor een brandweerkazerne (1910–'13) in Antwerpen en in de diverse schoolgebouwen die hij ontwerpt. Hieruit bleek zijn grondige kennis van het materiaal, zowel de constructieve als de esthetische, evenals zijn voorliefde voor de eenvoudige volumewerking in architectuur. Als stadshoofdbouwmeester van Antwerpen vanaf 1920, gaf hij bij de Dienst van de Stadsgebouwen impulsen aan de moderne richting in de Antwerpse architectuur. Bij de bouw van de 'Boerentoren' (1928–1932, architect Jan Van Hoenacker) speelde hij samen met architect Jos Smolderen een adviserende rol. Na de wedstrijd over de urbanisatie van de Linkerscheldeoever, waar de modernistische ontwerpen van Le Corbusier en Hoste, Eggerix en Verwilghen niet werden geselecteerd, tekent Van Averbeké de structuur van de urbanisatie (1934) uit. Hij sluit zijn loopbaan af met de restauratie-reconstructie van het Rubenshuis (1937–1946).
Jos Vandenbreeden



bovenaan
Jean Hebbelynck
Villa in versoberde
traditionele stijl
1928

Gent
foto: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, dienst 92

onderaan
Hubert Louel (nr. 25, 1939);
Emile De Nil (nrs. 23 en 21,
1937)
Gevelrij

Clarissenstraat, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, dienst 92

Bij de regionale bouwstijlen primeerde het pittoreske effect. Een cottage, een Anglo-Normandische vakwerkbouw, een huis in neo-Vlaamse-renaissancestijl, een landelijke hoeve: alle boden ze een charmante aanblik, met schilderachtige details en een gevarieerde opbouw. Met natuurlijke materialen als baksteen, natuursteen en houtwerk werd een verbondenheid met de traditie benadrukt. Erkers, versierde schoorstenen, pannen- of strodaken, glas-in-loodramen en een onregelmatig bouwvolume droegen bij tot de creatie van een woning die gezelligheid en een zekere tijdloosheid uitstraalde.

Veel architecten zochten echter naar een synthese, een evenwicht tussen de bouwvormen uit het verleden en de eisen van het moderne leven. Via een versoberde vorm van traditionalisme probeerden zij voor de moderne mens een praktisch ingericht huis, maar ook een aangename thuis te creëren. Zij stonden open voor nieuwe technieken en materialen, maar weigerden deze op een dogmatische manier toe te passen. Want dat was - en misschien wel terecht - hun grootste verwijt aan de extreme modernisten: door het onwrikbaar toepassen van bepaalde vormelijke basisprincipes was hun architectuur niet meer zo functioneel, zo rationeel als ze overal verkondigden. Zo was het platte dak, hét stokpaardje van het modernisme, een niet-rationele oplossing voor het bouwprogramma in onze streken: in het regenachtige klimaat stelde dat dikwijls problemen voor de afwatering. Het weglaten van een dakgoot om de mooie belijning van de gevel niet te verstoren, leidde tot vuile strepen op de gevel, veroorzaakt door afsijpelend water. Het aanbrengen van metalen ramen over grote oppervlakten gaf problemen voor het verwarmen van de woning in de winter. Als dit modernisme is, stelt architect Antoine Pompe, noem mij dan maar een "pseudo-modernist".



**Jozef Smolderen,
John Van Beurden,
Jan Van Hoenacker**
Hotel Jussiant, proto art deco
A. Goemaerelei, Antwerpen
foto: Joris Luyten

Fiche



Albert Van huffel

(1877-1935)

foto: Museum voor Sierkunst en Vormgeving, Gent

Van huffel is het prototype van de perfecte vakman, die alle domeinen van de toegepaste kunsten beoefent, haast op de wijze van de middeleeuwse ambachtsman. Hij zocht naar de diepere betekenis van het ornament in de architectuur. Zijn levenswerk, de creatie van de Nationale Basiliek van het Heilig Hart te Koekelberg (1920-1970), is het meest integere en interessantste art deco gebouw in West-Europa. De architectuur heeft een klare en duidelijke lijnvoering, ze is opgebouwd uit compacte en eenvoudige volumes in baksteenmetselwerk en natuursteen. De structuur van het gebouw is in gewapend beton. In het interieur wordt er naast het gebruik van zichtbaar metselwerk ook geglazuurd terracotta als verloren bekisting voor het gewapend beton gebruikt. Dat geeft een bijzondere sfeer.

Jos Vandenbreeden



Antoine Pompe cottage
1922

Jean Sermynlaan, Ganshoren
foto: Herman Huys

De crisis van de jaren dertig had een duidelijke invloed op de architectuur. Na de Eerste Wereldoorlog was er een sterk streven geweest van de socialistische en communistische partijen naar samenwerking over de staatsgrenzen heen. Dit zoeken naar internationale verbondenheid was een belangrijke factor in de ontwikkeling van de modernistische bouwstijl geweest. In een rationele architectuur waren immers geen lokale, plaatsgebonden aspecten meer aanwezig, zodat de eenheid van de mensen (en vooral van de arbeiders) ook in hun woningen benadrukt kon worden. De crisis van de jaren dertig maakte echter een einde aan dat eenheidsideaal. De solidariteit brokkelde af en ruimde plaats voor een politiek van nationaal protectionisme. Bovendien leidde de onzekerheid, veroorzaakt door de economische malaise, tot reactionaire tendensen in de maatschappij. Men ging teruggrijpen naar vaste waarden, naar de zekerheden uit het verleden, óók in de architectuur. In het *Jaarboek van de Sint-Lucasgilde* uit 1937 werd dit treffend vertolkt: "Na de verwarring van de jaren twintig à dertig aanbidden wij weer in geest en waarheid, d.i. naar den wekroep van ons eigen Dietsche bloed. Niets is zóó van verdienste ontdaan als 'internationaal' bouwen. Maar karakteristiek bouwen en sieren, in verbondenheid met z'n eigen volksaard, dit vraagt kunde en cultuur".

Eenzijds kent een architectuur die het midden houdt tussen regionalisme en modernisme een stijgend succes. In de Duitse architectuur komt dit heel goed tot uiting in de 'Heimatstijl', die de lokale bouwtradities verheerlijkt, weliswaar in een vereenvoudigde versie. Ook in ons land is deze traditionalisering van de architectuur goed merkbaar. In een moderne, vrij sobere gevel verschijnen krullerig smeedwerk, glas-in-loodramen of sculpturale versieringen; bij de villabouw wordt het strodak weer populair.

Een tweede tendens uit de jaren dertig is het 'modern classicisme'. Elementen uit het klassieke vormenrepertorium (zuilen, pilasters enzovoort) worden uitgepuurd en geïntegreerd in een sober, zakelijk geheel. Typisch zijn de grote bas-reliëfs, die verwijzen naar de friezen uit de Griekse klassieke oudheid. De bouwwerken in deze stijl willen kracht en sereniteit uitstralen als tegengewicht voor de onstabiele in de maatschappij. De schijnbaar onstuitbare economische crisis en de dreiging van een nieuwe oorlog moeten worden bezworen door middel van gebouwen die een eeuwigheidswaarde lijken te bezitten. Het klassieke vormencanon was sinds de oudheid in gebruik om macht en duurzaamheid te vertolken en behoorde bovendien in vele landen tot het architecturaal patrimonium. Hierdoor kon een eigentijdse vorm van classicisme als een nationale bouwstijl worden ervaren. Deze stijl werd achteraf vooral geïdentificeerd met de architectuur van totalitaire regimes, zoals het Duitse nazisme en het Italiaanse fascisme, die het moderne classicisme toepasten in monumentale, bijna megalomane bouwwerken. Toch was ook in andere landen het moderne classicisme een sterk gewaardeerde bouwstijl, als alternatief voor het als kaal en leeg ervaren modernisme.

Leen Meganck



Joseph Van Neck
De gevel van het Heizelpaleis
1935

Brussel
foto: Photo l'Epi-Devolder, Brussel

Art deco

Over *art deco* is al heel veel geschreven en geredetwist. De term, gelanceerd in 1966 door het Musée des Arts Décoratifs te Parijs ter gelegenheid van de herdenking van de *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* uit 1925, is ondertussen door tientallen auteurs verschillend geïnterpreteerd. Niet alleen over de inhoud wordt anders gedacht, maar ook de afbakening in tijd zweeft tussen de begindata 1904, 1909 of 1918 en de einddata 1925, 1929 of 1939/40. Voor wie enigszins vertrouwd is met de kunst en de cultuur van de eerste helft van de twintigste eeuw wekt dat geen verbazing. Tenslotte is de term *art deco* achteraf bedacht en gebaseerd op een tentoonstelling die al in 1915 was gepland, maar door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en de gevolgen ervan werd uitgesteld tot 1925. De 'stijlen' die in die periode werden gehanteerd zijn zo divers, de combinaties ertussen zo complex, de grenzen zo vaag - Dan Klein, een van de eerste schrijvers over *art deco*, sprak met enige overdrijving van duizend verschillende stijlen - dat het wellicht niet anders kon of de term *art deco* moest verwateren tot een 'kapstokterm' waaraan iedereen naar eigen goeddunken en behoefte ophing wat hij of zij wilde. Sommigen waagden het zelfs om expliciet modernistische ontwerpen bij de *art deco* onder te brengen, tot verbijstering van de voorstanders van een zuiver modernisme. Anderen hadden de pretentie om het ultieme boek over *art deco* te schrijven, maar moesten achteraf toegeven dat het bij een poging was gebleven. Wat onder de term *art deco* wordt samengebracht is dus per definitie bijzonder verscheiden, eclectisch én voor kritiek vatbaar. Een ander twistpunt draait rond de kunstdisciplines die tot de *art deco* kunnen worden gerekend. Allerhande vormen van toegepaste kunst liggen voor de hand. Beeldhouwkunst - met bas-reliëfs en sculpturen in een al dan niet beperkte oplage - kan nog voor velen. Schilderkunst ligt al moeilijker, terwijl in enkele studies werd geprobeerd om bepaalde uitingen van literatuur, muziek, fotografie en film onder de noemer *art deco* in te delen. *Art deco* architectuur wordt bij de meeste auteurs herleid tot het toepassen van *art deco* elementen op een gebouw. Dat *façadisme* van de *art deco* - het tentoonspreiden van 'moderne' stileringen aan gevels - was een permanente bron van ergernis voor de propagandisten van een ascetische, naakte en functionele architectuur.

Fiche



Adrien Blomme
(1878-1940)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Architect Blomme vertrekt ook vanuit de negentiende-eeuwse traditie in architectuur, maar wordt rond 1930 modernist, zoals hij zelf schrijft. Steeds op zoek naar meer logica en waarheid in architectuur wil hij geen modernist van de harde lijn zijn en respecteert zo de streekgebonden architectuur, zonder dat men hem traditionalisme kan verwijten. Als architect van de familie Wielemans bouwt hij de brouwerijen (1930) in Vorst (Brussel), het woonhuis Wielemans (1927), de cinema Métropole (1932) in de Brusselse Nieuwstraat, een gebouw met een uniek programma van winkels, cinemazaal, taverne, feestzaal, directeurswoning en hotelkamers rond een patio op het dak als uitbreiding van het hotel Métropole. Hij is ook de architect van de sigarettenfabrikant Gosset (St.-Michel) en bouwt de fabriek (1930) te Molenbeek en de villa voor Gosset (1929). In zijn architectuur werkt hij veelvuldig samen met belangrijke kunstenaars uit zijn tijd, zoals met de beroemde Ossip Zadkine, die onder meer een monumentaal fries boven het filmdoek van cinema Métropole creëert.

Jos Vandenbreeden

Algemene kenmerken

De herdenkingstentoonstelling *Art Déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau* probeerde in 1966 een onderscheid te maken tussen *art deco* en drie bewegingen van de *avant-garde*, waarvan slechts vertegenwoordigers van het Franse tijdschrift *L'Esprit Nouveau* - met tegenzin - werden toegelaten op de tentoonstelling van 1925, terwijl het *Bauhaus* en *De Stijl* niet eens waren uitgenodigd. Ook al kan men niet ontkennen dat zelfs het puurste, het meest naakte ontwerp decoratief werkt - Paul van Ostaijen gebruikte de term 'decoratief' voor avant-gardistische kunst - toch is er een expliciet verschil tussen het pure, extreme en dogmatische *modernisme* en de *art deco*. Er zijn wel gelijkenissen en men kan enige verwantschap ontdekken, eigen aan de tijdgeest. Ook in de *art deco* zien we een tendens naar de vernietiging van het ornament, maar de *art deco* gaat nooit zo ver dat het ornament helemaal verdwijnt, waardoor de *art deco* een aspect van de *art nouveau* verder zet. Kunstenaars en ambachtslieden van diverse artistieke disciplines krijgen ruime kansen. Daarom wordt doorgaans gesteld dat *art deco* architectuur vooral het aanbrengen is van *art deco* versieringen op architectuur. Een eerste algemeen kenmerk van de *art deco* is precies een streven naar integratie van diverse kunstvormen in één geheel. Het *Gesamtkunstwerk*, een erfenis van de *art nouveau*, leeft in de *art deco* verder, maar wel op een andere manier. Behalve in enkele spraakmakende gevallen, is het niet meer één persoon - doorgaans de architect - die alle details van een gebouw ontwerpt. De architect coördineert wel de decoratie van het exterieur en soms ook nog van het interieur, maar vaak is het een 'ensemblier', een binnenhuisarchitect, die voor het interieur instaat. De Parijse couturier Paul Poiret, stichter van het *Atelier Martine* - een atelier voor binnenhuisarchitectuur bevolkt met vaardige, arme meisjes - en de *Compagnie des Arts français* waren trendsetters, gevolgd door de Parijse warenhuizen Au Printemps, Galeries Lafayette, Bon Marché en Louvre die respectievelijk de speciaalzaken Primavera, La Maîtrise, Pomone en Studium oprichtten. Ook elders kreeg het voorbeeld navolging. In Brussel had Vaxelaire-Claes (Au Bon Marché) een afdeling binnenhuisinrichting en bouwden de gebroeders Vanderborght een interieurzaak uit met een meubelmakerij, tapijtweverij en drukkerij van behang. De Kortrijkse Kunstwerkstede van Jozef De Coene werd tot in het buitenland dé leverancier van complete interieurs, die vervaardigd werden in een eigen meubelfabriek, bronsgieterij, tapijtweverij en atelier voor glas-in-loodramen. Naast een eigen productie konden grote en kleine firma's van interieurkunst rekenen op een artistiek en kwalitatief

Jan-Albert De Bondt
Interieur uitgevoerd door
de Kortrijkse
Kunstwerkstede De Coene
Villa Verbreyt
1927

Spoorweglaan 36-36b,
Sint-Niklaas
foto: Georges Charlier



hoogstaand aanbod van toegepaste kunst in diverse materialen, uitvoeringen en prijsklassen, geproduceerd in tal van gespecialiseerde manufacturen. De samenwerking tussen kunstenaar en industrie, de uitbouw van een kunstnijverheid heeft tijdens het interbellum een ongekennde ontwikkeling gekend én is toen door het publiek enthousiast aanvaard. Vandaar dat de kunsthandel momenteel nog een groot aantal waardevolle voorwerpen uit de jaren twintig en dertig kan aanbieden.

Een tweede algemeen kenmerk van de art deco is het recupereren van avant-garde tendensen. Zo wordt in de vroege jaren twintig gebruik gemaakt van de stilingen van het *kubisme*, terwijl in de jaren dertig een vlakke gevel en grote ramen aan het modernisme worden ontleend. Dit heeft sommige architecten het verwijt van 'pasticheurs' - een uitdrukking van onder meer stedenbouwkundige en landschapsarchitect Louis Van der Swaelmen - opgeleverd. Het is trouwens niet altijd mogelijk om de grens tussen art deco en modernisme scherp te trekken, wat het eclectische karakter van art deco nog vergroot. Alleen een gedetailleerde studie van het Withuis dat Joseph Diongre in 1927 te Jette ontwierp, laat toe om deze woning niet als modernistisch, maar als art deco te bestempelen.

Ook het spectaculaire uitzicht en enkele versieringen van de witte villa die Marcel Leborgne in 1928-1931 te Sint-Genesius-Rode bouwde, doen veeleer denken aan een decoratieve verwerking van het modernistische ideeëngoed. De laatste jaren wordt wel geprobeerd om de diverse tendensen van de architectuur uit het interbellum scherper te omlijnen, zodat toch enige orde in de chaos kan worden geschapen. Het is een drang naar een werkbare indeling, eigen aan wetenschappers, maar ook een bron van controverse.

Het burgerlijke en lokale individualisme van architect en vooral van bouwheer, dat zich uitte in 'modern' bouwen zonder de goegemeente te veel te shockeren, is een derde algemeen kenmerk dat de art deco onderscheidt van het naar internationalisme strevende modernisme. Art deco architectuur komt daardoor wat tegenstrijdig over als een soort van grootste gemene deler, aanvaardbaar voor de plaatselijke conservatieve gemeenschap, maar aangekleed met uitgesproken individualistische, min of meer 'gedurfde' details. Een wandeling door typische interbellumwijken levert prachtige voorbeelden op, zoals een woning uit 1930 van August Waterschoot aan de Mgr. Stillemanstraat te Sint-Niklaas aantoon.



links bovenaan
Joseph Diongre
Withuis
1927
 Charles Woestelaan 183, Jette
 foto: Joris Luyten

links onderaan
August Waterschoot
Woning
1930
 Mgr. Stillemansstraat 36,
 Sint-Niklaas
 foto: Provinciebestuur Oost-
 Vlaanderen, dienst 92

Proto art deco

Een begrip dat de laatste jaren steeds meer naar voor wordt geschoven is *proto art deco*, zeg maar: de art deco vóór de art deco. Al omstreeks 1904 merkt men in diverse landen een reactie op de uitbundige lijnen van de art nouveau. Op het eerste gezicht is de proto art deco een reactionaire daad, aangezien men teruggrijpt naar historische stijlen, terwijl de art nouveau die verstarde stijlen juist bestreed. In Frankrijk noemen sommigen de Louis Philippe de laatste nationale historische stijl. Ook in Italië en in Bohemen gaat men terug naar historische voorbeelden. Vaak ziet men alleen aan de details dat men niet te maken heeft met de een of andere neostijl, maar dat elementen uit oudere stijlen op een eigen manier zijn verwerkt. Gevelschema's worden met classicistische verhoudingen opgebouwd, kamers worden even klassiek ingedeeld. Dat geactualiseerde neoclassicisme wordt uitermate geschikt bevonden voor openbare gebouwen.



De aanpassing aan de smaak en de wensen van de bouwheer maakt een nauwkeurige, stilistisch en tijdsgebonden indeling van de art deco architectuur bijzonder moeilijk. Toch kunnen enkele grote lijnen worden onderscheiden, zodat het eclectische karakter van de art deco in een aantal belangrijke tendensen kan worden opgesplitst. Deze indeling hangt vast aan stilistische ontwikkelingen die in het buitenland vaak wat eerder op gang komen - soms al vóór de Eerste Wereldoorlog - en die de architectuur bij ons hebben beïnvloed.

Victor Horta
Paleis voor Schone
Kunsten,
detail exterieur
1919-1928

Ravensteinstraat, Brussel
 foto: Joris Luyten



Vooral Lodewijk XVI-ornamenten vormen een dankbaar uitgangspunt. Bloemenslingers, trossen en bloemenmanden versieren de gevels, kolossale pilasters en klassieke hoofdstellen geven aan gebouwen een monumentaal karakter. Strengheid komt in de plaats van uitbundigheid, symmetrie primeert boven asymmetrie. Het valt echter op dat de decoratieve patronen in een geometrische vorm worden gevangen gehouden, en dat vormt precies een essentieel kenmerk van de proto art deco. Gelijkaardig ingeperkte motieven worden ook toegepast op beaux-arts gevels, de wat bombastische en monumentale stijl die gedictieerd werd door de Parijse Académie des Beaux-Arts en die het metropolitische beeld van de Franse hoofdstad heeft bepaald. De decoratieve motieven worden uitgevoerd in natuursteen, pleisterwerk of cement. Deze bij uitstek monumentale toepassingen komen ook voor bij bescheidener constructies en zelfs bij woningen. Ook bij ons zal de proto art deco enige invloed uitoefenen, vooral kort na de Eerste Wereldoorlog. En ook hier maakt het detail het onderscheid met de neostijlen. Een geoefend oog ontdekt in zowat alle grote steden proto art deco ornamenten. Merkwaardig is bijvoorbeeld de Belgische

Bank van de Arbeid in Gent, waarvoor Oscar Van de Voorde in 1921 Lodewijk XVI-elementen heeft gestileerd en gecombineerd met putti die beeldhouwer Geo Verbanck ontleende aan de Wiener Secession. En terwijl het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, tussen 1919 en 1922 ontworpen door Victor Horta, ongetwijfeld op modernistische bouwprincipes berust - zoals de niet verwezenlijkte optie om beton zichtbaar te laten in het interieur moest aantonen - werden vormgeving en versieringen van het complex bepaald door de achttiende-eeuwse omgeving van de Koninklijke Wijk.

Fiche

Oscar Van de Voorde interieur Belgische Bank van de Arbeid 1921

Voldersstraat 1, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-
Vlaanderen, dienst 92



Joseph Diongre (1878-1963)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Architect Diongre bouwt zoals Blomme zijn moderne architectuur op aan de hand van een grondige kennis over en praktijk in het traditionele bouwen rond de eeuwwisseling. Ook zijn oeuvre is sterk gevarieerd en de nieuwe materialen zoals gewapend beton hanteert hij op een handige manier, zoals bijvoorbeeld in de Sint-Jan de Doperkerk in Molenbeek (1930-1932). Op stedenbouwkundig vlak was hij al eerder werkzaam met de creatie van enkele tuinvijken (Cité Diongre, Molenbeek, 1924) en sociale woonwijken. Met het 'Withuis' (1927) voor dichter-schrijver Jef Mennekens in Jette, bouwt hij zijn manifestowoning. Hij opteert voor een zacht modernisme; het domein van het abstracte volume en van de ritmische verdeling van oppervlakken was voor hem bekende materie. Het huis blijft nog steeds een totaal kunstwerk, waar meubilair, inrichting van het interieur deel uitmaken van eenzelfde concept. Zijn meesterwerk is het nu beroemd geworden voormalige Omroepgebouw (1933-1938) aan het Flageyplein, dat de sfeer van de pakketboten, een van de thema's van het modernisme, uitademt.
Jos Vandenbreeden

Het voorbeeld van **Glasgow** en **Wenen**

Omstreeks de eeuwwisseling komt er in Wenen én in Glasgow een heel andere reactie op gang tegen het versterkte neo-impressionisme en de uitbundige, zwierige lijnen van de art nouveau. Die reactie was al enkele jaren eerder merkbaar in het werk van vernieuwers zoals Henry van de Velde, die stelden dat een ornament wel kon, maar in eerste instantie functioneel diende te zijn en de architectuur moest ondersteunen. De *Glasgow Four*, een groep rond de Schotse architect Charles Rennie Mackintosh, streven naar een verstrakken van de lijn en een ritmische herhaling van het ornament. De *Wiener Secession* gaat nog een stap verder en brengt omstreeks 1903 pure geometrische motieven, met een voorkeur voor wit-zwart combinaties. Deze versobering zal aanvankelijk eerst in Duitsland en Bohemen navolging vinden en dringt zelfs door tot in Italië. Maar ook België blijft niet achter. De bouw van het Palais Stoclet te Brussel in 1906, een meesterwerk van Josef Hoffmann, dat tegelijk een hoogtepunt is van de Weense strakke, late art nouveau én een aankondiging van de klassieke opbouw en de geometrische inperking van de art deco, heeft op veel architecten van bij ons indruk gemaakt en hun werk beïnvloed. Zelfs de toren van het gemeentehuis van Vorst, dat Jean-Baptiste Dewin tussen 1925 en 1936 ontwierp, herinnert nog aan het Palais Stoclet. Via Brussel en Robert Mallet-Stevens bereikt de Weense invloed ook Frankrijk en zal er mede aan de basis liggen van de geometrische stilering van de art deco. Weense decoratieve patronen zullen in ons land nog tot diep in de jaren twintig en zelfs in de jaren dertig worden gebruikt. Het dambordmotief was bijzonder in trek en het komt tot in de jaren dertig als versiering voor, vaak ter omlijsting van vloer- en muurvlakken. Ook in de jaren zestig zal het in de op art opgang maken, maar dat is een ander verhaal.



Fiche



Joseph Van Neck
(1880–1959)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Architect Van Neck kan het best bestempeld worden als de architect van de internationale en nationale tentoonstellingen. Voor de universele tentoonstelling van 1910 was hij adjunct bij de hoofdarchitect Ernest Acker. In 1929 ontwierp hij het eerste Heysel voetbalstadion, waarvan nog een klein deel geïntegreerd werd in het huidige stadion. Hijzelf was hoofdarchitect voor de Eeuwfeesttentoonstelling te Brussel in 1930 en architect voor de Universele tentoonstelling van 1935, waar hij in samenwerking met ingenieur Louis Baes het Groot Paleis van de wereltentoonstelling op de Heizel bouwde. Aan de binnenzijde is de indrukwekkende betonconstructie zichtbaar gelaten.

De 31 meter hoge ruimte van 15.000 m² wordt in één stuk overspannen door betonnen bogen van 86 meter spanwijdte. De buitenwanden worden gevormd door glaspartijen die trapsgewijze op de bogen werden gebouwd. Aan de voorgevel ziet het gebouw eruit als een klassiek paleis.

Jos Vandenbreenen

Jean-Baptiste Dewin
Toren van het gemeentehuis
1925–1936

Pastoorstraat 2, Vorst
foto: Joris Luyten

De **Nieuwe Wereld**

Het ligt misschien niet direct voor de hand, maar ook de architectuur van de Verenigde Staten oefent al tijdens het interbellum bij ons een onmiskenbare invloed uit, hoewel de veramerikanisering pas na de Tweede Wereldoorlog echt op gang zal komen. Ook over de Atlantische Oceaan wordt de architectuur omstreeks de eeuwwisseling strenger en klassieker. Wolkenkrabbers, hét product van de grootsheid en het technische vernuft van de Nieuwe Wereld, worden er op basis van classicistische schema's met moderne materialen opgebouwd, zodat men kan spreken van een modern classicisme. Torengebouwen zullen in Europa pas in de jaren twintig een uiting worden van moderniteit, vooral geschikt geacht voor kantoorgebouwen. De wijze van constructie is modern: een stalen of betonnen skelet vormt de kern van het gebouw. De afwerking gebeurt echter met een traditioneel materiaal: natuursteen. Hét voorbeeld in Vlaanderen is de Boerentoren te Antwerpen. Het torengebouw, ontworpen door Jan Van Hoenacker, Emiel Van Averbeke en Jozef Smolderen in 1928–1932, bestaat uit een metalen skelet dat werd aangekleed met natuursteen en beeldhouwwerk van Arthur Pierre. Kleinere constructies zoals flatgebouwen worden bij ons meestal met zichtbaar gelaten bakstenen ingevuld. Die appartementen zijn in de jaren twintig vooral bestemd voor de burgerij, terwijl in de jaren dertig hoogbouw in het groen als dé commercieel haalbare en mensvriendelijke oplossing voor sociale woningbouw wordt gepropageerd. Jammer genoeg is het groen daarbij vaak om financiële redenen tot een minimum gereduceerd of zelfs helemaal weggelaten, wat de leefbaarheid van de woontorens voor de toekomst heeft gehypothekeerd.

Formele strengheid vinden we ook terug in het werk van de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright. Zijn gebouwen worden gekenmerkt door een geometrisch bepaalde driedimensionale vormgeving. De bouwmassa zelf, het ritme van de onderdelen, de vorm van de ruimten, de spanning tussen verschillende vlakken zorgen voor een decoratieve werking. Een ornamenteel fries heeft pas zin als het de functie van een specifiek deel van een gebouw onderstreept. Luifels en sterk overkragende dakranden zorgen voor een uitgesproken horizontalisme. De architectuur van Wright zal zowel de avant-garde als de art deco beïnvloeden. Daarvan getuigen de talrijke vermeldingen in avant-garde tijdschriften én in meer 'decoratieve' publicaties zoals het Nederlandse tijdschrift *Wendingen*, spreekbuis van de Amsterdamse School. Ook het gesloten baksteenkubisme van de Nederlandse architect W. M. Dudok bevat kenmerken van Wright. Via Nederland zullen de principes van Wright Vlaanderen bereiken. Een fraai voorbeeld van die invloed is het ventilatiegebouw van de Scheldetunnel te Antwerpen, in 1933 ontworpen door Emiel Van Averbeke.



Emiel Van Averbeké
Ventilatiegebouw van de
Scheldetunnel
1933

Antwerpen
foto: Joris Luyten

Jan Van Hoenacker,
Emiel Van Averbeké en
Jozef Smolderen
Arthur Pierre (bas-reliëfs)
Toreengebouw 'Boerentoren'
1928-1932

Eiermarkt, Antwerpen
foto: Joris Luyten

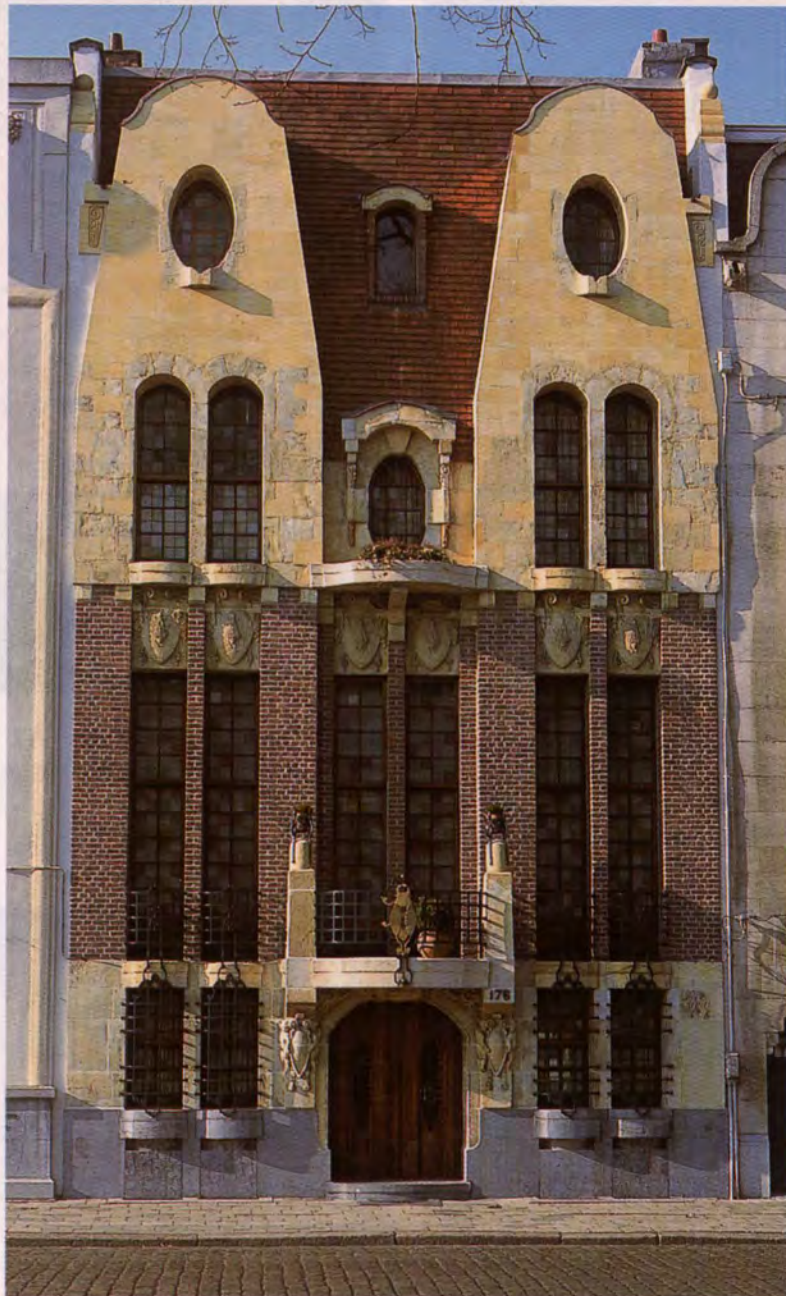
de laatste van het Huisje te Deurne uit 1922 werd...
 ingebouwd...
 bouwde...
 in Gent en Sint-Niklaas.

Het voorbeeld van Glasgow
in Wenen



links
Geo Henderick
Flatgebouw Carpentier
1928
Hoek Groot-Brittanniëlaan 1-7,
Godshuizenlaan, Gent
foto: Luc Thys

rechts
Jan-Albert De Bondt
Eigen woning
1929-1931
Hoek Krijgslaan
124- Vaderlandstraat, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-
Vlaanderen, dienst 92



Jef Huygh
Lianahal
1922
Boekenberglei 17, Deurne
foto: Joris Luyten

Expressionisme

Al vóór de Eerste Wereldoorlog beleeft men vooral in noordelijke landen de ontwikkeling van een expressionistische architectuur. Fantastische, soms sprookjesachtige gebouwen, beredeneerde, maar gevoelige vormen geven uiting aan individuele of collectieve emoties. Vooral de expressionistische baksteenarchitectuur van de *Amsterdamse School* zal in Vlaanderen na de oorlog veel invloed hebben. De gecompliceerde vormen van de Amsterdamse School - vaak bestempeld als een Nederlandse variant van de art deco - omsluiten wel een ongebruikelijke indeling van het grondplan. Die beweging onderscheidt zich daardoor van de klassiek ingedeelde Franse art deco en sluit zich veeleer aan bij de opvattingen van het modernisme. Toch is de Amsterdamse School bijzonder decoratief en speels en is het materiaalgebruik traditioneel. Het baksteenexpressionisme is ook een reactie op expliciet modernistische principes: de Amsterdamse School verwerpt de strenge, vlakke gevels van Hendrik Petrus Berlage en wijst de decompositie van *De Stijl* resoluut af. De fantastische vormen van de Amsterdamse School worden bij ons in de jaren twintig overgenomen: in- en uitspringende delen van de gevel, muurpijlers die boven de dakrand uitsteken, gecompliceerde deur- en raamopeningen (veelhoeken, trapeziums, parabolen, de mijtervorm), sierlijke metselverbanden, veelhoekige erkers, baksteen van verschillende kleuren, halfverheven beeldhouwwerk, witgeschilde ramen met kleine verdelingen. De oorspronkelijk sterke expressieve kracht wordt echter afgezwakt en getemperd. Enkele typische kenmerken worden zelfs aangebracht op gedeeltelijk bepleisterde gevels. Sobere, vaak slechts met eenkleurige driehoekjes versierde glas-in-loodramen komen heel veel voor in de Vlaamse variant van de Amsterdamse School, terwijl ook combinaties met kubistische bouwvolumes worden gemaakt. Ook hier uit zich het eclectische aspect van de art deco. Vergelijk maar de Lianahal van Jef Huygh te Deurne uit 1922 met het flatgebouw Carpentier dat Geo Henderick in 1928 te Gent bouwde en met de constructies van Jan-Albert De Bondt in Gent en Sint-Niklaas.

Fiche



Huib Hoste
(1881-1957)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Met zijn verblijf in Nederland tijdens de eerste wereldoorlog maakt Hoste kennis met de architecten van de Amsterdamse School, met Berlage, maar ook met de voortrekkers van *De Stijl*, Mondriaan, Rietveld, Van Doesburg. Hij leert er ook de stedenbouwkundige en landschapsarchitect Louis Van der Swaelmen kennen, die later een belangrijke rol zal spelen bij de ontwerpen van de tuinvijken in Zelzate en Kapelleveld (Brussel). Hostes werk op het vlak van de sociale woningbouw wordt ten zeerste gewaardeerd door de Belgische modernisten. In 1924 ontwerpt hij voor dokter De Beir een huis met artspraktijk in Knokke, het zogenaamde Zwart huis, het manifest van de modernistische architectuur in België en tevens een reactie op de protserige villabouw aan de kust. Hoste kreeg echter nooit belangrijke opdrachten van de overheid in ons land. Zijn impact op het modernisme is vooral belangrijk door de villa's en woningen die hij in Vlaanderen en Brussel in een gedurfde modernistische stijl optrok. Vrijwel alles werd door hem bepaald, van de architectuur tot het meubel en de aankleding van de ruimte. Hij maakte erg veel meubelontwerpen en interieurinrichtingen. In 1932 komt hij in rechtstreeks contact met Le Corbusier, met wie hij het wedstrijdontwerp voor de urbanisatie van de Linkerscheldeoever in Antwerpen maakt, een ontwerp dat nauwelijks door de toenmalige jury werd bekeken, maar dat één van de belangrijkste ontwerpen van 'stralende stad' mag genoemd worden.
Jos Vandenbreeden

De opmars van de **geometrie**

Intussen wordt in Frankrijk met de compositie van de proto art deco motieven wat vrijer omgesprongen. De bloemmotieven worden uitgebreid met mensen- en dierfiguren, die omkaderd zijn met gestileerde planten of spiralen in een steeds terugkerend ritme. De ontwerpen worden ook kleurrijker onder invloed van de spektakels van de Ballets Russes, die vanaf 1909 in Parijs een explosie van kleur brengen met eigentijdse muziek en met kostuum- en decorontwerpen van kunstenaars die later beroemd zullen worden. Het kubisme, dat omstreeks 1909 een hoogtepunt bereikt, wordt door de art deco vrij snel geassimileerd. Al in 1912 toont een groep rond de Franse architect Raymond Duchamp-Villon de maquette van een 'maison cubiste', een traditioneel opgebouwde woning met kubistische decoratieve motieven. De kubistische roos, gestileerd onder invloed van Glasgow, Wenen en de kubistische schilders, wordt zo frequent gebruikt dat ze veruit het belangrijkste art deco motief van de jaren twintig zal worden. Niet alleen in Frankrijk zijn hoekige motieven in trek. In Bohemen ontstaat er zelfs een lokale kubistische architectuur en interieurkunst.

Het is opvallend dat in deze fase de art deco motieven bij voorkeur worden toegepast op bepleisterde of gecementeerde gevels of op constructies bekleed met natuursteen. De gebouwen zijn vrij klassiek van opbouw en vooral symmetrisch. De siermotieven worden eveneens symmetrisch uitgewerkt, zoals het populaire fonteinmotief in smeedwerk en glasramen aangeeft. Deze symmetrische, Franse tendens van de art deco zal na de Eerste Wereldoorlog in België worden geïntroduceerd. En de uitingen zijn bijzonder eclectisch. Aanvankelijk hebben architecten en opdrachtgevers een duidelijke voorkeur voor florale motieven. Omstreeks het midden van de jaren twintig worden die florale motieven in steeds grotere mate gecombineerd met geometrische patronen. Het werk van de Gentse architect Jules Lippens kan gerust gelden als een typisch voorbeeld van dergelijke combinaties. Deze geometrische composities zullen stilaan alleen komen te staan. Een opeenvolging van driehoekjes wordt hét decoratieve patroon bij uitstek. Ook de behandeling van de gevel wijzigt in de loop van de jaren twintig. Terwijl aanvankelijk gekozen wordt voor een totaal bepleisterde gevel, zal die bepleistering steeds beperkter worden aangebracht als een decoratief accent op een bakstenen gevel. Naargelang van de smaak en de portemonnee van de opdrachtgever is de decoratie van die bepleistering vrij druk of juist sober. Fraai smeedwerk en kleurrijk glas-in-lood verlevendigen een gebouw en geven er een artistiek cachet aan.



Jules Lippens
Woning
ca. 1925

Papegaaistraat 82, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, dienst 92



**Eugène Dhuicque
Armand Paulis (fries)
Flatgebouw
1927**

Antoine Dansaertstraat 75/79,
Brussel
foto: Ch. Bastin & J. Evrard

Fiche



**Louis Van der
Swaelmen
(1883–1929)**

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

In zijn (historische) tekst *L'effort moderne en Belgique*, verschenen in het tijdschrift *La Cité* in 1925, citeert hij een aantal 'niet-waarden', die volgens hem de pionierswaarde van het harde modernisme volledig dwarsbomen. Van der Swaelmen is steeds een strijder geweest van de modernistische gedachte in architectuur en stedenbouw en was oprichter van de *Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes (SBUAM)*. Tot zijn groot ongenoegen kwamen op de tentoonstelling voor decoratieve en industriële kunsten in Parijs de modernisten haast niet aan bod, zelfs niet Le Corbusier, die alle moeite van de wereld had om zijn *Pavillon de l'Esprit Nouveau* geopend te krijgen. Van der Swaelmen heeft belangrijk theoretisch werk nagelaten in zijn *Préliminaires d'art civique mis en relation avec le 'cas clinique' de la Belgique* (1917), evenals met zijn inbreng op het vlak van de ontwikkeling van de tuinwijkgedachte, waarvoor hij unieke aanlegplannen maakte (Tuinwijk in Zelzate, 1921, Kapelleveld, 1922–1926, Floréal-Le Logis, 1921–1930). Hij was de ontwerper van het grafmonument (1927) van Emile Verhaeren in Sint-Amands aan de Schelde, een uniek werk van inplanting in de natuur.
Jos Vandenbreeden

**Michel Polak
Résidence Palace
fontein
1922–1927**

Wetstraat, Brussel
foto: Joris Luyten



Dromen van verre continenten

Enig exotisme is beslist niet vreemd aan de art deco. De drang naar vrijheid, de interesse voor het vreemde, het escapisme kenmerken de 'dolle' jaren twintig, waarin de nieuwe rijken zoveel mogelijk van luxe en 'nouveauautés' willen genieten. De invloed van het Oosten was een van de vormelijke aspecten van de art nouveau, maar wordt ook nog in de art deco aangetroffen, zeker in het tegenover elkaar plaatsen van kleuren: groen of rood tegenover zwart, zilver of goud. De Résidence Palace, een veeleer classicistisch complex van residentiële appartementen met

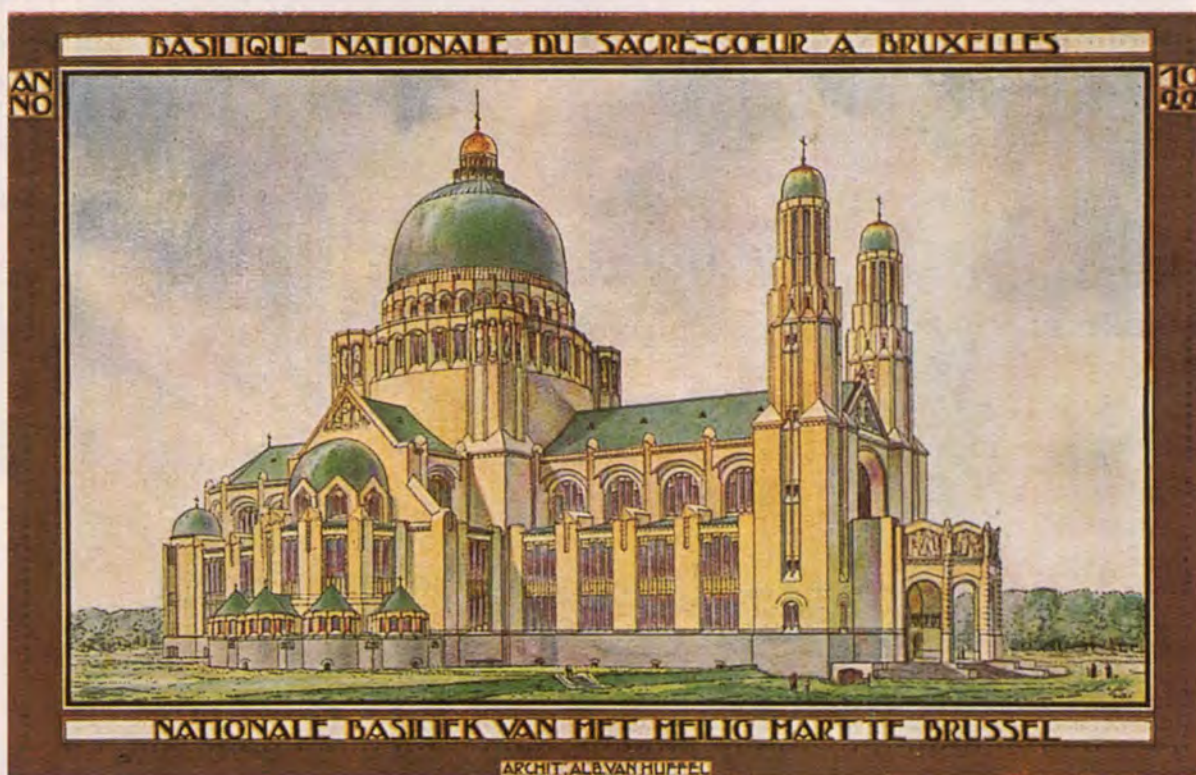


Henry Lacoste
Fondation médicale Reine
Elisabeth
interieur
1933

JJ. Crocqsaan 1, Brussel
foto: Ch. Bastin & J. Evrard

zwembad, theater, restaurant en turnzaal, tussen 1922 en 1927 gebouwd te Brussel naar het ontwerp van Michel Polak, is versierd met Oosterse accenten. Van Griekenland worden antieke motieven zoals de geometrische meander geleend. Het strenge, monumentale aspect van de Egyptische kunst inspireert niet alleen architectonische vormen, maar ook kleurstellingen en decoratieve motieven zoals palmet, papyrus, korenaar, zonneschijf en stralenbundels. Het interieur van de Fondation médicale Reine Elisabeth te Brussel, een ontwerp van Henry Lacoste uit 1933, verwijst naar een Egyptisch aandoend kleurgebruik. De driedimensionale, geometrische opbouw

van de ziggoerat wordt verwerkt tot een spel met licht en schaduw bij torengedebouwen en zelfs kleinere constructies. De naam tango-oranje voor een populaire kleur wijst op inspiratie uit Zuid-Amerika. Indiaanse motieven uit Noord- en Zuid-Amerika, maar vooral Afrikaanse motieven komen onder invloed van het kubisme in de art deco terecht. De fries van Armand Paulis aan de gevel van een flatgebouw uit 1927 van Eugène Dhuicque te Brussel kan de exotische inspiratie niet loochenen. Sommige decoratieve patronen of bouwkundige details verraden de invloed van pre-Columbiaanse culturen, van Assyrië of van India.



Zelfs in de kerkbouw is de niet-Westerse invloed merkbaar: de Byzantijnse basilica met een of meer koepels vormt een welkome inspiratiebron ter afwisseling van de nog steeds geldende neogotiek. De Basiliek van het H. Hart te Koekelberg, ontworpen in 1921 door Albert Van Huffel en pas in 1969 voltooid, en de Christus-Koningkerk van Jos Smolderen, gebouwd voor de Wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1930, brengen een eigentijdse interpretatie van het basilicatype.

Tal van niet-Westerse motieven worden naar hartenlust ontleend, bewerkt én gecombineerd. Futuristische patronen vullen het decoratieve scala aan. Snelheid boeit en intrigeert. De zigzaglijn en de bliksemschicht symboliseren dynamisme en vooruitgang. Ritmische, jazzy patronen suggereren beweging, maar worden in toom gehouden door een symmetrische omgeving. Maar daar komt verandering in.

bovenaan
Albert Van Huffel
Basiliek van het H. Hart
1920-1970
 Koekelberg
 prentbriefkaart
 foto: verz. Poulain-Caese, Gent

onderaan
Jos Smolderen
Christus Koningkerk
1928-1930
 Jan De Voslei, Antwerpen
 foto: Joris Luyten

Gedwongen versobering

Naar het einde van de jaren twintig wordt het straatbeeld opvallend soberder. De economische voordelen van de modernistische principes worden stilaan duidelijk en ze worden - soms noodgedwongen - aanvaard. De economische crisis van de jaren dertig, ingeleid door de beurskrach van Wall Street in 1929, is zeker niet vreemd aan de trend naar versobering. De tijdgeest is gewijzigd. De dolle jaren twintig zijn voorbij. Men bouwt rationeler, goedkoper. Smeedwerk wordt vervangen door eenvoudige buisprofielen. Industrieel vervaardigde metalen ramen komen in de plaats van ambachtelijk schrijnwerk. Glas-in-loodramen worden samengesteld uit diverse vormen van industrieel wit glas, soms nog versierd met een paar kleurige geometrische accenten. Eenzelfde versobering treffen we aan in de interieurs. Behang wordt in één zachte tint gedrukt op licht gestructureerd papier. Hebben de modernisten dan toch gelijk dat een naakte wand, dat een niet-gedecoreerd vlak echt mooi is? Het gevoel van ruimte primeert en door de grote, niet of nauwelijks versierde ramen kan veel daglicht in de woning binnendringen, extra weerkaatst door grote spiegels.

Allicht eveneens onder economische druk wijzigt de overheid haar vroegere afwijzende houding tegenover het modernisme. Scholen, ziekenhuizen en kantoren krijgen een zakelijke vormgeving. Ook het privé-initiatief volgt de trend van de Nieuwe Zakelijkheid, evenwel in een wat afgezwakte vorm. De gevels worden kaal, eventueel opgefleurd met vlakken van geglazuurde keramische tegels zonder ornamenten of met platen van marbriet, ondoorzichtig glas. Decoratieve friezen en bas-reliëfs hebben afgedaan, het metselwerk is eenvoudig. Commerciële gebouwen worden slechts met sierlijke letters versierd, terwijl gekleurd fijn neonlicht de vormen van een gebouw onderstreept.

In Vlaanderen bemerkt men de invloed van de gesloten kubistische baksteenarchitectuur van de Nederlandse architect W. M. Dudok. Kubistische bouwvolumes met verschillende hoogten en asymmetrisch samengesteld, een brede horizontale voeg, een accent van geglazuurde tegels, raam- en deuropeningen doorbroken met een betonnen latei, een felgekleurde bol die een luifel laat zweven: deze elementen verwijzen overduidelijk naar Dudoks vormtaal. Het oeuvre van Jules Lippens en Marc Neerman in Gent, Edward Van Steenberghe in Antwerpen, Jos. Chabot in Mechelen en van zoveel anderen bevat tal van referenties aan de ideeën van Dudok. De transparantie, het vele glas en metaal van het *Nieuwe Bouwen* wordt in baksteenminnend Vlaanderen daarentegen nauwelijks gesmaakt.

De art deco van de jaren dertig lijkt op het eerste gezicht minder eclectisch. Maar toch zijn er verschillende tendensen die elkaar in snel tempo opvolgen of naast elkaar blijven bestaan. En ook nu wordt er flink gecombineerd. Een mooi voorbeeld daarvan is het gebouw van dagblad Vooruit en drukkerij Het Licht te Gent, in 1930 ontworpen door Gaston en Maxime Brunfaut: de zigzag van de glazen gevel - géén veruitwendiging van de achterliggende structuur maar veeleer een camouflage - rust op een afgeronde benedenverdieping; orangerode en zwarte geglazuurde tegeltjes vormen een onverwacht contrast met de goudgele en blauwe geometrische beschildering van de penanten.



Jos. Chabot
Woning Verycken
1934

Dageraadstraat 44, Mechelen
foto: Alex Winnepenninckx

Gaston en Maxime Brunfaut
Dagblad Vooruit/Drukkerij
Het Licht
1930

Sint-Pietersnieuwstraat 128, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, dienst 92





Stroomlijnesthetiek of 'pakketbotenstijl'

De nood aan een economische relance, de behoefte aan een nieuwe dynamiek manifesteert zich in de jaren dertig op velerlei vlakken. In de architectuur heeft de rustige symmetrie plaatsgemaakt voor een dynamische asymmetrie. Het hoekige kubisme wordt verlaten; gebouwen worden aan één zijde afgerond. Ze worden als het ware gestroomlijnd. De stroomlijnesthetiek haalt haar inspiratie bij de pakketboot, een drijvende stad die snelle transcontinentale verbindingen mogelijk maakt. De referenties zijn technisch én vormelijk: metalen trappen, relingen, vlaggenmasten, ronde vormen, metalen ramen, chroom, patrijspoorstramen. Heel wat architecten passen deze stijlkenmerken toe, zoals bijvoorbeeld André Claessens in Gent en Mechelen. Soms is de gelijkenis heel extreem: een gebouw wordt als 'folie' opgetrokken in de vorm van een schip. In Oostduinkerke en Koksijde staan dicht bij elkaar twee hotel-restaurants die het begrip pakketboot letterlijk interpreteren: La Péniche van R. Buyle uit 1933 en Normandie van Laurent Bruggeman uit 1936.

Het onderscheid tussen de art deco van de jaren dertig en de *Nieuwe Zakelijkheid* is niet altijd scherp te trekken. De neiging naar versiering en de drang naar een decoratief effect vormen de basis van het verschil. In de loop van de jaren dertig krijgen geglazuurde tegels trouwens meer en meer ingewikkelde vormen, ook al zijn ze op architectonische basis gestructureerd en blijven ze gespaard van decorerende motiefjes. En bij sommige gebouwen is men bijzonder gul geweest met het aanbrengen van patrijspoorstramen. Zo beleeft de *Nieuwe Zakelijkheid* de ontwikkeling van een erg variabele variant die tot de art deco van de jaren dertig kan worden gerekend.



bovenaan
Laurent Bruggeman
Hotel Normandie
1936

Koninklijke Baan, Koksijde
foto: Wim Robberechts

onderaan
André Claessens
Woning Velghe
1936

Koning Albertlaan 97, Gent
foto: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, dienst 92

Fiche



Jean-Jules Eggericx
(1884–1963)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

De tuinwijk Floréal-Le Logis (1921–'37) behoort tot één van de belangrijkste werken van architect Eggericx. Het is niet echt een modernistische wijk, maar ze beantwoordt aan een pittoresk tracé. Het model van de huizen is afgestemd op de voorbeelden van 'garden cities', een woontype dat uit Engeland stamt. Zowel Eggericx als Van der Swaelmen kenden die Engelse voorbeelden erg goed. Zij stelden samen de bouwvoorschriften op in een geest van soberheid en eenvoud. De aanplantingen die de natuurlijke glooiingen van het terrein volgen en een scheiding van de verkeerswegen, voetgangerspaden en pleintjes tot stand brengen, maken deze wijk ook vandaag nog heel boeiend, leefbaar en menselijk. Het tien verdiepingen hoge flatgebouw 'Le fer à cheval' (1926–'28) was destijds het hoogste gebouw van Brussel en is een mooi voorbeeld van monument voor het democratische tijdperk, waarvoor Van der Swaelmen pleitte. Eggericx bouwde ook, samen met ingenieur Rafaël Verwilghen, de eerste hoogbouw in Brussel, de 'Albert et Leopold' flatgebouwen aan de de Meeûssquare (1934–1937). De tweelingtorens beantwoordden zowel aan de eisen van de rendabiliteit in immobiliënzaken als aan het moderne comfort en passen opmerkelijk in de stedenbouwkundige site.

Jos Vandenbreen

Fiche



Henry Lacoste
(1885-1958)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

De originaliteit van Henry Lacoste is bijzonder en quasi uniek binnen de architectuurscène. Hij put zijn ideeën uit de hele traditie van vierduizend jaar overgeleverde architectuur uit alle gebieden van de wereld. Voor de wereldtentoonstelling van 1935 ontwerpt hij onder meer het bizarre paviljoen van het Belgische katholieke leven, een eigenaardig bouwwerk met byzantijnse koepels, omringd door vergulde obeliskken. Lacoste had een grote kennis van de architectuurgeschiedenis en van de archeologie. Hij behandelde het verleden met respect, zonder het echter rechtstreeks te kopiëren. De termen functioneel, rationeel of sociaal waren volgens hem ongepast in de wereld van de architectuur. In de Fondation médicale Reine Elisabeth (1933), opgericht te Brussel op de site van het Brugmann-hospitaal, ontplooit hij een bijzondere sfeer, die door het kleurgebruik en de vormtaal verwijst naar de polychromie van de Pompejaanse en de byzantijnse mozaïeken en zelfs naar de Egyptische kleurenrijkdom.

Jos Vandenbreeden

Een nieuw classicisme

Omstreeks het midden van de jaren dertig krijgt een andere tendens de overhand. Een nieuw classicisme dient zich aan. Het zijn uiteraard vooral grote, openbare gebouwen die in een strenge, monumentale stijl worden opgetrokken. Kolossale zuilen en pilasters worden symmetrisch en ritmisch geordend. Beeldhouwwerk en bas-reliëfs geven nog meer allure, wekken nog meer indruk. Dit moderne classicisme is vanzelfsprekend niet alleen geschikt voor prestigieuze kantoorcomplexen, bibliotheken, bioscopen, musea, sportstadions en beurshallen, maar leent zich ook uitstekend voor het opvoeren van massaspektakels, een perfect decor voor blufferige manifestaties van dictatoriale regimes. De grens tussen traditionalisme en art deco is vaak erg vaag. Opnieuw zal het detail het onderscheid maken, zoals blijkt uit de geometrische versieringen en de reusachtige sculpturen op de Eeuwfeestpaleizen van Joseph Van Neck te Brussel. De monumentale kunsten krijgen een nieuwe kans: hoog- en halfverheven beeldhouwwerk, reusachtige wandtapijten, keramische tableaus, glas-in-loodramen (kleurloos maar figuratief voor privé-woningen, kleurrijk en figuratief voor openbare gebouwen), gezandstraalde motieven. Deze ontwikkeling is al van in het begin van de jaren dertig te merken, denk maar aan het bas-reliëf uit 1932 van Ossip Zadkine voor de betreurde bioscoop Métropole van Adrien Blomme te Brussel. De toegepaste kunsten worden trouwens aangemoedigd als mogelijke redding voor de noodlijdende beeldende kunst. De kunstmarkt is immers door de crisis ingestort, galeries zijn failliet gegaan en de exclusieve contracten met beeldende kunstenaars zijn verbroken.

Is het opnieuw gebruiken van de figuratie een uiting van vermenschlijking van de kunst of een toegeving aan de doorsnee smaak? Het lijkt wel of het modernisme helemaal passé is. Naar het einde van de jaren dertig zullen zelfs erg traditionele dingen terugkeren: het zadeldak, ouderwetse decoratieve motiefjes op de eens zo naakte vlakken, druk versierd behangpapier. Nostalgische en classicistische afbeeldingen hebben de plaats ingenomen van de mechanische symbolen van de vooruitgang. De art deco van de late jaren dertig wordt weer verschrikkelijk traditioneel, een reactionair gegeven dat ook in de woningbouw duidelijk wordt. Is het toevallig dat er opnieuw een wereldoorlog voor de deur staat?



Adrien Blomme
Ossip Zadkine (bas-reliëf)
Bioscoop Métropole, Brussel
1932

foto: Willy Kessels,
collectie A. Gonzalez

Een uitdaging voor de toekomst

De complexiteit van de art deco - in wezen een artificieel begrip - maakt een sluitende definitie eigenlijk onmogelijk. Maar dat is ook het boeiende aan de periode van het interbellum en aan de jaren die er aan voorafgaan. Er is in de jaren twintig en dertig massaal én divers gebouwd. Vaak bemerkt men een evolutie van smaak bij het exterieur, het interieur en de tuin. De art deco creaties zijn zo individualistisch, zo charmant, zo artistiek dat men telkens wel één of meer aspecten ontdekt die het bewaren waard zijn. Alleen al het collectieve elan naar vernieuwing - fundamenteel of louter façade - is een onuitgegeven uiting van een dynamische tijdgeest. De omvang van de artistieke productie van het interbellum is in de kunstgeschiedenis zonder weerga. Onvermijdelijk zullen er op het vlak van behoud en bescherming keuzes moeten worden gemaakt. Die keuzes zullen vaak moeilijk zijn, verscheurend soms. Over het behoud van modernistische gebouwen bestaat er - terecht - een intellectuele consensus. Maar ook het zinnelijke genot dat de art deco ons verschaft heeft niet alleen recht op respect, maar nog veel meer op een feestelijke toekomst.

Norbert Poulain

Het modernisme

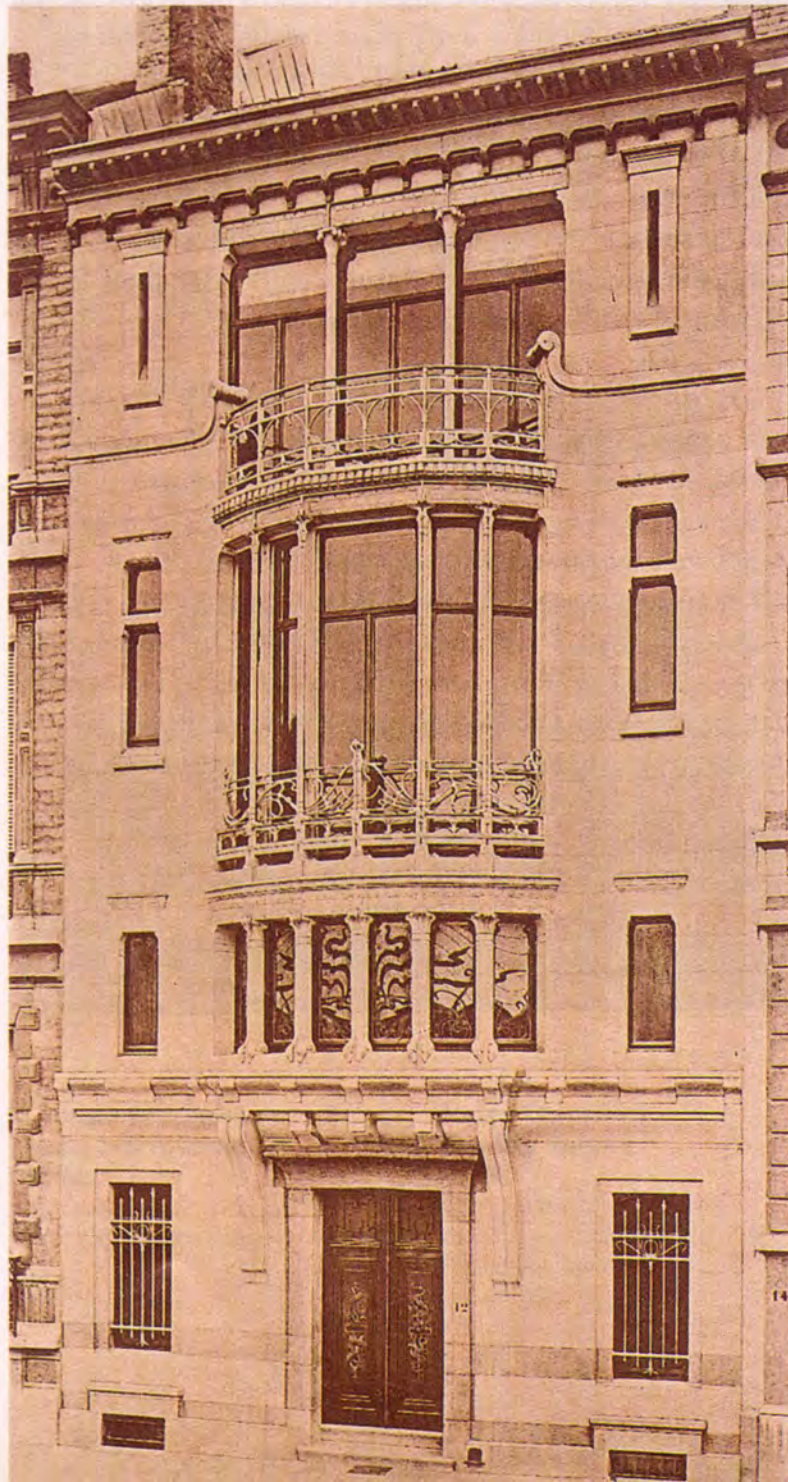
Art deco kan gehanteerd worden als een kapstokterm om een amalgaam aan verschillende stijltendensen te vatten, modernisme daarentegen is een veeleer geladen, controversiële term. Nagenoeg in elke periode van de kunstgeschiedenis werd het nieuwe immers als 'modern' benoemd. Zo was het classicisme op het einde van de achttiende eeuw modern ten opzichte van het rococo, de art nouveau uit de Belle Epoque modern ten opzichte van de negentiende-eeuwse neostijlen en de voortbrengselen van de Wiener Werkstätte modern ten opzichte van de Jugendstil. Ook tijdens het interbellum zelf werd herhaaldelijk de term modernisme gehecht aan gebouwen die we vandaag, ongeveer zeventig jaar later, veeleer tot de art deco richting zouden rekenen.

Werken als het Schröderhuis van Gerrit Rietveld in Utrecht of het Citrohanhuis van Le Corbusier, kunnen we zonder aarzeling modernistisch noemen omdat de strakke lijnvoering (het horizontalisme, het kubistische) erin primeert, het aantal verwerkte materialen tot een minimum werd beperkt en verwerkt volgens een geavanceerde technologie, en de planopbouw en inwendige circulatie volkomen afwijken van het traditionele schema waarin achter de voordeur een gang uitmondt in een achterplaats en keuken en in die gang een trap leidt naar de bovenverdiepingen.

Wat is de essentie van dat modernisme? Is het louter een nieuwe vorm, ontstaan als reactie of protest tegen alle historische tradities? Of is het een filosofie, een specifieke maatschappijvisie, die zich heeft veruitwendigd in een duidelijk herkenbare vorm, een concept dat op een bepaald moment ontstaat, daarna rijpt, aanleiding geeft tot varianten en afgeleiden, en ten slotte weer verdwijnt? De Bruggeling Huib Hoste, algemeen beschouwd als de vertegenwoordiger bij uitstek van het modernisme in Vlaanderen, zag in zijn artikel *De roeping der moderne architectuur* in het gerenommeerde tijdschrift *De Stijl* een gebouw als een levend organisme waar het ene bestanddeel logisch uit het andere groeit. "Een dergelijk gebouw zal even zuiver in elkaar zitten als een machine, hetgeen het groote voordeel oplevert, dat alle overtolligheden vervallen," schreef hij.

En ook Charles Edouard Jeanneret, beter bekend onder zijn pseudoniem Le Corbusier, had het trouwens over 'une machine à habiter', waarmee hij niet zozeer bedoelde dat de woning een machine was die het wonen mogelijk maakt, maar wel dat alle delen van de woning, net zoals die van een machine, perfect in elkaar moeten passen. Daarvoor is uiteraard een totaal ornamentloze, uitgepuurde vorm noodzakelijk.

Het op elkaar afstemmen van de verschillende delen van de woning is een fenomeen dat zich voor het eerst had voorgedaan op het einde van de negentiende eeuw, meer bepaald in het werk van architect Victor Horta. Vandaag wordt Horta's naam vooral geassocieerd met de zweepsplaglijnen van de art nouveau, dus met een ornamentrijke stijl, wat de relatie met de totaal ornamentloze, geometrische, uitgepuurde lijnvoering van de latere modernistische architectuur niet onmiddellijk duidelijk maakt. Toch heeft Horta zich als eerste afgezet tegen de historische bouwstijlen die juist in die negentiende eeuw hoogtij vierden en die aan de architectuurinstituten volop werden gepropageerd: aan de academies de klassieke architectuur, aan de Sint-Lucasinstituten de gotische. Hij was ook de eerste die in de privé-woningbouw



Fiche



Edward Van Steenberghe (1889–1952)
foto: Sint-Lucasarchieef, Brussel

De publicatie van het oeuvre van de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright in het Nederlandse tijdschrift *Wendingen* in de jaren twintig inspireerde veel Nederlandse en Belgische architecten, onder wie Van Steenberghe. Zijn architectuur, vooral in baksteenmetselwerk, geeft een vertaling van het modernisme in dat materiaal.

Van Steenberghe creëert vooral woningen en villa's in het Antwerpse en in 1932 ontwerpt hij de woninggroep van zes woningen 'Noordzijde' in Wilrijk. Er ontstaat in deze woninggroep een boeiende continuïteit tussen de privé-ruimte van de tuinen en de openbare ruimte van de straat. In zijn ontwerp voor het Koninklijk Atheneum van Deurne (1936) volgt hij de lijn van de Nederlandse architect Dudok. Grote en eenvoudige vlakken en volumes in baksteenmetselwerk maken deze architectuur tot de voortrekker van het baksteenmodernisme.

Jos Vandenbreeeden

Victor Horta Hotel Tassel voorgevel 1892

Paul-Emile Jansonstraat 6, Brussel
foto: Sint-Lucasarchieef, Brussel

rationeel en zichtbaar gebruikmaakte van het nieuwe bouw materiaal ijzer. Al bij het hotel Tassel van 1892 in Brussel, stemde hij de inwendige ruimteverdeling en de gevelopbouw op elkaar af door alle traditionele gewoonten overboord te gooien. Ook bij het hotel Solvay en bij het Volkshuis in Brussel, in 1896, maakte hij de plattegrond afleesbaar van de gevel, waar hij daarenboven de bouwstructuur nog duidelijk liet zien. Een dergelijke houding was op dat ogenblik in elk geval revolutionair te noemen, want de architectuur werd losgerukt van de traditionele schema's.

Vertrekkend van dezelfde principes, maar aanvankelijk tegelijk reagerend tegen de versierende zweepslaglijnen van Victor Horta's architectuur, bouwde Henry van de Velde in 1895 voor zichzelf een villa in Ukkel, de villa Bloemenwerf waarin al evenmin traditionele stijlreminiscenties terug te vinden zijn. Van de Velde zal evenwel pas jaren later vanuit het Duitse Weimar, waar hij in 1902 op verzoek van de Groothertog van Saksen-Weimar een kunstnijverheidsschool had opgericht, zijn invloed in België doen gelden. In zijn *Kunstgewerbeschule* verloochende hij de historische kunststijlen en stimuleerde hij de spontane vindingrijkheid van de jonge artiesten, die zich tegelijkertijd een gedegen materialenkennis eigen moesten maken om hun creativiteit ook concreet vorm te geven.

Zowel Horta als Van de Velde lieten zich gedurende verscheidene jaren evenwel meeslepen door de organisch evoluerende lijnen van de art nouveau, voor zover zij er niet zelf de protagonisten van waren.

Van circa 1900 af is echter een verstrakking van de lijnen in de werken van beide grootmeesters merkbaar, wat als een vroege overgang naar het latere functionalisme kan worden beschouwd.

Internationaal bekeken waren zij geen uitzonderingen. Zo bouwde de Tsjech Josef Hoffmann in 1906 aan de Tervurenlaan in Sint-Pieters-Woluwe het Palais Stoclet voor de Belgische bankier Adolphe Stoclet, die hij in Wenen had leren kennen, en hij introduceerde daarmee in ons land de vormelijke gematigdheid van de Weense architectuur, wat een verademing betekende na de ingewikkelde overwoekering van de bloemenrijke en zoömorfie Jugendstil. Enkele jaren ervoor had Hoffmann samen met onder meer Koloman Moser en Fritz Waerndorfer de *Wiener Werkstätte* opgericht - een analoog initiatief als de *Kunstgewerbeschule* van Weimar - waar heel nadrukkelijk de strijd tegen het ornament werd gevoerd en een geometrisering van de vorm naar voren kwam, zoals trouwens al werd gepropageerd door Otto Wagner in zijn Weense kunstenaarsvereniging *Secession*. In het langwerpige Palais Stoclet speelde Hoffmann met balkvormige volumes, opgebouwd op een raster van vierkante modules en lijnde hij zijn gladde gevelwanden af met profielen van verguld metaal. Zowel de buitenarchitectuur als de interieurindeling structureerde hij heel overzichtelijk en logisch waarbij hij sommige ruimten zelfs over verschillende verdiepingen liet doorlopen. Ook de tuin werd geïntegreerd in het totaalconcept. Niets in dat grote herenhuis doet nog aan de uitbundige art nouveau denken. Het geheel is baanbrekend voor de modernistische, avant-garde architectuur. Hoffmann en zijn confraters van de *Wiener Werkstätte* hadden al van bij de aanvang van hun onderneming rechtstreekse contacten met de Schotse architect Charles Rennie Mackintosh, diens



echtgenote Margaret MacDonald en haar zus Frances met haar echtgenoot, J. Herbert McNair, internationaal gekend als *The Glasgow Four*. Ook zij waren volop geëvolueerd naar geometrisering van de vorm. Of Mackintosh Hoffmann zou hebben beïnvloed, is lang niet zeker. Veeleer moet worden aangenomen dat beide kunstenaars dezelfde idealen koesterden en dat hun belangstellingssferen zo dicht bij elkaar lagen dat zij, onafhankelijk van elkaar, tot grotendeels dezelfde oplossingen zijn gekomen.

bovenaan
Henry van de Velde
Villa Bloemenwerf
1895
 Ukkel
 foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

onderaan
Josef Hoffmann
Palais Stoclet
1906
 Tervurenlaan, Sint-Pieters-Woluwe
 foto: Sint-Lucasarchief, Brussel



Victor Bourgeois
La Cité Moderne
 vanaf 1922
 Sint-Agatha-Berchem
 foto: Sint-Lucasarchief, Brussel



Huib Hoste
'Klein Rusland'
 1921-1923
 Zelzate
 foto: Luc Thys



Huib Hoste
Tuinwijk Kapelleveld
 1922-1926
 Sint-Lambrechts-Woluwe
 foto: Ch. Bastin & J. Evrard



Huib Hoste
Woning dr. De Beir
 1924
 Dumortierlaan 8, Knokke
 foto: Sint-Lucasarchief, Brussel



zie cover
Huib Hoste
Villa
 1931
 Stationsstraat 11, Zele
 foto: Luc Thys

In Amerika was Frank Lloyd Wright al van in de jaren negentig van de vorige eeuw de weg van de geometrisering ingeslagen, ongetwijfeld als gevolg van een lange werkperiode in Japan, waar hij onder de indruk was gekomen van de logisch opgebouwde, overzichtelijke woonhuis-architectuur.

In Nederland bouwde Hendrik Petrus Berlage in 1898-1903 de Koopmansbeurs van Amsterdam in een op de Romaanse architectuur geïnspireerde stijl, zonder evenwel een neostijl te zijn. Het is een stevig, rustig, kloek gebouw in baksteen, een bouw materiaal dat hij omwille van zijn ambachtelijke eerlijkheid opnieuw op ruime schaal toepaste. Door zijn gedegen constructieve kennis laat hij ons - zoals Huib Hoste het formuleerde - "den vlakken wand opnieuw waarderen". Berlage wees het typische slingerende art nouveau ornament af en propageerde de doelmatige vorm die daarenboven een geometrische grondslag heeft. Bij hem lag de nadruk op de constructieve zuiverheid, waarvoor hij elke op zichzelf staande versiering verwierp. Hij meende dat de mens slechts gelukkig kan zijn en goed functioneren wanneer hij verkeert in een omgeving die zelf ook schoon is en goed functioneert. Met zijn sociaal geëngageerde ideeën over architectuur stond Berlage in die tijd echter alleen. Hij werd zelfs het mikpunt van reactie vanwege de architecten van de expressionistische *Amsterdamse School*, die van 1911 af toch heel wat beeldbepalende gebouwen optrokken in een stijl die "de volle glans erkent van de verschijning der Fantasievollen, (...) die verstijfde murenmassa's tot soepele architectonische plastiek omzet", zoals in het openingsartikel van hun maandblad *Wendingen* uiteen werd gezet. Het zuiver gestructureerde van Berlages architectuur werd aangevallen door de 'vrije genialiteit' van Michel de Klerk. Anderzijds zou Willem Marinus Dudok, de architect die vermaard is voor zijn met balkvormige volumes samengestelde gebouwen, in feite de vorm verheffen boven de functie. Hij verkoos de romantische werking van massa's en contouren boven de functionele uitdrukking van de ruimte. Toch kan hij door zijn geometrische vormtaal beschouwd worden als een bezadigd adept van Berlage.

Radicaal tegen het expressionistische van de Amsterdamse School was de groep kunstenaars en architecten die zich schaarde rond het in 1917 opgerichte tijdschrift *De Stijl* van Theo van Doesburg. Het werk van Frank Lloyd Wright strekte hen tot voorbeeld en werd in hun tijdschrift geanalyseerd door onder meer architect J.J.P. Oud, zelf een groot bewonderaar van Berlage. Zij stonden voor het uitpuren van de vorm tot zijn essentie - de lijn, het vlak, de zuivere kleur - en verwierpen radicaal elke versiering-om-de-versiering. In hun rationele nieuwe architectuur zouden uiteindelijk geen natuurlijke bouwmaterialen zoals baksteen, hout of riet meer passen, maar wel staal en beton.

Die materialen waren trouwens ook al bij het begin van de eeuw definitief als vormgevende constructie-materialen aangewend door bijvoorbeeld Auguste Perret, in een flatgebouw van 1902-1905 aan de rue Franklin in Parijs. Zijn skeletbouw met invulwanden maakte de weg vrij voor Le Corbusiers 'plan libre'.

In Duitsland experimenteerde Peter Behrens toen ook volop met beton als functioneel bouw materiaal, maar dan vooral voor industriële gebouwen. Hij zocht naar een nieuwe bedrijfsarchitectuur en tegelijk ook naar een nieuwe vormgeving voor de producten door kunst, ambacht en automatisering in één proces samen te brengen.

Ook in de Sovjet-Unie was men bezig de stijlen uit het verleden te overwinnen door gebouwen en voorwerpen een functioneel-constructieve grondslag te geven zodat zij in massa konden geproduceerd worden voor iedereen en niet enkel voor de burgerij. Door de werken van Melnikov en El Lissitzky raakte dat Russische constructivisme ook bij ons bekend.

In België kwam het modernistische gedachtegoed en de daaraan gekoppelde vormgeving vóór de Eerste Wereldoorlog niet echt van de grond. Op de Wereldtentoonstellingen van 1910 in Brussel en van 1913 in Gent werd geen modernistische architectuur getoond, integendeel zelfs. De reconstructies van historische gebouwen, zoals het miniaturdorp 'Oud Vlaendren' in Gent, werden algemeen in lovende bewoordingen beschreven en kenden een uitbundig succes.

Toch bouwde Antoine Pompe in 1910 een ziekenhuis voor dokter Van Neck in Sint-Gillis bij Brussel. Aan de sobere voorgevel zijn de verluchtungskanalen duidelijk zichtbaar gelaten, maar volkomen esthetisch geïntegreerd, zonder dat zij echter decoratief overkomen of hun functie verdoezelen. Pompe verwierp namelijk al wat aan de een of andere stijl refereerde. Toch kende hij niet onmiddellijk navolging.

Berlage gaf in januari 1913 een reeks voordrachten over 'Architectuur en Maatschappij' aan de Université Libre de Bruxelles, waarin hij verkondigde dat de nieuwe architectuur de uitdrukking moest worden van de democratische beweging die de onafhankelijkheid en de economische gelijkheid van alle mensen nastreefde. Met zijn voordrachtenreeks had hij grote belangstelling gewekt bij progressieve architecten en urbanisten zoals Fernand Bodson, Raphaël Verwilghen, Louis Van der Swaelmen, Huib Hoste, Jean-Jules Eggericx. In datzelfde jaar had naar aanleiding van de wereldtentoonstelling in Gent het eerste internationale congres over urbanisatie, ingericht door de *Union internationale des Villes* plaats. Alle gerenommeerde stedenbouwkundigen van dat ogenblik waren er aanwezig en de talrijke referaten werden naderhand gepubliceerd zodat op die wijze de schat aan informatie, hoofdzakelijk over de aanleg van sociale (tuin)wijken een ruime bekendheid kreeg.

Het uitbreken van de oorlog zette deze activiteiten echter stop nog voor ze goed en wel hun vruchten hadden kunnen afwerpen. De jonge kunstenaars raakten verspreid, velen weken uit naar Nederland of naar Engeland.

Al bij het begin van de oorlog werden enkele steden in België verwoest, wat grote consternatie teweegbracht in internationale kringen van architecten en stedenbouwkundigen die het jaar ervoor nog hadden deelgenomen aan het congres in Gent. Men vond dat men België ter hulp moest snellen om het herop te bouwen, maar dan volgens de nieuwe denkbeelden over architectuur en stedenbouw.

Fiche



Louis Herman De Koninck (1896-1984)
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

In 1924 bouwt architect De Koninck zijn eigen huis op een sterk hellend terrein in Ukkel (Brussel). Het is een minimumwoning op een eenvoudig vierkant grondplan. Binnen deze elementaire en extreem sobere architectuur richtte hij een woning met architectenkantoor in. Al vroeg was Louis Herman De Koninck doordrongen van de formules van het modernisme en van de daaraan gekoppelde zuivere vormgeving en constructie in beton, evenals van de standaardisatie. Zo is hij de uitvinder van de gestandaardiseerde Cubex-keukens, die hij in de meeste van zijn ontwerpen toepaste. De woning die hij ontwerpt voor kunstschilder Lenglet in 1926 en deze van kunstverzamelaar Dotremont in 1931, behoren tot de top van de moderne bouwkunst in ons land. Het huis (1931) van tuin- en landschapsarchitect Jean Canneel-Claes was zijn manifestwoning, maar werd jammer genoeg afgebroken. Louis Herman De Koninck was ook één van de eersten die de theorieën van Le Corbusier las en met name diens *Vers une Architecture*, gepubliceerd in 1923.

Jos Vandenbreeden

Al in november 1914 nam in Groot-Brittannië de *International Garden Cities and Town Planning Association* het initiatief om van het verwoeste België een nieuw modelland te maken. In februari 1915 werd een *Town Planning Conference* georganiseerd waaraan niet minder dan driehonderd Belgen deelnamen, die kennismaakten met de Engelse tuinvijken. Na het congres werd in Londen het *Belgian Town Planning Committee* opgericht om de Belgen de kans te geven zich permanent te vormen in de materie via tentoonstellingen en voordrachten. Op vraag van toenmalig minister van Openbare Werken Joris Helleputte, nam ook architect-stedenbouwkundige Rafaël Verwilghen deel aan de activiteiten van dat comité. Hij zal later een van de vooraanstaande modernistische architecten van België worden.

Een andere stedenbouwkundige van de latere modernistische beweging, Louis Van der Swaelmen, week in november 1914 uit naar Nederland, waar hij tot het einde van de oorlog is gebleven. Van daaruit stuurde hij een rapport in voor de *Town Planning Conference*. Daarin zette hij zich af tegen elke stijlnabootsing bij de wederopbouw. Men diende geen kunstmatige harmonieën met versierende stijlformules na te streven, maar met "opbouwende grondbeginselen" een nieuwe architectuur creëren voor het verwoeste België. Hij pleitte in dat verband voor samenwerking met de Amerikanen, de Engelsen, de Nederlanders. Om die samenwerking, vooral dan met de Nederlanders, concreet gestalte te geven, werd in maart 1915 het *Comité néerlando-belge d'Art civique* opgericht. Berlage werd verkozen tot voorzitter van die studiegroep, Van der Swaelmen werd directeur en Huib Hoste werd een van de secretarissen. Hoofddoel was de oprichting van een documentatiecentrum over stedenbouw en architectuur, waarvan de principes bij de wederopbouw van België onmiddellijk toepasbaar zouden zijn. Zijn ideeën over moderne stedenbouw zette Van der Swaelmen uiteen in een in juni 1916 uitgegeven boek *Préliminaires d'Art Civique, mis en relation avec le cas clinique de la Belgique*.

Op artistiek vlak richtte hij in 1917, alweer samen met onder meer Huib Hoste, de moderne kunstkring *Open Wegen* op om door lezingen en tentoonstellingen te streven naar een erkenning en een onderlinge toenadering van de moderne kunsten in België. Hoste nam eind 1917 de organisatie van een tentoonstelling over moderne kunst op zich. Al in het begin van de oorlog was ook hij naar Nederland gevlucht en hij had, meer dan Van der Swaelmen, belangstelling voor de discussies over architectuur die bij de Nederlanders in alle hevigheid werden gevoerd en waaruit de grondbeginselen van de internationale stijl zijn ontstaan. Hij verzorgde van 1916 af een architectuurrubriek in *De Telegraaf*, hij schreef in *De Bouwwereld* artikels over de architectuur in België en hij publiceerde ook in het *Centraalblad der Bouwbedrijven voor Nederland en Koloniën* en heeft op die manier onmiskenbaar bijgedragen tot de ideeënvorming over moderne architectuur.

Zowel voor Verwilghen als voor Van der Swaelmen en voor Hoste is de Eerste Wereldoorlog dé gelegenheid geweest om tijdens hun ballingschap uitvoerige contacten te leggen met buitenlandse confraters en nieuwe ideeën op te doen die zij na de oorlog dachten te kunnen verwezenlijken. Zoals zovelen hoopten ook zij dat de verschrikkingen van de oorlog het sociaal bewustwordingsproces zodanig zouden hebben aangewakkerd dat daardoor snel een nieuwe, rechtvaardiger maatschappij zou ontstaan. Architectuur, de meest sociaal verankerde gemeenschapskunst, zagen zij als het middel bij uitstek om die maatschappijverandering te bereiken. Van der Swaelmen verkondigde dat het de plicht was van een echte democratische maatschappij om alle mensen op een menswaardige manier te huisvesten. Hij schreef:

"De noodzaak om hele bevolkingsgroepen onderdak te geven en om de economische en industriële heropleving van de verwoeste gebieden te bewerkstelligen, bieden nieuwe mogelijkheden om de nieuwe ideeën op het gebied van stedenbouw, architectuur, tuinkunst en decoratieve kunst in toepassing te brengen. Op die manier zullen wij voor een nieuw leven een nieuw en adequaat kader scheppen; de verworvenheden van de nieuwe esthetiek zullen gaandeweg doordringen tot alle aspecten van de kunst en zullen de uitdrukkingwijze van een nieuwe sociale orde richten."

Om een oplossing te bieden aan het nijpende woningtekort na de Eerste Wereldoorlog werd op 19 oktober 1919 de *Nationale Maatschappij voor Goedkope Woningen en Woonvertrekken* opgericht om lokale bouwmaatschappijen vooral financieel te ondersteunen en om onmiddellijk een groot aantal sociale woonwijken, naar het model van de Engelse tuinvijken, te laten verrijzen. Onder impuls van deze progressief ingestelde vereniging kwamen in het begin van de jaren twintig enkele tuinvijken tot stand in een modernistische vormgeving. De sociale woning was op dat ogenblik namelijk een nieuw begrip, waaraan dan ook zonder grote tegenkantingen een nieuwe vorm kon worden gegeven, in tegenstelling tot de architectuur voor de burgerij, die een traditionele waarde had en dus een dito vorm vereiste. Ook het lage budget per woning speelde bij de sociale huisvesting een grote rol. Er werd gezocht naar economischer bouwmethoden en gebruikgemaakt van recuperatiemateriaal en standaardelementen.

De Nationale Maatschappij opende in 1921 een proefwerk in Anderlecht, "La Roue/Het Rad", onder leiding van architect Jean-Jules Eggericx. Nieuwe bouwmaterialen en -methoden werden er uitgetest om de baksteen, die nauwelijks verkrijgbaar was en die enkel kon toegepast worden door geschoolde vaklui, te vervangen. Architect Louis-Herman De Koninck wilde op industriële wijze stenen maken uit een mengsel van cement en grind, een procédé dat voor de oorlog al was ontdekt door de industrieel De Smaele en architect Antoine Pompe en op de markt gebracht onder de naam 'DS-steen'.

Fiche



Victor Bourgeois

(1897-1962)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

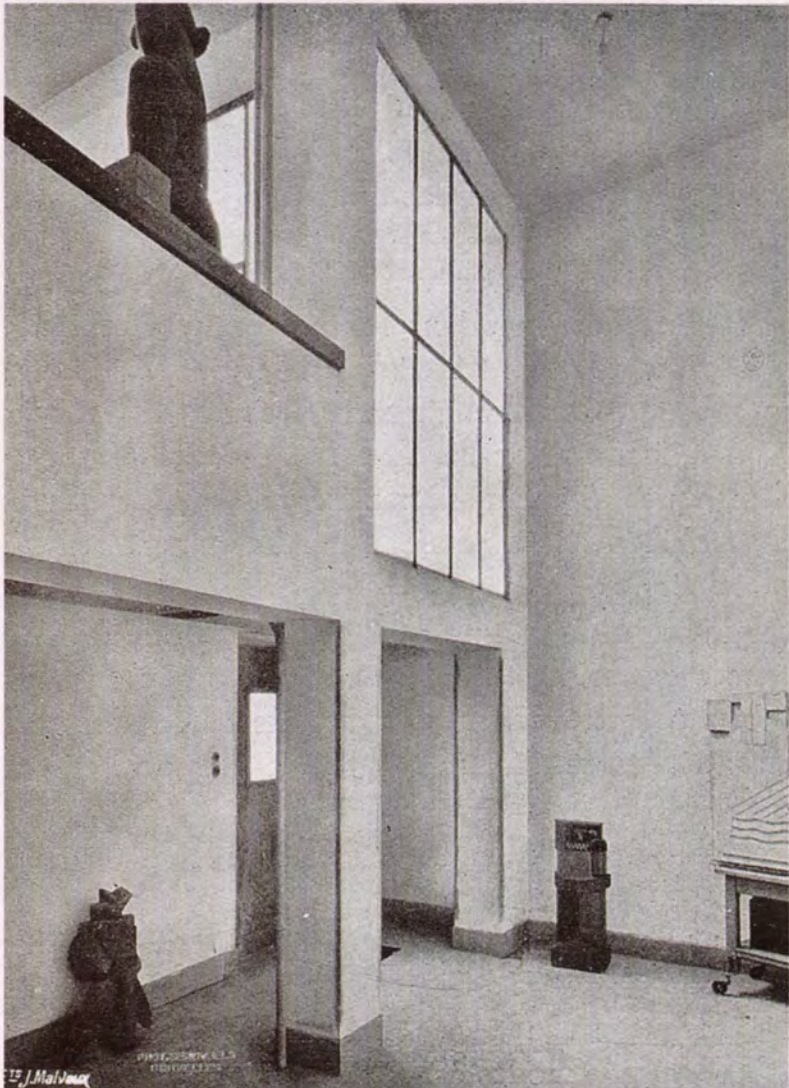
Zijn eerste belangrijke verwezenlijking was de bouw van de 'Cité Moderne', een tuinvijk in modernistische stijl met 275 woningen op een terrein van zes hectare. De bedoeling van deze tuinvijken was de ontwikkeling van een sociale woning, gecombineerd met privé-tuinen en publiek groen. Solidariteit tussen de bewoners en het opvoeren van de burgerzin, waren de achtergrondideeën. Op de CIAM-congressen, waarvan Bourgeois medestichter was, werd deze vorm van wonen echter fel gecontesteerd ten voordele van de hoogbouw, onder impuls van Le Corbusier. In zijn urbanisatieproject 'Groot Brussel' (1930) past hij de CIAM-beginselen toe. Samen met zijn broer Pierre Bourgeois stichtte Victor het toonaangevende tijdschrift van de modernisten, *7 Arts*, waarin kunst en architectuur, maar ook literatuur, theater, muziek, dans en film ruim in de actualiteit kwamen. Bourgeois bouwde nog andere interessante woningen voor onder meer beeldhouwer Oscar Jespers (1928). In de late jaren dertig en na de tweede wereldoorlog besteedde hij vooral tijd aan de ontwerpen van het Postchequegebouw in Brussel, het stadhuis van Oostende en dat van Nijvel.

Jos Vandenbreenen

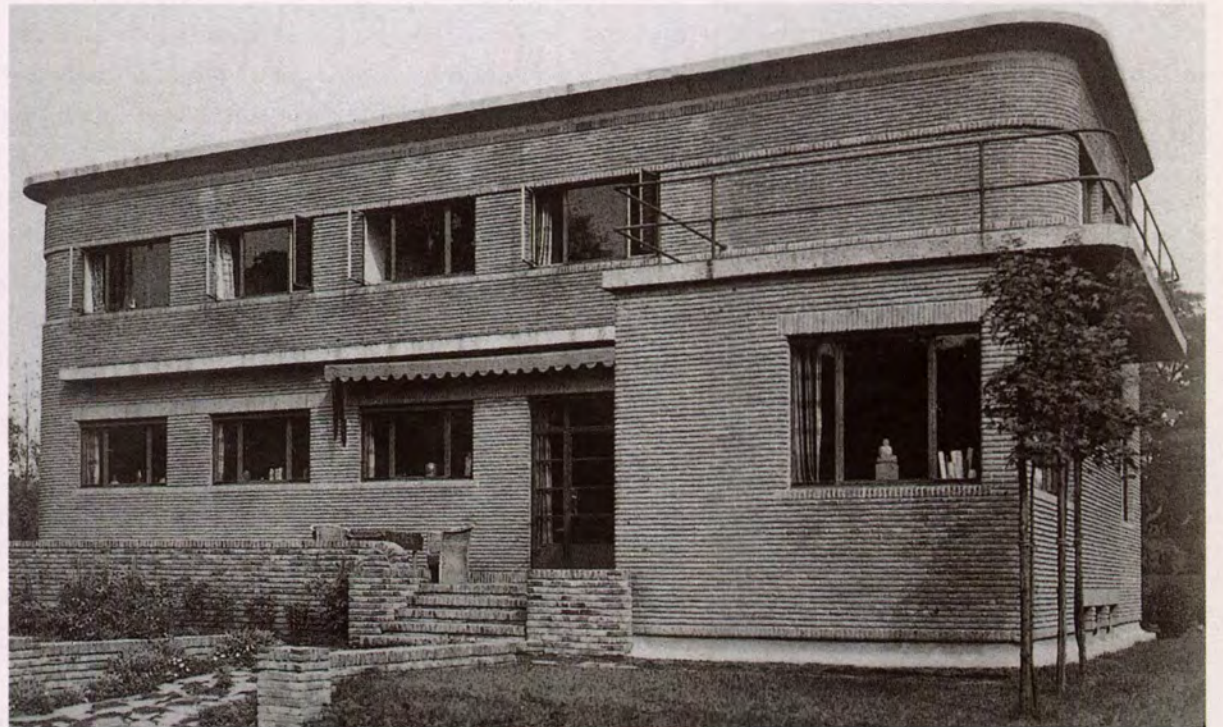


Le Corbusier
Huis Guiette
1925
Populierenlaan 32, Antwerpen
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Gaston Eyselinck
Eigen woonhuis
1930
hoek Vaderlandstraat -
Fleurusstraat, Gent
foto: Luc Thys



Victor bourgeois
Atelierwoning Oscar
Jaspers
1928
Sint-Lambrechts-Woluwe
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel



Henry van de Velde
La nouvelle maison
1927
Albert I -laan 1, Tervuren
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Architect Victor Bourgeois richtte in 1922, samen met zijn broer Pierre en met Georges Rens, een socialistische huurderscoöperatie *La Cité Moderne* op om op een terrein in Sint-Agatha-Berchem, aan de rand van Brussel, vijfhonderd sociale woningen te bouwen, samen met gemeenschapsvoorzieningen als een school, een feestzaal en een badinrichting. Van dat uitgebreide programma zullen maar 274 woningen worden verwezenlijkt, samen met enkele winkels. De eengezinswoningen en appartementen, waarvan in totaal vijftien verschillende types bestonden, combineerde Bourgeois tot een aantal kubistische volumes. Ten gevolge van de schaarste aan traditionele bouwmaterialen koos Bourgeois na een aantal studiereizen in Nederland en Duitsland voor een bouw-methode in mager beton, gemengd met industriële slakken, dat gegoten werd in verdiepinghoge bekistingen waarin deur- en vensteropeningen al waren uitgespaard en die daarna konden worden gedemonteerd. Door de afmetingen van de verschillende gebouwen te standaardiseren, konden die bekistingen maximaal opnieuw worden gebruikt. Dit bouwstelsel, *Système Non-plus* genoemd, liet ook toe de ruwbouw van een woning in twaalf dagen te voltooien, waardoor de kostprijs met veertien procent kon worden gedrukt in vergelijking met traditionele bouwmethoden. De sobere volumes met vlakke daken en overdekte balkons waren vormelijk alleszins erg progressief, maar de planindeling met veel binnenmuren en monofunctionele kamertjes was in feite nog sterk traditioneel.

Huib Hoste bouwde in 1921-1923 de *Cité industrielle* in Zelzate volgens een aanlegplan van Louis Van der Swaelmen. Later kreeg die wijk de bijnaam 'Klein Rusland', deels door de kubistische en de gestandaardiseerde vormgeving, deels door het feit dat een uitgeweken Rus hoofdopzichter was van de werf. De eerste van de 171 woningen waren nog in baksteen gebouwd. De volgende werden, net zoals in Sint-Agatha-Berchem, volgens het Non-plussysteem met gegoten asbeton opgetrokken door ongeschoolde, dus goedkope werkkrachten. Deze door de economische situatie ontstane geïndustrialiseerde bouw-methode herleidde de architectuur logischerwijze tot een eenvoudig driedimensioneel volumespel. Dat was ook het geval in de tuinvijk Kapelleveld in Sint-Lambrechts-Woluwe (1922-1926), eveneens aangelegd door Louis Van der Swaelmen en gebouwd door Huib Hoste. Traditionelere delen van deze tuinvijk zijn ontworpen door Antoine Pompe, Jean-François Hoeben en Paul Rubbers.

De tuinvijk was in feite een experiment dat niet bleef duren. Het werd enthousiast onthaald in de internationale modernistische architectuurtijdschriften, maar het werd even snel gekelderd in conservatieve kringen, waar het gevaar werd aanvoeld en zelfs ondervonden van socialistische concentraties. Zo deden bijvoorbeeld de meer dan vijfduizend inwoners in de tuinvijken Le Logis en Floréal in Watermaal-Bosvoorde, gebouwd door Jean-Jules Eggericx, Raymond Moenaert en Lucien François, de gemeentelijke politieke meerderheid van conservatieven omslaan. Op landelijk niveau werd door de conservatieve regering in 1926 de jaarlijkse toelage aan de Nationale Maatschappij geweigerd, waardoor de facto een einde

werd gesteld aan de collectieve verwezenlijkingen van de socialistische huurderscoöperaties. Van dan af werden het verwerven van eigendom en het uitvoeren van individuele bouwprojecten gestimuleerd en financieel aantrekkelijk gemaakt door diverse premieregelingen. Op die manier ging het belangrijkste werkterrein van de modernistische architecten verloren zonder dat zich voor hen een echt alternatief aandeede. De burgerij die zich een eigen woning kon veroorloven, was immers op haar hoede voor de 'rode' architecten. Het enige wat zij nog konden doen was voor zichzelf en voor hun vrienden-kunstenaars bouwen, wat dan ook stuk voor stuk manifesten van het modernisme heeft opgeleverd.

Louis-Herman De Koninck bouwde in 1924 zijn eigen woonhuis in Ukkel als een uiterst sobere, minimale woning in de vorm van een kubus. Het was opgebouwd uit Geba-blokken, geprefabriceerde betonnen platen, op een vierkante plattegrond en de schikking van de ruimten was bepaald door het economische verwarmingssysteem met wentelende lucht.

Twee jaar later bouwde hij op het perceel naast het zijne, volgens gelijkaardige principes, een grotere villa voor zijn vriend, de kunstschilder Lenglet. Daar loopt de binnenruimte, op vraag van de opdrachtgever, door over twee niveaus.

De Koninck zal zich, net als collega-architecten, ook bezighouden met de volledige binnenhuisinrichting van zijn woningen en dus ook het meubilair ontwerpen en in productie brengen. Van hem is vooral de gestandaardiseerde CUBEX-keuken bekend, die volgens de noodwendigheden en de behoeften van de gebruiker kon worden samengesteld.

In 1924 bouwde Huib Hoste in Knokke een woning met praktijk voor dokter De Beir. De grote, rechthoekige vensterpartijen zijn deels gevuld met witgeschilderde houten ramen, deels met betonramen die ook bij industriële gebouwen werden aangewend en die formeel in het gevelvlak zelf zijn aangebracht. Het betonnen skelet van deze kubistische woning laat toe de plattegrond van elke verdieping vrij en volgens de behoeften in te vullen en later zelfs aan te passen. Dit systeem is een concrete uitwerking van de ideeën van Le Corbusier over de vrije plattegrond, die hij had uiteengezet in zijn werk *Vers une Architecture*, dat in die tijd in het tijdschrift *La Cité* besproken werd en algemeen gekend was bij de Belgische avant-garde.

Hoste zou trouwens op de ingeslagen weg verdergaan. Ook bij de villa in Zele, van 1931, gebruikte hij een betonskelet waardoor hij het interieur vrij kon organiseren rond een centrale hal. Door de gladde gevelbepleistering en de heel dunne metalen raamprofielen in de grote vensteropeningen probeert hij zelfs het gebouw te 'dematerialiseren'. Ook met zijn pijlers onder de woonkamer en met het dakterras sluit hij aan bij de internationale beweging van het modernisme.

Fiche



Marcel Leborgne

(1898-1977)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Marcel Leborgne vat de modernistische architectuur vooral op vanuit de nieuw ontwikkelde kubistische vormen-taal, de volumewerking en de plasticiteit van de architectuur. Het is de vorm en in mindere mate de structuur van een gebouw die hem interesseren. De meest spectaculaire villa (1928-1933) bouwde hij in Sint-Genesius-Rode voor de industrieel Diricx. In de uitwendige vormgeving maakt hij een combinatie tussen de architectuur van Le Corbusier en deze van diens meer formalistisch gerichte Franse collega, Robert Mallet-Stevens. Zijn loopbaan speelt zich voornamelijk af in Charleroi, waar hij zowel voor de burgerij als voor bepaalde socialistische organisaties werkt. Zijn kraamkliniek Koningin Astrid (1935, nu afgebroken), was één van zijn meesterlijke werken.

Jos Vandenbreeden

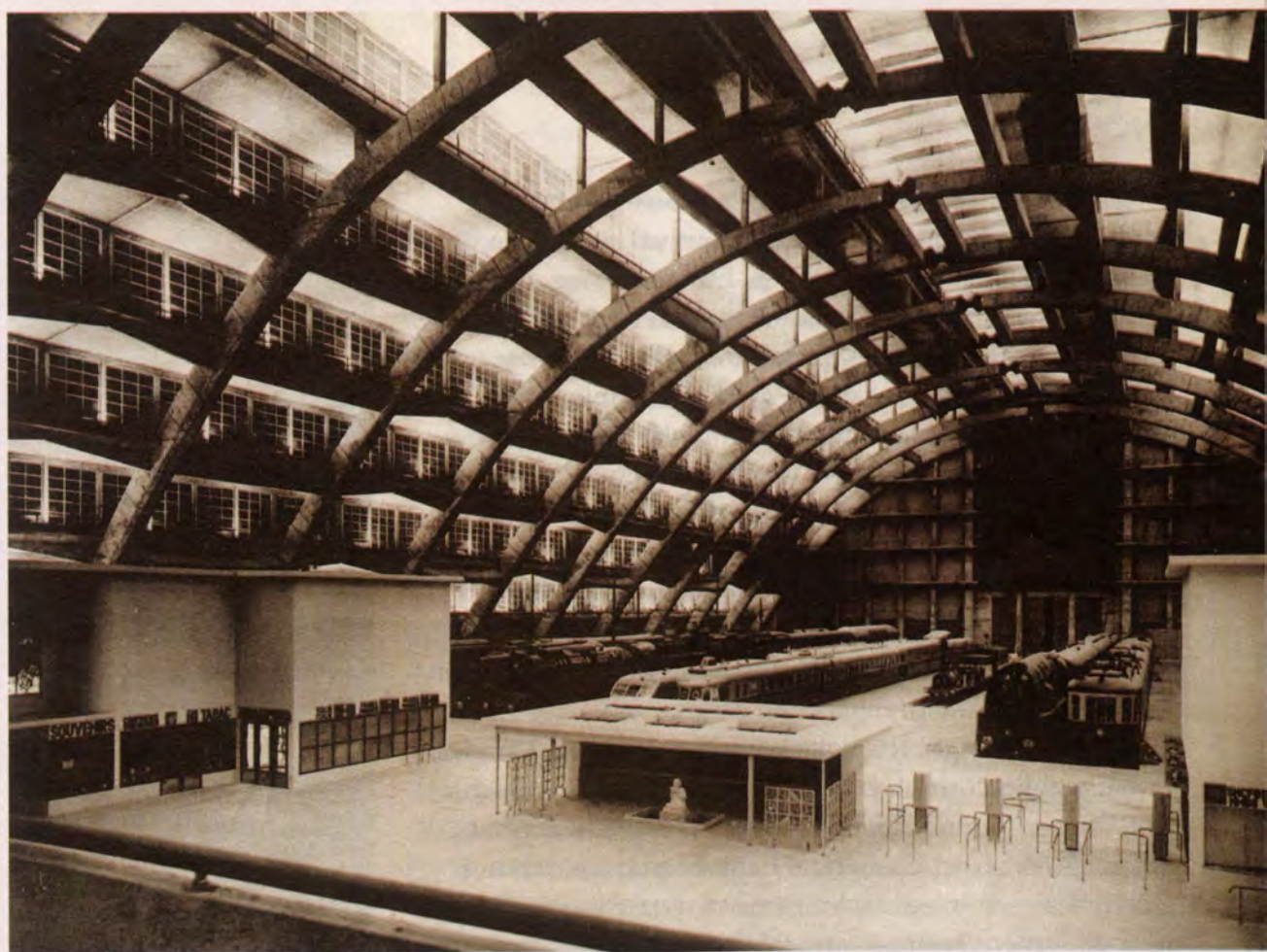
Toen de Antwerpse kunstschilder René Guiette in 1925 op de Parijse *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes* het paviljoen van *L'Esprit Nouveau* van Le Corbusier zag, vroeg hij hem onmiddellijk zijn woning met schildersatelier in Antwerpen te ontwerpen. Le Corbusier bedacht voor het smalle bouwperceel een rechthoekige woning van vier bouwlagen. De bovenste twee verdiepingen bevatten het hoge schildersatelier dat in verbinding stond met het dakterras. De betonnen structuur van het gebouw liet hem toe elk niveau in te delen volgens het programma van de opdrachtgever. Hij voorzag ook gestandaardiseerde wandkasten om te vermijden dat de woonruimten zouden worden volgestouwd met onaangepast en weinig functioneel meubilair. Zijn in serie vervaardigde kasten konden een muur tot op elke gewenste hoogte bekleden en konden ook zelfstandig wanden vormen.

Door zijn elementaire verschijningsvorm en door de heel precieze organisatie van de binnenruimten beantwoordt het huis Guiette aan het puristische ideaal dat ook talrijke Belgische modernisten nastreefden.

Victor Bourgeois kon met de opbrengst van de Cité Moderne in 1925 een eigen woonhuis bouwen in Koekelberg bij Brussel. Voor de gladde, witbepoetste voorgevel had hij uitvoerig de verbanden en de spanningen tussen het rechthoekige vlak en de doorbrekingen bestudeerd en gepubliceerd in het tijdschrift *7 Arts*. Hij vond zelf dat zijn huis een manifest van de *Moderne Beweging* in Brussel was.

In 1928 bouwde hij voor de beeldhouwer Oscar Jespers diens atelierwoning in Sint-Lambrechts-Woluwe. Het brede perceel liet ditmaal toe een gebouw te creëren dat niet geprangd zat tussen aanpalende huizen, zodat hij een halfopen bebouwing kon suggereren door de voordeur te laten terugspringen ten opzichte van de rooilijn en de hoek van de voorgevel af te ronden. Horizontaal doorlopende vensterpartijen laten het daglicht overvloedig naar binnen waar het beeldhouwersatelier zich over twee niveaus uitstrekt volgens een planindeling die niets meer met traditie te maken heeft.

De jonge Gaston Eysselinck ontwierp in 1930 zijn eigen woonhuis op een uiterst smal hoekperceeltje in het 'Miljoenenkwartier' in Gent. Zoals Le Corbusier noemde hij het zijn 'woonmachine' waar functie en vorm perfect in elkaar passen. De benedenverdieping met garage en kantoor was oorspronkelijk donkerkleurig, wat de bovenverdiepingen als het ware boven de grond uit liet zweven. De betonnen structuur laat een heel specifieke interieurindeling toe met onder meer een vide als lichtschacht over de volledige hoogte van het huis, zodat de eraan palende kamers ook van daaruit daglicht konden betrekken. Zoals bij Guiettes huis is ook hier een dakterras aanwezig. Eysselinck ontwierp eveneens het meubilair, zowel de vaste inrichting als de metalen buismeubelen.



**Joseph Van Neck
Paleizen
Wereldtentoonstelling
betonnen spanten interieur
1935**

Heizel, Brussel
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

**Rafaël Verwilghen
Christus-Koningkerk
1938**

Heistraat, Sint-Niklaas
foto: Luc Thys

Het is duidelijk dat al deze modernisten eerst de verschillende functies van hun gebouwen bepaalden, waaraan zij dan een vorm gaven. Die vorm was de eenvoudige kubus, met gladde wanden en tot zijn essentie teruggevoerde, rechthoekige muurdoorbrekingen, waaruit elk ornament gebannen was. Pas op die manier kon opnieuw de schoonheid worden ontdekt van de lijn, het vlak, het volume en het spel van hun verhoudingen. Voor deze modernisten van de derde generatie - Horta, Van de Velde en Hankar vormen de eerste generatie; Pompe, Bodson, Van Huffel en Sneyers worden tot de tweede generatie gerekend - was schoonheid geen programma, maar het resultaat van de concretisering van hun uitgangspunten. Zij hebben de les van Berlage en van Frank Lloyd Wright ten volle begrepen en, zoals Van der Swaelmen het formuleerde in zijn artikel *L'effort moderne en Belgique*: "samenvallend met de hoge vlucht die het beton als constructiemateriaal nam, heeft deze richting geleid naar een integraal kubisme in de architectuur en naar de samensmelting van architectuur en industriële constructie".

Meer nog dan via concrete verwezenlijkingen, werd het modernistische debat - of was er veeleer sprake van een debacle? - gevoerd in gespecialiseerde verenigingen, in tijdschriften en op congressen.

De in 1923 op initiatief en onder voorzitterschap van Louis Van der Swaelmen opgerichte *SBUAM (Société belge des Urbanistes et Architectes modernistes)* speelde op dat gebied een voortrekkersrol. Deze vereniging nam deel aan verscheidene internationale tentoonstellingen van modernistische bouwkunst en had als strijdblad *La Cité*. De redactie, waartoe onder meer Verwilghen, Bodson, Eggerix, Hoste en Van der Swaelmen zelf behoorden, maakten dat tijdschrift algemeen informatief over architectuur en stedenbouw, uitdrukkelijk modernistisch en uitgesproken sociaal. Ook het weekblad *7 Arts*, uitgegeven door de gebroeders Bourgeois, was in die tijd toonaangevend voor de avant-gardekunst in België omdat het intense contacten onderhield met de internationale bewegingen zoals *De Stijl* in Nederland, *L'Esprit Nouveau* in Frankrijk, het *Bauhaus* in Duitsland, het *futurisme* in Italië en het *constructivisme* in Rusland. Bourgeois voerde bijvoorbeeld een geregelde briefwisseling met Oud en Van Doesburg in Nederland, Gropius in Duitsland, Hannes Meyer in Zwitserland, Le Corbusier en de gebroeders Lurçat in Frankrijk enzovoort.

De theorievorming over moderne architectuur werd voor het eerst internationaal gecoördineerd door de bijeenkomsten van de *CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)*. In juni 1928 had het eerste congres plaats in het kasteel van de kunstmecenas Hélène de Mandrot in het Zwitserse La Sarraz. Aanleiding voor deze bijeenkomst was het schandaal dat in 1927 uitbarstte rond de internationale wedstrijd voor het oprichten van het Paleis van de Volkenbond in Genève. Van de 377 inzendingen werd dat van Le Corbusier door de meerderheid van de juryleden beschouwd als het project dat het best beantwoordde aan het opgelegde programma.

Fiche



Léon Stynen
(1899–1990)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

De architectuur van Léon Stynen wordt vooral gekenmerkt door zijn voorliefde voor Le Corbusier, uit wiens oeuvre hij een aantal vormelijke ingrediënten overneemt. Hij kwam in contact met het oeuvre van de modernisten en de constructivisten op de tentoonstelling voor decoratieve en industriële kunsten in 1925 in Parijs, waar het paviljoen van de 'Esprit Nouveau' van Le Corbusier en het Russische paviljoen van de constructivist Melnikov hem fascineerden. Ook de baksteenarchitectuur van Berlage en Dudok hebben hem beïnvloed, wat hij vertaalt in het huis Verstrepen (1927) aan de Antwerpsesteenweg in Boom. Zijn ontwerp voor het casino in Knokke (1928, na 1945 volledig verbouwd) is 'rationalistisch'. In het flatgebouw Elsdonck (1933) in Wilrijk-Antwerpen neemt hij opnieuw een concept van Le Corbusier over, alleen het materiaalgebruik verschilt met de witte architectuur van Le Corbusier. Wellicht in navolging van de Finse architect Alvar Aalto komen natuurlijke of getextureerde materialen opnieuw aan de orde. Ook Le Corbusier had zijn witte architectuur opgegeven ten bate van het inheemse en toonde de materialen nu zichtbaar, inbegrepen het ruw bekist beton. Na de tweede wereldoorlog ontwerpt het Casino van Oostende (1950-'52), de B.P.-building (1961) en het Koninklijk Muziekconservatorium (1960) in Antwerpen. In een niet-uitgevoerd ontwerp voor het museum voor Hedendaagse Kunst in het Middelheimpark in Antwerpen, wil hij Le Corbusiers idee van 'museum met onbegrensde groei' in spiraalvorm ontwikkelen.

Jos Vandenbreen

De traditionalisten in de jury slaagden er evenwel in het project te weren onder het bedrieglijke voorwendsel dat het met drukinkt was getekend in plaats van met Oost-Indische inkt. De prijs ging naar een verdediger van de academische architectuur, wat de verontwaardigde modernistische architecten ertoe aanzette zich te verenigen om samen "de architectuur met kracht uit de academische impasse te halen" en in de economische en sociale realiteit van de moderne wereld te plaatsen. Voor België werd de Verklaring van La Sarraz, waarvan de grote lijnen door Le Corbusier zelf waren geschreven, ondertekend door Victor Bourgeois en Huib Hoste. Bourgeois werd daarenboven verkozen tot ondervoorzitter van de CIAM-groep. Na deze eerste, algemene stellingname over de architectuur, de stedenbouw en het architectuuronderwijs, zullen de volgende congressen telkens een specifiek thema behandelen: de woning voor het bestaansminimum (Frankfurt, 1929), de rationele manieren van bebouwen (laag-, middelhoog- en hoogbouw, Brussel, 1930), de functionele stad (Athene, 1933), wonen en ontspannen (Parijs, 1937). Na de Tweede Wereldoorlog zullen nog verscheidene internationale congressen plaatshebben, maar zonder de impact van voorheen. De theorievorming werd meer en meer verdreven door de dagelijkse werkelijkheid van de bouwwerf.

Nog vóór het eerste CIAM-congres werd Henry van de Velde, die door de oorlogsomstandigheden in 1914 ontslag had moeten nemen als directeur van de Kunstgewerbeschule in Weimar en daarna in Zwitserland en in Nederland had gewerkt, door de socialistische minister Camille Huysmans naar België teruggehaald om de leiding op zich te nemen van het pas opgerichte *Hooger Instituut voor Sierkunsten*. In 1927 opende het *Institut Supérieur des Arts Décoratifs* zijn deuren in de gebouwen van de voormalige Ter Kamerenabdij. Deze hogeschool voor kunstambachten moest in dezelfde geest als de Kunstgewerbeschule, in 1919 overgenomen door Walter Gropius en uitgegroeid tot het befaamde *Bauhaus*, breken met het traditionele onderwijs van de academies en de Sint-Lucasinstituten. Alle toegepaste kunsten waren in Ter Kameren aanwezig: architectuur, stedenbouw, binnenhuisarchitectuur, monumentale beeldhouw- en schilderkunst, glas-in-loodkunst, tapijtweven, boekbinden, toneeldecorontwerp, mode, keramiek, ijzersmeedkunst. Het professorenkorps bestond uit de belangrijkste modernisten: Pompe, Bourgeois, Hoste, Van der Swaelmen en daarna ook Eggerix en Verwilghen. Generaties kunstenaars en architecten werden er gevormd, die definitief wilden afrekenen met het academisme.

Bij zijn terugkeer in België bouwde Van de Velde in 1927 een eigen woning, *La nouvelle maison*, in Tervuren, uitzonderlijk sober en functioneel qua ruimteverdeling, maar uitwendig volledig op ambachtelijke wijze bekleed met de donkere Belvédèrebaksteen, een gewoonte die vooral in Nederland populair was.



Henry van de Velde
Boekentoren RUG
1935-1939

Rozier 9, Gent
 foto: Luc Thys

Stilaan komt een officiële erkenning van het modernisme - in de meeste gevallen echter van het gematigde modernisme - op gang. Openbare besturen durven nu ook al eens een opdracht toevertrouwen aan een avant-garde architect. Zo kon Emiel Van Averbeke in 1929 de Normalschool van Antwerpen bouwen, Stanislas Jasinski in 1929-1932 het luchthavengebouw in Deurne, en Jozef Van Krieking en Pierre Verbruggen in 1931 en in 1932 de Hogere Zeevaartscholen in Antwerpen en in Oostende. Joseph Diongre won in 1933 de architectuurwedstrijd voor het NIR/INR radiogebouw in Elsene. Eerder, in 1930 bouwde hij de kerk van Sint-Jans-Molenbeek met volledig zichtbaar gelaten betonnen spanten, wat ook het geval is in de immense hallen van de paleizen van de Wereldtentoonstelling van 1935 op de Heizel in Brussel, ontworpen door Joseph Van Neck. In 1936 bouwde Willy Valcke het zwembad van Aalst en in 1938 verwezenlijkte Rafaël Verwilghen de Christus-Koningkerk in Sint-Niklaas in kwartsbeton. Léon Stynen daarentegen koos in 1933 een metalen skelet, veel glas én baksteen voor het flatgebouw Elsdonck in Wilrijk, een voorbeeld van rationele hoogbouw in een groene omgeving. Een van de meest indrukwekkende opdrachten is die aan Henry van de Velde werd gegeven in 1933, ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag: de bouw van de Centrale Bibliotheek en van het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Rijksuniversiteit Gent. Het geheel werd als een betonnen skelet in elkaar gepast en de buitenwanden bekleed met gladde betonplaten. De 64 meter hoge Boekentoren geldt door zijn constructie en uiteraard ook door zijn dominante verschijning in het Gentse stadsbeeld als hét symbool van het modernisme in ons land. Het is tevens een van de laatste verwezenlijken van die richting uit het interbellum. Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog was het hele complex namelijk nog niet volledig klaar, laat staan in gebruik genomen.

De Tweede Wereldoorlog maakte abrupt een einde aan een boeiend en ideologisch avontuur dat helaas niet zoveel heeft kunnen voortbrengen. Eens te meer hadden kleinburgerlijke, behoudsgezinde reflexen de totale doorbraak van de op de ratio gestoelde functionele architectuur tegengehouden. De burgerij kon haar eigen identiteit niet terugvinden in de uitgepuurde esthetiek van de kubistische woningen en de aan machines en ziekenhuizen refererende buismeubelen. Ook de arbeidersklasse, die zich tenslotte toch steeds spiegelt aan de bezittingen van zijn werkgever, kon niet gewonnen worden voor de hermetische kunstuitingen van de avant-garde. Een periode van zich terugplooiën brak aan, van recuperatie van ideeën door de overheid. Het heeft nog tot lang na de wapenstilstand geduurd voor men inzag hoe 'modern' de ideeën van de avant-gardisten waren en hoe goed aangepast aan de hedendaagse maatschappij.

Anthony Demey



**Adrien Blomme
Tuinwijk bij de kolenmijn
1912**

Winterslag
foto: Ch. Bastin & J. Evrard



**Huib Hoste
Constructie met asbeton in
de tuinwijk "Klein Rusland"
1921-1923**

Zelzate
foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Volkshuisvesting in het interbellum:

van beluik tot tuinwijk tot flatgebouw



Fiche



Stanislas Jasinski
(1901–1978)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Jasinski bouwt als laureaat van de wedstrijd in 1929 het luchthavengebouw in Deurne-Antwerpen. Hij is echt doordrongen van de modernistische ideeën op het vlak van de architectuur en de stedenbouw. Zo maakt hij een futuristisch ontwerp voor een administratief centrum (1929–'30), te bouwen langsheen de Brusselse centrale lanen, naast het negentiende-eeuwse Beursgebouw. Vier kruisvormige torens, echte wolkenkrabbers met dertig verdiepingen op betonnen pijlers, zouden in het midden van de stad worden opgericht in de directe nabijheid van de historische Grote Markt. Jasinski bouwde ook tientallen woningen en vooral appartementsgebouwen in de stad.

Jos Vandenbreezen

Het vraagstuk van de volkshuisvesting is niet nieuw in het interbellum. Wél nieuw zijn de oplossingen die tussen de twee wereldoorlogen werden geformuleerd om een menswaardig onderdak te bieden aan een lang genegeerde bevolkingsgroep: de arbeiders.

De industrialisatie in de negentiende eeuw, waarbij de fabrieken een enorme vloed aan arbeiders naar de steden deden toestromen, confronteerde de burgerij op een dwingende manier met het probleem van de volkshuisvesting. In afgelegen industriegebieden, zoals de steenkoolbekkens in Limburg en Wallonië, zorgden de industriële dikwijls zélf voor huisvesting. Een comfortabele woning was daar een belangrijke troef bij het aantrekken van werkkrachten. In de bestaande steden echter werd de vraag naar woongelegenheden voor de fabrieksarbeiders het domein bij uitstek voor speculatie: met minimale investeringen in het optrekken van minderwaardige bouwsels werden maximale winsten gemaakt. De vraag oversteeg immers het aanbod en de liberale overheid bemoeide zich zo min mogelijk met wat achter de straatgevel gebeurde. De opeenstapeling van de arbeidersklasse in beluiken en huurkazernes vormde echter op termijn een bedreiging voor de begoede klasse. De arbeiderswijken waren broeihaarden van criminaliteit, 'bandeloosheid', epidemieën en sociale onlusten.

Als antwoord hierop volgde in eerste instantie het 'saneren' van de steden, waarbij volledige arbeiderswijken werden afgebroken en het stadscentrum omgevormd werd naar het ideaalbeeld van de burgerij. Het huisvestingsprobleem werd hiermee allerminst opgelost, maar wel visueel verwijderd uit de stadskern en verschoven naar een minder storende locatie. Toch bleef de angst voor epidemieën en sociale opstootjes de burgerij verontrusten. Fernand Gosseries vat deze bezorgdheid goed samen wanneer hij stelt: "Geducht is de wraak van de arme op de maatschappij die hem een menswaardig onderkomen ontzegt". Op het einde van de negentiende eeuw nam de overheid dan een voorzichtig initiatief op het vlak van de sociale huisvesting. De wet van 9 augustus 1889 zorgde ervoor dat arbeiders of maatschappijen die eenvoudige woningen wilden bouwen of kopen, konden genieten van fiscale voordelen en van een goedkope lening. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog waren op basis van deze wet 63.000 woningen gebouwd, door 179 maatschappijen.

Toch werd alleen de top laag van de arbeidersklasse bereikt, met name zij die maandelijks genoeg geld opzij konden leggen om het geleende kapitaal af te betalen. In 1912 werd daarom een commissie opgericht die het probleem van de volkshuisvesting moest bestuderen en aanbevelingen hieromtrent formuleren.

Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verdween het vraagstuk tijdelijk naar de achtergrond. Maar de verwoestingen tijdens de oorlog verergerden het woningtekort nog. In 1919 werd, op aanbeveling van de studiec commissie, de *Nationale Maatschappij voor Goedkope Woningen en Woonvertrekken* in het leven geroepen. Dat betekende de doorbraak van de sociale woningbouw in België. De Maatschappij moest zorgen voor de oprichting en de begeleiding van verschillende lokale en regionale bouwmaatschappijen. In 1926 telde men in België 229 dergelijke maatschappijen, waarvan 105 in Vlaanderen en 19 in de Brusselse agglomeratie. Een regionale of lokale maatschappij moest haar bouwplannen steeds ter goedkeuring voorleggen aan de Nationale Maatschappij. De Nationale Maatschappij ontwikkelde daarnaast typeplannen die door de lokale maatschappijen konden worden gebruikt, en richtte werven in waar met nieuwe bouwtechnieken werd geëxperimenteerd, zoals in de tuinwijk *La Roue/Het Rad* in Anderlecht. Ook besteedde zij aandacht aan het ontwerpen van goedkoop, maar degelijk meubilair en zelfs kunstvoorwerpen voor de inrichting van de huizen.



Louis Van der Swaelmen
De inplanting en groen-
aanleg van de tuinwijken
"Le Logis" en "Floréal"

Watermaal-Bosvoorde
 foto: Joris Luyten

Jean-Jules Eggericx,
Lucien François en
Raymond Moenaert
Tuinwijk "Floréal" met het
woonblok "Le Fer à
Cheval"
1922-1940

Watermaal-Bosvoorde
 foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Het ideaal voor de inplanting van arbeiderswoningen lag op één lijn met het toenmalige burgerlijke ideaal: een agglomeratie van villa's in het groen, waaraan werd gerefereerd als 'cité-jardin' of tuinwijk. De tuinwijkgedachte kwam uit Engeland (vooral in het werk van Raymond Unwin) en omvatte oorspronkelijk het idee van economisch onafhankelijke satellietsteden, radiaal rond de moederstad gevestigd. In België en Frankrijk werd het begrip 'tuinwijk' verengd tot een stadsuitbreiding met aandacht voor een inplanting in het groen. De uitbreidingen bleven echter volledig afhankelijk van de moederstad. Deze urbanisatievorm garandeerde rust, een aangename omgeving, privacy en volop (van ziektekiemen zuiverend) licht en frisse lucht. Het waren aspecten die in de beluiken duidelijk ontbraken. De villa's werden in de arbeiderswijken vervangen door meergezinswoningen, die echter zoveel mogelijk het uitzicht van een villa behielden. De stijl van de bebouwing was doorgaans traditioneel, geïnspireerd op een vereenvoudigde landelijke architectuur. Mooie voorbeelden zijn de tuinwijken Batavia in Roeselare (1919), een ontwerp van Fernand Bodson, Antoine Pompe, René Doom, Jérôme Vermeersch en Rafaël Verwilghen; Le Logis en Floréal in Watermaal-Bosvoorde (1922-1940) door Jean-Jules Eggericx, Lucien François, Raymond Moenaert en Louis Van der Swaelmen en ook - iets moderner van uitzicht - Unitas te Deurne (1923-1932), een ontwerp van Edward Van Steenberghe. Tuinwijken in modernistische, kubistische stijl waren veeleer zeldzaam. Opvallend is dat zij meestal het werk waren van socialistisch getinte huurderscoöperatieven, die als het ware hun vernieuwende visie op de samenleving wilden vertolken via een nieuwe architectuur. De twee belangrijkste modernistische verwezenlijkingen zijn de Cité Moderne te Sint-Agatha-Berchem (vanaf 1922), een ontwerp van Victor Bourgeois en Louis Van der Swaelmen, en 'Klein Rusland' te Zelzate (1921-1923) van Huib Hoste en Louis Van der Swaelmen.

Het basistype van een woning omvatte beneden een gang met de trap, één of twee kamers, een keuken en een washuis. Het toilet bevond zich buiten, wat trouwens ook bij de doorsnee rijwoningen in de stad nog zo was. Boven telde een woning minimum drie kamers: één voor de ouders, één voor de jongens en één voor de meisjes. Zo werd verholpen aan de 'onzedelijke' toestand uit de beluiken, waar ouders en kinderen van de twee geslachten één kamer en dikwijls ook één bed deelden. Een zolder werd door de bouwmaatschappijen nuttig geacht, niet zozeer als stapelruimte voor allerlei nutteloze spullen, maar wel voor het drogen van het linnen. Een uitgebreide discussie ontstond over de functie van de kamers beneden. Het al dan niet combineren van keuken en woonkamer was een twistpunt. Voorstanders van de combinatie stelden dat de huisvrouw er zo toe aangezet werd om deze kamer steeds netjes te houden en dat ze tijdens haar werkzaamheden een oogje kon houden op haar kroost. Tegenstanders opeerden voor een zo klein en onaangenaam mogelijke keuken, opdat men er niet langer dan noodzakelijk zou vertoeven en het gezin dus niet de 'kwalijke dampen' zou moeten inademen die bij het koken ontstaan.

Fiche

**Gaston Eysselinck**

(1907-1953)

foto: Museum voor Sierkunst en Vormgeving, Gent

Als een enthousiast bewonderaar van Le Corbusier nam Eysselinck diens vijf principes voor een nieuwe architectuur over en paste ze toe in de ontwerpen van zijn 'woonmachines': de vrije gevel, het vrije plan, de strokenramen, de pijlers en de daktuin. In zijn eigen woning in Gent (1930-'31), een hoekwoning, krijgen de ruimtes voor het werk, het wonen en de rust elk een andere verdieping. Huib Hoste karakteriseerde de architectuur van Eysselinck als nuchter en zakelijk, maar niet iedereen zou dat zo kunnen op die beheerste manier en met zoveel architectuurgevoel en tucht. Ook het Russische constructivisme was een belangrijke inspiratiebron voor Eysselinck, wat vooral tot uitdrukking zal komen in zijn unieke ontwerp voor het Oostendse postgebouw (1945-'51).

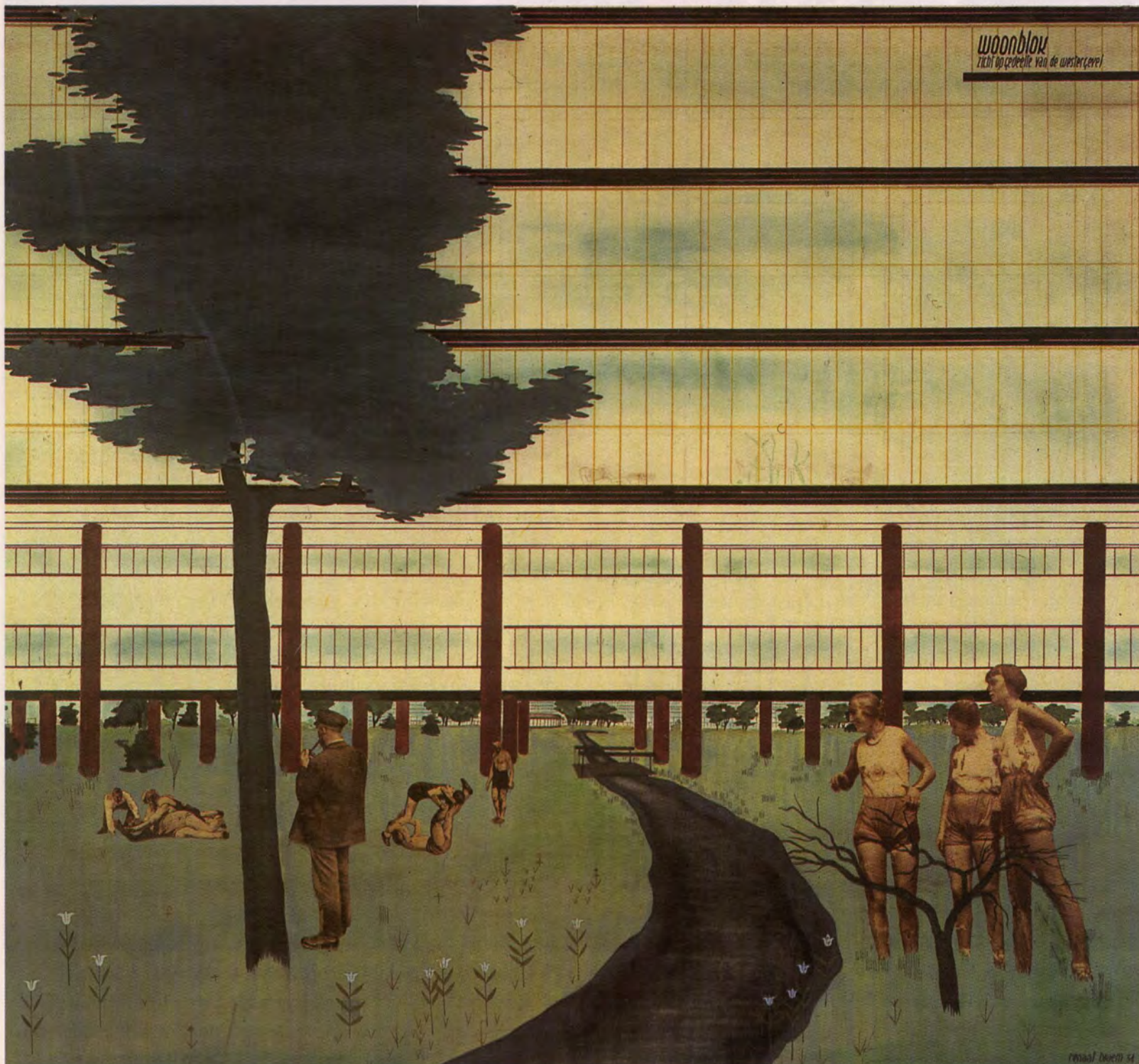
Jos Vandendrienen

Een ander geschilpunt was de aanwezigheid van een tweede kamer. Uit ervaring wist men dat deze door de bewoners als een 'bestekamer' gebruikt werd, een equivalent van het salon bij de bourgeoisie. Tegenstanders wilden deze kamer weglaten omdat het toch om 'verloren ruimte' ging; de kamer werd enkel gebruikt voor het ontvangen van bezoek. De voorstanders kregen echter door de praktijk gelijk: wanneer men in een latere fase de woningen zal verkopen, blijkt dat de potentiële kopers veel belang hechten aan de aanwezigheid van deze ruimte.

Deze discussies zijn tekenend voor de instelling waarmee de overheid en de architecten de volkswoningbouw benaderden. De inplanting en de inwendige indeling van de woningen gebeurden in functie van een paternalistische visie: de bewoners moesten worden opgevoed. Een aangename woonst moest ertoe leiden dat de arbeider na zijn dagtaak met plezier naar huis kwam, in plaats van zijn vertier te gaan zoeken in drankgelegenheden. Een kleine groentetuin gaf hem iets te doen in zijn vrije tijd. De schikking van de woningen en hun gelijkaardige uitzicht moesten zorgen voor een gemeenschapsgevoel dat tegelijk een verantwoordelijkheidsgevoel inhield. De indeling van de woning moest als een keurslijf ervoor zorgen dat het gezin woonde volgens de hygiënische en morele denkbeelden van de burgerij. Dat alles werd van bovenuit beslist, zonder inspraak van de toekomstige bewoners.

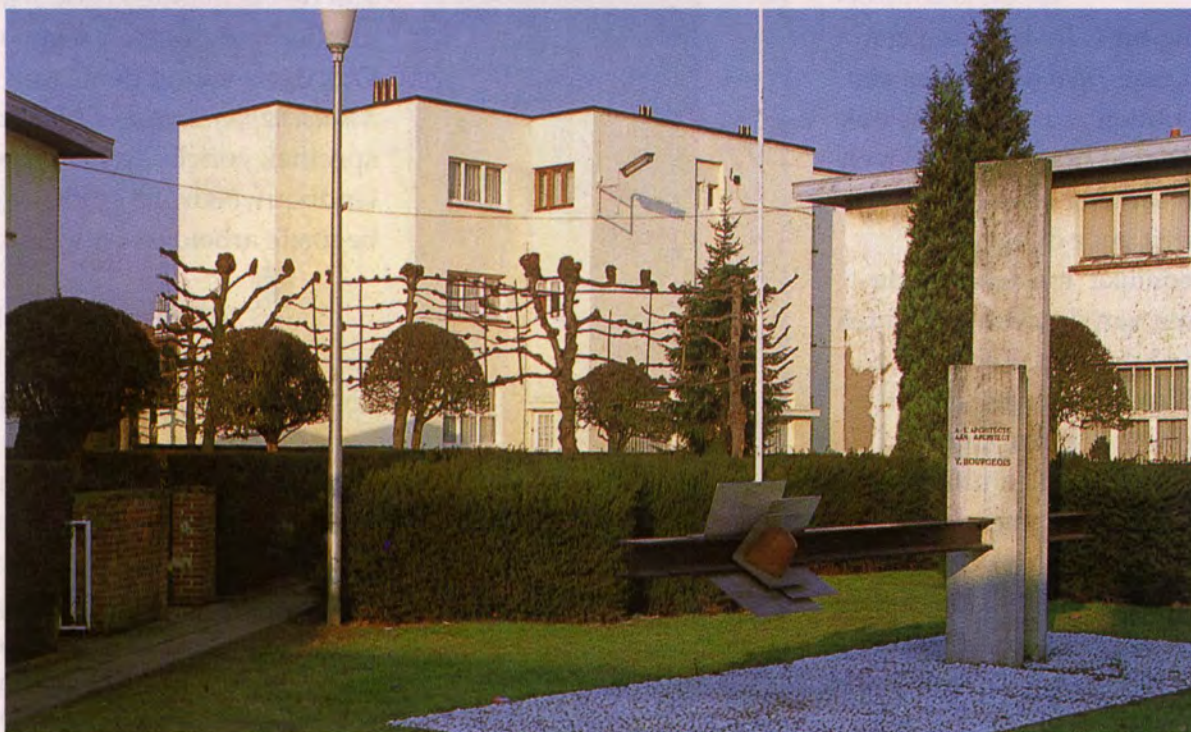
De grote bloei van de volkswoningbouw in het interbellum is vooral te situeren in de jaren twintig. Vanaf 1922 werd geprobeerd het globale woningbezit van de verschillende maatschappijen te verkopen aan de arbeiders. Het hoofdargument hierbij was dat zo terug kapitaal vrijkwam voor het bouwen van nieuwe woningen. Een belangrijke achterliggende redenering was echter dat het eigenaarschap van een woning de arbeider tot een lid van de bezittende klasse maakt, waardoor hij potentieel minder revolutionair tegenover deze klasse zal staan. Ook deels vanuit deze visie werd in 1935 de *Nationale Maatschappij voor de Kleine Landeigendom* opgericht, specifiek gericht op het verwerven van een klein landbouwbedrijfje of kleine groentetuintjes door minder begoede arbeiders en werklozen.

Vanaf 1926 werd de werking van de *Nationale Maatschappij voor Goedkope Woningen* door de katholiek-liberale regering tegengewerkt. Van 1931 tot 1934 werden ten gevolge van de crisis de premies opgeschort. Het elan van de beginjaren verdween. Het terrein van de volkshuisvesting werd steeds minder het gebied van (sociale) idealen, maar werd steeds meer herleid tot het streven naar zoveel mogelijk woningen voor zo weinig mogelijk geld. Terwijl bij de vroege verwezenlijkingen belangrijke architecten betrokken waren (F. Bodson, V. Bourgeois, J.-J. Eggericx, H. Hoste, A. Pompe, R. Verwilghen) en veel aandacht ging naar de inplanting, trad er nu steeds meer vervlakking op, zowel van architectuur als van totaalconcept.



Renaat Braem
Ontwerp voor een lijnstad
in het groen
1934

foto: coll. A.A.M.



Victor Bourgeois
La Cité Moderne
vanaf 1922

Sint-Agatha-Berchem
foto: Leen Meganck

Fiche



Maxime Brunfaut
(1909)

foto: Sint-Lucasarchief, Brussel

Maxime Brunfaut, stammend uit een architectenfamilie, is een sterk ontwerper in de jaren dertig en werkt vooral aan 'propaganda-architectuur' opgericht voor de socialistische partij. Zo bouwt hij de eerste zetel van de 'Prévoyance Sociale' (1931) in Brussel. In de drukkerijgebouwen Le Peuple in Brussel en de Vooruit in Gent benadrukt hij vooral de functionele en technische elementen van het ontwerp en is zijn architectuur verwant aan deze van de Russische constructivisten. Vader Fernand Brunfaut en zijn zoon Maxime kenden de nieuwe Unie van Sovjet-republieken goed en hadden er veel bewondering voor. Voor dezelfde 'Prévoyance Sociale' bouwt hij het sanatorium (1934-'37) in Tombeek, een meesterlijke architectuur, tot in de details door hem bepaald. Jammer genoeg zijn een groot aantal gebouwen van deze nog levende architect in een toestand van verwaarlozing en aftakeling, of staan ze te wachten op een nieuwe bestemming. Dat is een bewijs dat de waarde van de modernistische architectuur in ons land nog niet volledig is doorgedrongen.

Jos Vandenbreeden

Het typeplan F van de Nationale Maatschappij voor Goedkope Woningen omvat een woonkamer (s.c.), een ontvangstkamer (p), een washuis (l), een toilet en drie slaapkamers (ch).

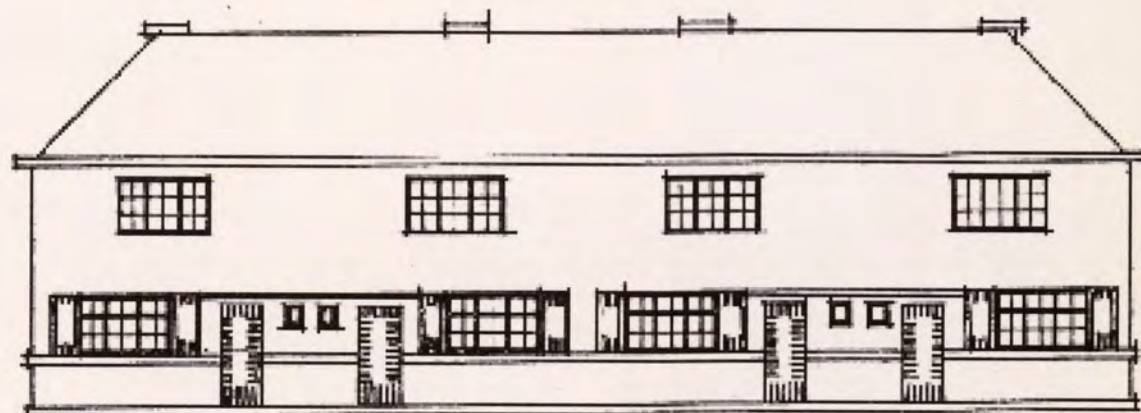
foto: F. Gosseries, *L'habitation à Bon Marché en Belgique*, 1926, p. 247



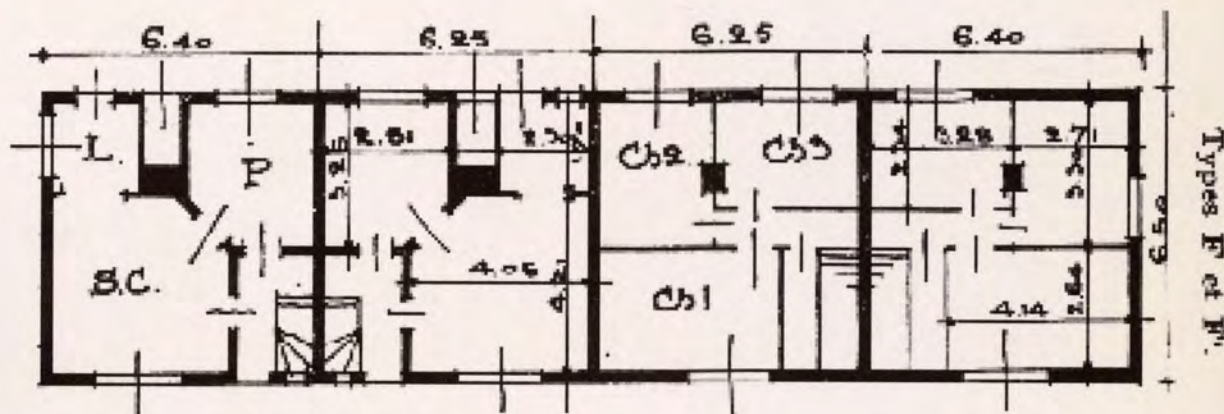
Salle à manger. — Prix de vente 2,500 fr.

In de jaren dertig bleek bovendien steeds duidelijker dat het tuinwijkconcept géén afdoende oplossing was voor het nog steeds nijpende tekort aan gezonde woonegelegenheden. De modernistische architecten ontwikkelden het concept 'minimumwoning', dat de bewoner een maximaal comfort moest bieden op een minimale oppervlakte. Deze 'wooncellen' werden dan boven elkaar gestapeld in een hoogbouw in het groen, gericht op maximale bezonning. Voor ontspanning werd de bewoner doorverwezen naar gemeenschappelijke voorzieningen, ingeplant tussen de flatgebouwen. Op die manier kon voor betaalbare én gezonde woningen gezorgd worden voor grote groepen tegelijk. Het collectief maken van het wonen is typisch voor de tijdgeest van de jaren dertig, waarin de massa belangrijker wordt geacht dan het individu. Deze vorm van volkshuisvesting bleef in het interbellum echter in een conceptstadium steken en zou pas na de Tweede Wereldoorlog het beeld van de stadsrand gaan bepalen.

Leen Meganck



Façade principale.



Rez-de-chaussée

Etage.

Types F et F'

Eetkamermeubilair voor arbeiderswoningen

foto: "L'Habitation à bon marché", jaargang 1929, nr. 7, p. 118

achtercover

Joseph Van Neck
Eeuwfeestpaleizen
1935

Heizel, Brussel
schilderij van Jan
Vanlooy

kaf van L'illustration,
nr. 4812, 25 mei 1935

foto: verz. Poulain-Caese, Gent

Suggestie bibliografie:

Een geïnteresseerde lezer kan een groot aantal algemene werken, catalogi, deelstudies, monografieën en tijdschriften raadplegen. Enkele recent gepubliceerde boeken bieden een richtinggevend overzicht:

M. Culot (ed.), *Art deco architectuur Brussel 1920-1930*, Brussel, 1996

A. Demey (red.), *Interbellumarchitectuur en monumentenzorg*, Gent, 1997

J. Vandenbreeden & F. Vanlaethem, *Art deco en modernisme in België*, Tielt, 1996

Auteursidentificatie:

Anthony Demey is adjunct-adviseur bij de dienst Monumentenzorg en Cultuurpatrimonium van het Provinciebestuur Oost-Vlaanderen en verricht onderzoek naar het interbellumpatrimonium sedert 1976.

Leen Meganck is assistent in de vakgroep kunst- muziek- en theaterwetenschappen aan de Universiteit van Gent en bereidt een doctoraat voor over interbellumarchitectuur in Oost-Vlaanderen.

Norbert Poulain is stichter en voorzitter van de vzw Interbellum, Vereniging voor de Studie van de Vernieuwende Creativiteit tussen de Twee Wereldoorlogen.

Jos Vandenbreeden is architect en directeur van het Sint-Lucasarchief, Brussel.

L'ILLUSTRATION

EXPOSITION DE BRUXELLES

