

19e-eeuwse architectuur en stedenbouw te Brussel



Toegang tot de Sint-Hubertusgalerijen.

De belangstelling voor de 19e-eeuwse architectuur is van zeer recente datum. Ongeacht het bestaan van belangwekkende studies als die van Hitchcock (1958) en Collins (1965) had de architectuurkritiek tot voor kort voor deze periode slechts misprijzen over. In navolging van Henry van de Velde die deze architectuur brandmerkte als 'de uitdrukking van de corruptie van de bourgeoisie' blijven ook heden vele architecten en critici ze beschouwen als een ordeloze uitwas, een symbool van een aftands verleden dat zo spoedig mogelijk plaats moet ruimen voor *Moderne architectuur*, de ordelijke en functionele vormtentaal die de universele welvaart voorafbeeldt en inluidt.

De herwaardering die sinds circa 1968 reeds de Art Nouveau¹ en daarna ook de neostijlen te beurt valt heeft niet zozeer te maken met een nostalgie van de nieuwe generatie die haar vadersymbolen verwerpt en teruggrijpt naar grootvaderlijke beelden, ze is vooral een gevolg van de sterke twijfels aan de welvaartsideologie die sedert dezelfde tijd gerezen zijn, en meteen van het besef dat tijdens de ontwikkeling van de 20e-eeuwse architectuur waarden verloren gingen die in de vorige eeuw nog uitdrukkelijk aanwezig waren en die men thans moeizaam probeert terug te vinden.

Brussel illustreert deze toedracht duidelijker en schrijnender dan welke Europese stad ook. Bij het begin van deze eeuw gold ze nog als een van de mooiste steden van Europa, en thans wordt ze als afschrikwekkend toonbeeld voorgehouden van de 'nowhere place' waartoe bandeloze technocratische stedenbouw pleegt te leiden. Haar schoonheid lag voornamelijk in haar schilderachtige verscheidenheid. Zoals in de meeste Vlaamse steden was het stedelijk weefsel te Brussel niet gebaseerd op een uitgesproken geometrisch patroon; het was empirisch gegroeid volgens de loop van beken en riviertjes en volgens het natuurlijke reliëf. De stad evolueerde via kleinschalige aanpassingen en transformaties die haar topologische ordening eerbiedigden: een traditie die nog in 1893 welsprekend verdedigd werd

door burgemeester Charles Buls in zijn *Esthétique de Villes*. 'Indien wij Amerikanen waren, aldus Buls, dan zouden wij met enkele flinke potloodstrepen een reeks volmaakt rechte en elkaar loodrecht snijdende straten trekken op een vlak geëffende bodem. Maar wij zijn Belgen, en onze Waalse steden die zo schilderachtig en trapsgewijs in het kalkreliëf verankerd liggen, en onze Vlaamse steden met hun grachten en hun kronkelende straten die convergeren naar de Grote Markt waar zich fier het belfort verheft, behagen ons in die mate dat een dambordplan ons geen voldoening kan schenken'.

Deze stedenbouwkundige structuur ging gepaard met een uitgesproken architecturale verscheidenheid. De architectuur van Brussel resulteerde niet uit van boven opgelegde homogene bouwschema's, maar ze groeide van onderuit, vanuit de individuele inspanningen van de vrije poorters die hun eigenheid in gebouwde vorm tot uiting brachten. Deze traditie die haar meest aangrijpende verheerlijking vindt in de Grote Markt, bleef doorwerken tot in de 19e eeuw die ze met een vernieuwde historische verscheidenheid verrijkte.

Niettemin werd de binnenstad in de loop van dezelfde eeuw herhaaldelijk door andere ordeningsprincipes doorsneden. Allerlei burgerlijke en openbare werken normaliseerden het stedelijk weefsel maar ze brachten toch nog structuren tot stand die zowel visueel als functioneel konden doorgaan als complementen van dit weefsel. De belangrijkste ingrepen waren een gevolg van de aanleg van Zuid- en Noordstation in 1841. Deze gebouwen werden weliswaar ingeplant buiten het weefsel, maar ze deden een krachtveld ontstaan dat nadien herhaaldelijk diepgaande en blijvende sporen zou nalaten. De benedenstad had traditioneel geen duidelijke noord-zuidverbinding, zodat het verkeer tussen beide stations zich aanvankelijk een weg moest zoeken doorheen het grillige oude stratenpatroon. Een der eerste, nog vrij discrete doorbraken om aan dit verkeersprobleem te verhelpen waren de Sint-Hubertusgalerijen (Cluysenaer 1846) die de enige ontbrekende schakel vormden in de

1. Art nouveau.

Zie hiervoor het artikel over Hortamuseum en Volkshuis, p. 166.

noord-zuidroute Broekstraat-Hoogstraat. De meest opvallende doorbraak ging gepaard met de normalisering en de overweldig van de Zenne, de rivier waaraan Brussel in de middeleeuwen ontstaan was, en die zich tot dusver schilderachtig doorheen de binnenstad kronkelde. Ze werd afgedekt door de centrale boulevards (Max, Anspach en Lemonnier), die een rechtlijnige verbinding van twee kilometer tot stand brachten tussen beide stations, en die gestoffeerd werden met rijzige appartementsgebouwen met gelijkvloerse handel en een aantal burgerlijke sleutelfuncties als Beurs, Hallen en Zuidpaleis (1873-74). Het was een doorbraak geïnspireerd door de grootschalige werken die Hausmann omstreeks dezelfde tijd in Parijs liet uitvoeren, en net als daar beantwoordden de nieuwe boulevards ook te Brussel aan diverse behoeften: ze waren niet alleen een oplossing voor de problemen van hygiëne en verkeer, maar ze beantwoordden tevens aan de drang van de bourgeoisie om een centrale plaats in te nemen in de stad, waar ze de tekens van haar welvaart en levensstijl kon uitstallen, en van waaruit het oude grillige weefsel (voor haar althans) meer overzichtelijk en toegankelijk werd. Maar hoe drastisch deze burgerlijke ordening ook te werk ging, ze bleef nog beperkt tot een doorbraak en tenderde de geenszins naar de afbraak van het weefsel dat als een levensnoodzakelijke voedingsbodem van de nieuwe 'aders' werd in stand gehouden.

De bovenstad, het 40 meter hoger gelegen oostelijk plateau, waar van oudsher allerlei machthebbers gevestigd waren, kende traditioneel een geheel andere ordening

dan de benedenstad. Het woningbestand was er kleiner, en de doorbraken die er tijdens de 19e eeuw geopend werden, waren slechts een consequentie van de monumentale stedenbouw die er mettertijd had plaatsgrepen. Sedert het einde van de 18e eeuw voerden de wisselende staatsmachten diverse aanlegwerken uit om deze plaats om te bouwen tot de officiële regeringswijk. Onder het Oostenrijks bewind kwamen het Koningsplein, het Koninklijk Park, het Paleis der Natie en een eerste versie van het Koninklijk Paleis tot stand. Deze neoclassicistische werken werden uitgevoerd volgens een uitgesproken geometrische ordening die zich radicaal onderscheidt van de topologische orde van het weefsel in de benedenstad, en die dan ook het werk was van buitenlandse ontwerpers, onder de leiding van de Franse architect B. Guimard.

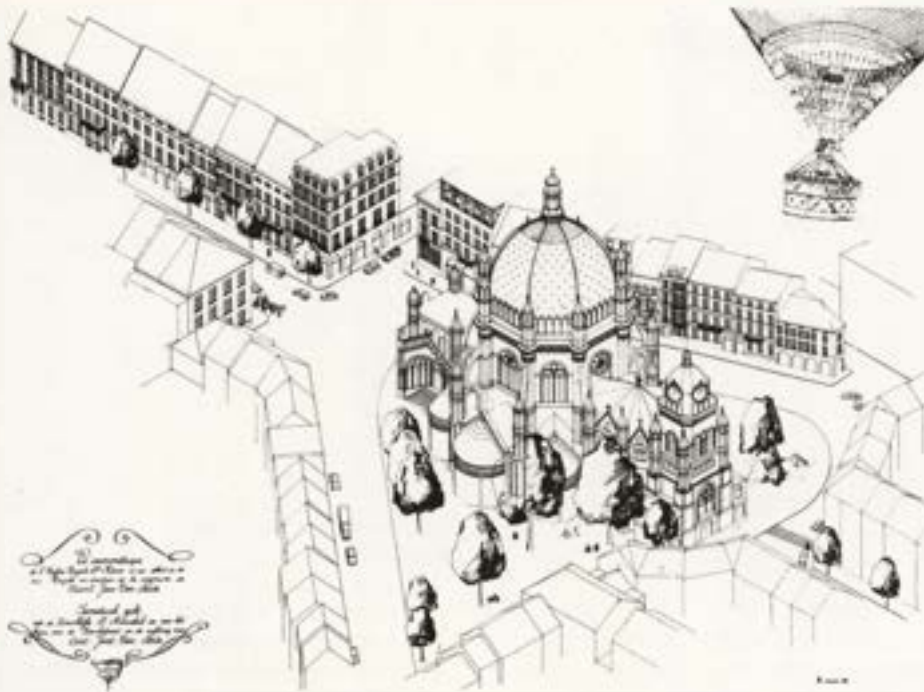
Onder Nederlands bewind werd, om de wijk met de Koninklijke Residentie te Laken te verbinden, een aanvang gemaakt met de realisatie van de Koninklijke Route: de Koningsstraat die tot dusver slechts tot het Leuvense Plein reikte werd twee kilometer noordwaarts verlengd (door Partoes in 1822 en 1828) tot op het Koninginneplein te Schaarbeek, waar haar perspectief later afgesloten werd door de Sint-Mariakerk (Van Overstraeten, 1946). Later werd de wijk ook met een zuidwaarts perspectief verrijkt doordat ook de derde staatsmacht van het politieke drieluik, de rechtsprekende macht, die voorheen in de benedenstad gehuisvest was, op de bovenstad kwam zetelen. Het nieuwe Justitiepaleis (Poelaert, 1866-83) werd met de regeringswijk verbonden via een nieuwe

as, de Regentschapstraat, die haar verlengde vindt in één van de diagonale lanen van het Koninklijk Park. In het centrum van de monumentale fontein snijdt deze as een andere as die de twee andere staatsmachten, de wetgevende macht (parlement) en de uitvoerende macht (die nominaal bij de Kroon berust) met elkaar verbindt. De gehele ordening van de bovenstad is een typisch voorbeeld van neobarokke stedenbouw. Het concept van monumentale routes gearticuleerd door monumenten die als een soort punten op oneindig de perspectieven beheersen is een erfenis van de Sixtiijnse stedenbouw uit het 16e-eeuwse Rome. Dit wordt onder meer nog bevestigd doordat men op het genoemde assensnijpunt in de plaats van een fontein oorspronkelijk een obelisk wou inplanten die de betrokken monumenten als het ware naar elkaar toe moest halen. Er ligt een eigenaardige ironie in het feit dat de 19e-eeuwse liberale staat, hoe anticlericaal hij ook was, om uiting te geven aan zijn macht beroep deed op het tekenstelsel van de contrareformatie. Als hij de monumentale bedevaartroutes van Rome geseculariseerd overnam, dan was dit niet alleen om het morele gezag van de kerk te evenaren, of zo mogelijk te overtreffen, maar vooral om zijn soevereiniteit te betekenen ten opzichte van het privé-initiatief dat hij mogelijk maakte. Dit initiatief drukte zich onder meer uit in een stylistisch en monumentaal opbod, waartegen de staat, wilde hij zijn gezicht niet verliezen, een soort van absolute tekens moest plaatsen. Het Justitiepaleis vormt hiervan de duidelijkste illustratie. De liberale staat legde het er minder op aan ruimten te creëren waarin de individuen elkaar eventueel als gemeenschap konden terugvinden, dan monumenten op te richten die de verhevenheid moesten symboliseren van de principes waarop hij zich grondvest achtte. Als de nieuwe structuren en bouwwerken ondanks hun vaak uitgesproken monumentaliteit een complement bleven van het weefsel, dan was dit niet in het minst vanwege de stijlen, de vormschema's die beschikbaar en denkbaar waren.

Zelfs het neoclassicisme dat de rationalistische idealen van de Franse revolutie associeerde met de 'zuivere' vormen van de Grieks-Romeinse oudheid, en dat onder Napoleon tot een officiële internationale stijl werd die deze idealen in gebouwde vorm over zowat heel Europa wou verspreiden, leidde in de Brusselse benedenstad slechts tot discrete ingrepen. Het Martelarenplein (Fisco 1775) nam de plaats in van een in onbruik geraakte blekerij en de diverse filantropische Hospices (Partoes 1824-30) vervingen oude grootschalige or-



Justitiepaleis.



Vogelperspectief van de Sint-Mariakerk uitgevoerd door M. Culot.

Literatuur

- Ch. Buls, *Esthétique des Villes*, Brussel, 1893;
 G. Des Marez, *Guide illustré de Bruxelles*, Brussel, 1928;
 G. Jacquemyns, *Histoire contemporaine du Grand Bruxelles*, Brussel, 1936;
 L. Verniers, *Bruxelles et son agglomération de 1830 à nos jours*, Brussel, 1958;
 H.-R. Hitchcock, *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Hamondsworth, 1958;
 P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Londen, 1965;
 P. Puttemans, *Moderne architectuur in België*, Brussel, 1975;
 L. Ranieri, *Leopold II Urbanist*, Brussel, 1973.

ganen (bv. kloosters) of werden ingevuld in open gebieden.

Na de julirevolutie waardoor de bourgeoisie een aanzienlijke deelname in de macht verwierf geraakte het neoclassicisme in diskrediet. De bourgeoisie wou het nieuwe tijdperk waarop zij haar stempel ging drukken ook een nieuw eigen gezicht geven. Dit verklaart de grote vraag naar een nieuwe architectuur die in de jaren 1830-50 zowat overal in Europa uitgesproken werd. Sommigen pleitten reeds voor een totaal prijsgeven van de historische stijlen en voor de opbouw van een geheel nieuwe architectuur, gegrondvest op de nieuwe technologische mogelijkheden die geïllustreerd werden door de ingenieursconstructies. J.-B. Jobart bv. voorspelde reeds in 1848 met een prefuturistisch élan dat 'Het ras van onze versteende thomistische kunstpriesters zal moeten uitsterven, zoals dat van de mastodonten en de plesiosaurusen, om plaats te ruimen voor de nieuwe soort van de siderurgische kunstenaars, die geen enkel traditioneel vooroordeel uit de oude school zullen overhouden vermits ze hiervan hoegenaamd niets meer zullen afweten, ze hiervan nooit zullen hebben horen spreken'.

Maar deze woorden zouden pas veel later bewaarheid worden. Circa 1850 werd de vraag naar een nieuwe architectuur resoluut beantwoord door het eclecticisme, de stroming die uit alle gekende historische stijlen de 'beste' of de meest geschikte elementen wou kiezen om er nieuwe syntheses mee op te bouwen beantwoordend aan de eigentijdse functies.

Dit leidde tot een moeilijk te classeren verscheidenheid aan neostijlen en mengstijlen waarvan de tekentaal veelal in verband kan gebracht worden met de functie die

ze bekleedden. Zo bestond er een neiging om kerken uit te voeren in neogotiek of neoromaans, staatsfuncties in neogrieks-romeins, gevangenissen in neo-Tudor (vanwege zijn gestrengheid), en de burgerlijke functies in allerlei soorten neorenaissance en -barok, stijlen die uit nationalistische overwegingen vaak verrijkt werden met diverse inheemse historische elementen. De bourgeoisie wou haar opgang luister bijzetten, ze wou zich via de architectuur associëren met alle grote bloeitijdperken uit de geschiedenis.

Maar hoe pretentieus deze ambitie ook voorkomt, zij sprong niet buiten het kader van het overgeleverde stedelijke weefsel. De betreffende stijlen waren integendeel juist een waarborg voor de eerbiediging van de stedelijke (dus de menselijke) schaal, en vormden voornamelijk een versterking van de verscheidenheid die het Brusselse stedelijk weefsel traditioneel kenmerkte. De techniek bood reeds ruime mogelijkheden maar de architecten waren er nog niet toe gekomen een vormtaal te ontwikkelen die een ongebreidelde toepassing van deze techniek met het oog op een even ongebreidelde speculatie kon legitimeren. Zelfs de ingenieursconstructies ontplooiden zich binnen de perken van het burgerlijk fatsoen.

Francis Strauven



Museum voor oude kunst.

Henri Louis François Partoes

Hospice Pachéco

Het Pachéco-Rusthuis (het 'Hospice Pachéco') werd in 1824-26 ten noorden van het oude Begijnhof opgericht door de 'Hospices Réunies', een samenstelling van een twintigtal filantropische stichtingen. Voor die tijd brachten de Hospices hun bejaarden onder in de begijnenhuisjes die krachtens de nieuwe wetgeving na de Franse Revolutie bij het overlijden van de Begijnen hun bezit werden. Die huisjes verkeerden echter in een ver gevorderde staat van verval. Zo melden althans diverse bronnen, wellicht om te verklaren waarom het Begijnhof dertig jaar later, met uitzondering van de vermaarde Begijnhofkerk, geheel weggesaneerd werd. Bovendien voldeed de bouw en inrichting van de middeleeuwse huisjes ook organisatorisch en ideologisch niet langer aan de nieuwe filantropische en rationalistische opvattingen over bejaardenzorg.

Het was betekenisvol in dit verband dat de Hospices de tuinmuurtjes van de begijnenhuisjes slechtten en ook binnenshuis de scheidingsmuren doorbraken.

Het nieuwe gebouw ontworpen door architect Partoes centraliseerde binnen een rechthoek van 138 bij 94 m een 500-tal verblijven rond een aantal gemeenschappelijke diensten: eetzaal, keuken, wasserij, apotheek en kapel werden samen met de verblijven van directie en personeel ondergebracht in een middenvleugel die de rechthoek middendoor deelt en twee gelijke binnenplaatsen doet ontstaan.

De architectuur is homogeen en egaal. Aan de straatkant en binnenin op de verdiepingen biedt ze eenvoudige vlakke bepleisterde gevels met nauwelijks of niet versierde raamopeningen. Via fraaie portieken bereikt men de boomrijke binnenplaatsen waarop het gelijkvloers betrokken is via een doorlopende galerij, opgebouwd uit massieve arcades op vierkante pijlers; deze galerij laat het gebouw *ademen* en biedt beschutting tegen regen en zon.

Het gebouw is een typisch en gaaf voorbeeld van neoclassicistische *zakelijke* architectuur, zoals ze voorgehouden werd door de Franse architect en theoreticus J.N.L. Durand. Durand ontdeed het neoclassicisme van de symboliek waarmee zijn visionaire meester E.L. Boullée het had geladen. Hij hield enkel de eenvoudige vormtaal over die hij in zijn boek systematiseerde volgens diverse typologieën of bouwschema's, beantwoordend aan de nieuwe functies van de postrevolutionaire (Napoleontische) samenleving. Op die manier verspreidde hij de universalistische, egalitaire idealen van de revolutie in gebouwde vorm doorheen Europa. Met name voor hospitalen ontwikkelde hij een eenvoudige op Romeinse aquaducten en anonieme bouwtradities geïnspireerde typologie die we te Brussel bij Partoes terugvinden. Partoes, die tijdens zijn militaire dienst wellicht contact had met ingenieurs uit de school van Durand, nam de nieuwe vormtaal over, maar hij hanteerde ze discreet binnen de schaal van het toenmalige Brussel.

1824/26

Henri Louis François Partoes, Brussel 1790-Brussel 1873.

Vroegtijdig wees, was hij verplicht zijn architectuurstudies aan de Brusselse academie op te schorten. Vormde zichzelf later als autodidact en in de praktijk. Deed heel wat praktische ervaring en wellicht ook een manier van denken op tijdens zijn militaire dienst in het geniecorps van het leger van Napoleon. Na diens val in 1815 vestigde hij zich te Brussel, waar hij na heel wat zelfstudie tot architect benoemd werd van de Hospices Réunies. Behalve het Pachéco-Rusthuis bouwde hij voor deze stichting nog een viertal rusthuizen die echter alle afgebroken werden. Hij ontwierp ook de plannen voor de uitbreiding van de Koningstraat: in 1822 van het Leuvenseplein tot aan de Schaarbeekse Poort, en in 1828 tot bij de Koninginneplaats waar Van Overstraeten later de Sint-Mariakerk zou bouwen. Drie jaar geleden werd het Hospice Pachéco met afbraak bedreigd om plaats te maken voor enkele flatgebouwen, zoals er een te zien is aan de overkant van de Vaartstraat. Door toedoen van de Kon. Commissie voor Monumenten en Landschappen werd het gespaard en blijft het zijn functie vervullen: een rustig tehuis voor bejaarden in het midden van de binnenstad. Met zijn boomrijke binnenplaatsen is het tevens een van de schaarse oasen van rust in Brussel.

E. L. Boullée, 1728-1799.

Frans architect die met utopische ontwerpen de ideeën van de Franse revolutie wou verheerlijken. Geen van zijn belangrijkste werken zoals de Cenotaaf van Newton en de Magdalenakerk werden uitgevoerd.

Literatuur

J. N. L. Durand, 1760-1834, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique* (1802-05).





Jean-Pierre Cluysenaar

Sint-Hubertusgalerijen

Jean-Pierre Cluysenaar, Kampen 1811-1880. Van Tyoolse afkomst, studeerde aan de Brusselse academie en deed stage bij T. F. Suys (1783-1861). Startte zijn eigen praktijk in 1836 en gaf blijk van een buitengewone produktiviteit, zowel in de kwantiteit als in de diversiteit van zijn oeuvre. Was een virtuoos eclecticus, die het grote aantal programma's dat hij aanpakte steeds in wisselende neostijlen wist te behandelen. Bouwde diverse stads- en landhuizen, theaters, concertzalen, overdekte markten, kerken, hotels, kastelen, fabrieken en stations. Zijn belangrijkste nog bestaande werken te Brussel zijn, behalve de hier besproken galerijen, het Muziekconservatorium (1872) en het Blindeninstituut (1852).

Literatuur

J.-P. Cluysenaar, *Plans et descriptions de deux Galeries Couvertes à construire à Bruxelles*, Brussel, 1840;

Flor o'Squarr, *Histoire anecdotique du Casino Saint-Hubert*, Brussel, 1884;

Fanny Cluysenaar (wed. H. Hymans), *Les Cluysenaar, une famille d'artistes*, Brussel, 1928.

Zijaanzicht.



De Sint-Hubertusgalerijen - hiermede duidt men de Konings-, de Koninginne- en de Prinsengalerij aan - vormen de fraaiste stedelijke ruimten die Brussel uit de negentiende eeuw heeft overgehouden. Ze werden in 1846 gebouwd door de 'Société des Galeries Saint-Hubert', gesticht door de bankier J. A. De Mot en J.-P. Cluysenaar, de architect die ze ontwierp. Cluysenaar zocht zijn inspiratie kennelijk in Parijs waar toen reeds heel wat overdekte winkelstraten of passages in gebruik waren. De Brusselse passage vertoont wel zekere gelijkenissen met de vermaarde (maar thans verdwenen) Galerie d'Orléans (1829-31) van P. Fontaine in het Palais-Royal; toch stelt ze deze en de andere Parijse passages zowel door haar afmetingen en decor als door haar uitgebreid programma verreweg in de schaduw. De Sint-Hubertusgalerijen bevatten behalve allerlei winkels, cafés en restaurants, een drietal theaters, oorspronkelijk een overdekte markt, en woningen. De hoofdgalerij is 8 m breed, 18 m hoog en 213 m lang. Bovendien paste Cluysenaar hier als een van de eersten het Eclecticisme toe (met name de neorenaissance), de stijlvernieuwing die reageerde tegen de koelheid van het neoclassicisme, en die het burgerlijk leven meer luister moest bijzetten.

Waar de galerij de Beenhouwersstraat snijdt overwelft ze deze straat met een sierlijke portiek en buigt ze volgens een kleine hoek af naar rechts, een renaissance-kunstgreep die de architect toepaste om de perspectiefwerking te versterken. Cluysenaar voltooide zijn ontwerp reeds in 1837 maar wegens de crisis van 1838 werd de uitvoering uitgesteld. In 1840 vond hij het nodig zijn ontwerp uitvoerig te motiveren. De galerij moest een verbinding vormen tussen de buurt van de Broekstraat, toen de meest aanzienlijke residentiële buurt van de stad, en het gebied rond de Grote Markt, de dichtst bevolkte wijk. Maar behalve door stedenbouwkundige functionaliteit voelde Cluysenaar zich evenzeer gedreven door de noodzaak het oude centrum te verfraaien. Dit 'embellissement' (verfraaiing) zou niet alleen een lust zijn voor het (burgerlijk) oog, maar moest evenzeer 'meer dan men wel zou denken', bijdragen tot de materiële voorspoed van de stad. Het kwam erop aan, aldus Cluysenaar, de vreemdelingen door een behaaglijke afwisseling tot een langdurig verblijf, en tevens tot allerlei uitgaven te verleiden, wat behalve de winkeliers ook de grote en kleine beleggers moest ten goede komen.

De speculatie trad hier dus onverbloemd aan het licht; maar toen had ze zich nog niet verzelfstandigd tot het bandeloos winstbejag dat heden de stad ontwricht. De bourgeoisie paarde haar beleggingsdrang hier aan de realisatie van een nieuwe stedelijke ruimte, waarmee ze weliswaar resoluut haar welvaart en haar levensstijl in het oude centrum betekende, maar die niettemin als een complementaire verrijking van het stedelijk weefsel ging functioneren.

Henri Désiré Louis van Overstraeten

Sint-Mariakerk

Zoals gezegd in de inleiding was de inplanting van de Sint-Mariakerk een consequentie van de neoclassicistische stedenbouw van de bovenstad. Zij was bedoeld als tegenhanger van de Sint-Jacobskerk op het Koningsplein en tevens als het aangrijpingspunt van de noordwaartse perspectief, die de twee kilometer lange Koningsstraat vanuit de regeringswijk had geopend. Zij staat op de plaats waar de koninklijke route naar links zwenkt (de Paleizenstraat) in de richting van Laken. Louis van Overstraeten die op zesentwintigjarige leeftijd de wedstrijd won die in 1844 voor de bouw van dit monument werd uitgeschreven, was zich van de eisen die deze situatie stelde terdege bewust. Hij beantwoordde ze met een koepelkerk in neobyzantijnse stijl, een unicum in de geschiedenis van het Eclecticisme. Naar zijn stellige opvatting bood deze stijl de meeste mogelijkheden om in eclectische optiek vormvernieuwingen te ontwikkelen die beantwoordden aan de (monumentale) behoeften van zijn tijd. Wegens zijn vroegtijdige dood kon hij dit enkel, zij het dan ook overtuigend illustreren met zijn Sint-Mariakerk. Haar op de San Vitale te Ravenna geïnspireerde achthoekige centraalbouw paste precies binnen de beperkingen van het gegeven terrein, en richt zich telkens met een wisselende gestalte naar de straten die erop uitkomen. Naar de Koningsstraat toe laat het silhouet van de koepelbouw een sterke indruk na. Hoezeer deze kerk ook door recent speculatief bouwen in de verdrukking komt, ze werkt inderdaad nog steeds als een identificatiepunt voor het omliggende en bepaalt tegelijk de identiteit van de buurt.

Haar architectonische vormgeving getuigt van een ongewoon doorleefde historische kennis. Van Overstraeten slaagde erin twee verschillende stijlen met elkaar te verenigen tot een geheel dat de indruk wekt dat ze steeds bij elkaar hoorden. Met bewonderenswaardige zorg voor details paarde hij de algemene Byzantijnse vorm (het centrale plan, de koepel, de absiskapellen en de rondbogen) aan gotische elementen als de grote ramen in de hoge koepeltrommel, en de luchtbogen die de koepel schoren op pinakeltorentjes. Een bijzonder beeldende kracht gaat uit van de geledingen van de zijkapellen en de eraan beantwoordende luchtbogen die als het ware associaties zoeken met de omgeving, die echter grotendeels werd afgetakeld.

Henri Désiré Louis van Overstraeten, Leuven 1818 - Gent 1849.

Studeerde aan de Gentse Academie bij Prof. Louis Roelandt. Maakte ontwerpen voor de restauratie van het kasteel van de Graaf van Vlaanderen te Antwerpen, voor het Centraal Station te Gent, en voor de aanleg van de heuvelflank bij de congreskolom te Brussel. Bouwde kerken te Lokeren, Sint-Niklaas, Middelkerke en Baarle. Van zijn architectonische kennis getuigt zijn boek *Architectonographie des Temples Chrétiens*, postuum gepubliceerd in 1850, nadat hij op eenendertigjarige leeftijd schielijk aan cholera overleed.

De Sint-Mariakerk werd in de loop van de jaren 60 met afbraak bedreigd door de plannen voor een stedelijke autosnelweg die het World Trade Center - een groot commercieel centrum in de buurt van het Noordstation - met de luchthaven van Zaventem moest verbinden, en waardoor overigens zowat alle volksbuurten van Schaarbeek moesten worden *gesaneerd*. De weg wordt niet uitgevoerd maar ondertussen weigerde de overheid subsidies te verlenen voor het onderhoud van een tot verdwijnen gedoemde kerk, zodat ze sterk in verval raakte wat opnieuw een argument was voor haar afbraak. Om veiligheidsredenen is ze thans niet publiek toegankelijk. Ten gevolge van diverse acties, vooral van 'De Vrienden van de Sint-Mariakerk', werd uiteindelijk de procedure ingezet om het gebouw als historisch monument te klasseren, en stelde het Rijk een belangrijke subsidie in het vooruitzicht om het gebouw te restaureren.







Hendrik Beyaert

Kleine Zavel

1883/90

Hendrik Beyaert, Kortrijk 1823 - Brussel 1894.

Studeerde aan de academies van Kortrijk en Brussel, en deed stage bij F. Janlet. Startte zijn zeer vruchtbare praktijk in 1851 in een neo-Louis XVI-stijl, die hij later zou verzoenen met de Vlaamse Renaissance. Hij was een briljant eclecticus die in de jaren 1870 en 80 grote invloed had op de Belgische architectuurwereld. Hij bouwde bankgebouwen, fabrieken, kantoren, stadhuizen, kerken en kastelen. Als zijn voornaamste nog bestaande werken kunnen gelden: het herenhuis *Kater en Kat* te Brussel (1874), de Sint-Janskerk te Borgerhout (m.m.v. Baeckelmans 1886-89), en de Nationale Bank te Antwerpen (1875-79).

1. Art Nouveau.

Zie hiervoor het artikel over Hortamuseum en Volkshuis, p. 166.

Het kleine Zavelplein, ontworpen door Hendrik Beyaert in 1881 en aangelegd tussen 1883 en 1890, illustreert duidelijk het verband tussen Eclecticisme en Nationalisme. De neogotiek associeert zich hier ostentatief met de verheerlijking van een twaalfstal notabelen die bijdroegen tot de glorie van de Zuidelijke Nederlanden in de loop van de zestiende eeuw. Centraal staan de beelden van de Graven van Egmont en Hoorn, die wegens hun houding tegen het Spaanse bewind in 1568 op last van de Hertog van Alva onthoofd werden. Zij zijn omgeven door tien beroemde tijdgenoten: Willem de Zwijger, Bredero en Marnix van Sint-Aldegonde, eveneens vanwege hun verzet tegen de Spaanse bezetter; twee architecten, waaronder Floris die het Antwerps stadhuis bouwde, de schilder Van Orley, twee aardrijkskundigen Mercator en Ortelius, een botanicus en een burgemeester. Rond het plantsoen staan achtenveertig sierlijke beeldjes, die met hun eigen attributen de Brusselse ambachtsgilden verpersoonlijken, de maatschappelijke organisatie die aan de basis lag van de stedelijke structuur en van de welvaart. Hun solidariteit en hun onafhankelijkheid worden gesymboliseerd door een afzonderlijke continuë structuur van hekken en kolommen waarop ze rusten. Hun eigenheid blijkt behalve uit hun attributen, uit de omstandigheid dat de neogotische kolommen waarop ze staan, en de smeedijzeren hekkens ertussen, telkens verschillend werden uitgewerkt. Het ontwerp van de hekkens wordt toegeschreven aan Paul Hankar, de latere Art Nouveau¹-vernieuwer, die toen stage deed bij Beyaert, en die hier uitgaande van gotische modellen reeds een soort van geometrische proto-Art Nouveau ontwikkelde.

Te vermelden valt dat het beeldje, links van de linkertoegang, dat het ambacht der vier gekroonden voorstelt, te weten de metselaars, steenhouwers, beeldhouwers en schaliedekkers, de trekken vertoont van Beyaert. In het totaal worden achtenveertig ambachten uitgebeeld.



Jozef Poelaert

Justitiepaleis

Reeds tijdens zijn constructie van 1866 tot 1883 was het Justitiepaleis het voorwerp van de meest uiteenlopende appreciaties. Charles Woeste, advocaat en conservatief katholiek politicus takseerde het als een 'gigantische folie' (reusachtige dwaasheid), terwijl Charles Garnier, de architect van de Parijse Opera (1861-69) van oordeel was: 'on ne construit qu'un monument en Europe, c'est celui-là' (men bouwt in Europa slechts één monument, en dat is het). Terwijl sommigen er een *livre de pierres*, een sprekend tijdsdocument in herkenden, zagen anderen er niets anders in dan: *un entassement de pierres sans nulle signification* (een opeenstapeling van stenen zonder enige betekenis). Zijn gebruikers kwalificeerden het in de loop van de jaren als *le colosse*, *le mammoth*, *le presse-papier de Bruxelles*, termen waaruit onder meer blijkt dat ten minste over één aspect iedereen het roerend eens is: de drukkende monumentaliteit. Die heeft ook vandaag, ondanks de staat van verwaarlozing waarin het gebouw verkeert, nog niets aan kracht ingeboet. Het was kennelijk dit aspect dat van meet af aan in de smaak viel van de overheid die er, ongeacht de obsederende vormtaal, de grootste bevestiging in zag van één van haar machten, en meteen van het bestaan van de Belgische liberale rechtsstaat. Zoals Minister van Justitie Bara bij de inhuldiging in 1883 verkondigde: 'Dit monument is gewijd aan de Justitie. Het roept de overheersende gevoelens van ons tijdperk op en verheerlijkt ze. De Justitie, dat is de vrijwaring van alle rechten, de beveiliging van personen en goederen, de gehoorzaamheid aan de nationale wil, de opheffing van het onderscheid tussen de burgers die allen aan dezelfde regels onderworpen zijn, aan dezelfde rechters, aan dezelfde straffen. Welke instelling verdient er meer eer voor zijn beginsel en zijn weldaden vanwege een volk in het bezit van zijn rechten en vrijheden, waarvan onze constitutionele juridische organisatie de opperste waarborg en de onschendbare vesting is'.

In de liberale optiek van de negentiende eeuw moesten de gebouwen die de staatsmacht belichamen door hun ontzagwekkende monumentaliteit alle andere gebouwen in de schaduw stellen, niet alleen om deze macht kracht bij te zetten, maar evenzeer om een soort van absoluut standpunt aanwezig te stellen van waaruit de machtsverschillen tussen de onderling wedijverende burgers in principe althans werden opgeheven.

Het Justitiepaleis werd dan ook opgericht op de meest opvallende plaats van de bovenstad, de voormalige Galgenberg, waar het heel het stadsbeeld ging domineren. Met zijn 26.000 m² bebouwde oppervlakte (4.000 m² meer dan de Sint-Pieterskerk te Rome) overtreft het in omvang alle bouwwerken die in de loop van de negentiende eeuw in Europa werden verwezenlijkt. Het beslaat nagenoeg een rechthoek van 180 bij 150 m en telt drie hoofdverdiepingen waarin al de rechtsorganen

1866/83

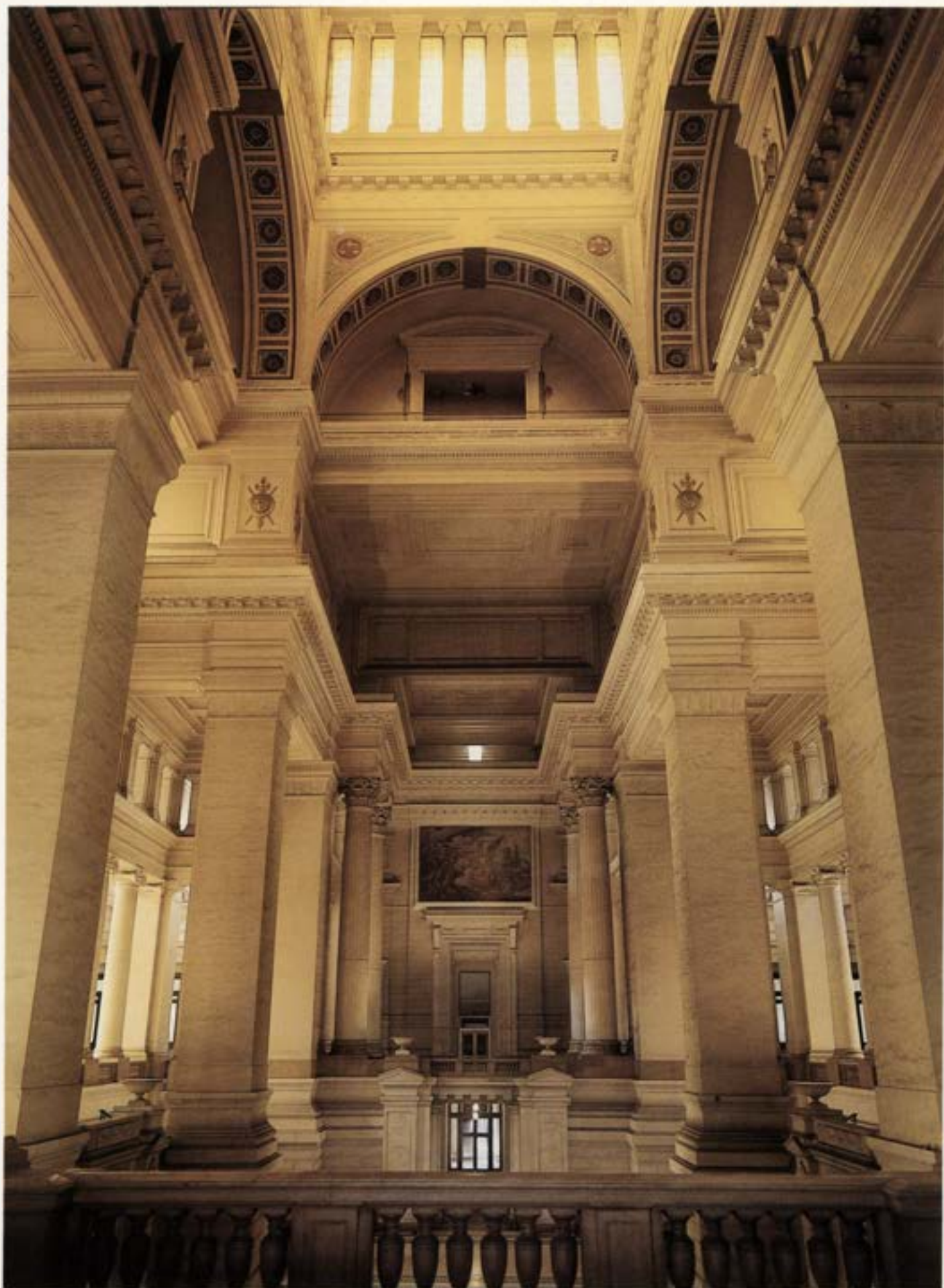
Jozef Poelaert, Brussel 1817 - Brussel 1879. Studeerde aan de academie te Brussel, deed stage te Parijs, vermoedelijk bij Visconti, en maakte studiereizen door Frankrijk en Duitsland. Verbond zich als tekenaar aan het Brussels stadsbestuur, en nam later de functie van stadsarchitect waar.

Behalve het Justitiepaleis worden als zijn voornaamste werken beschouwd, de fontein op het Rouppeplein (1846, thans verminkt), de Congreskolom (1850-59), de Sint-Catharinakerk (1854), de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Laken (1852), de heropbouw en het nieuwe interieur van de in 1855 afgebrande Muntshouwborg (1856). Voor de bouw van het Justitiepaleis werd in 1860 een wedstrijd uitgeschreven waaraan achttientwintig architecten deelnamen. Geen enkel van de ingediende ontwerpen gaf voldoening in de ogen van de jury, een oordeel waaraan Poelaert als voorzitter van de jury wellicht niet vreemd was. De opdracht werd daarop aan hem toevertrouwd. Gedurende negentien jaar concentreerde hij geheel zijn creatief vermogen op het ontwerp en de uitwerking van het gebouw tot hij vier jaar voor de voltooiing ervan waanzinnig overleed.

Hoofdingang en koepel.









Maquette met de oorspronkelijke Zigurratvorm².

1. Piranesi, Mojano, 1720 - 1778.

Architect-etser die vooral bekend is voor zijn 'carceri' (kerkers), waarin hij ingewikkelde ruimteconcepten voorafbeelde.

2. Zigurrat.

Trapsgewijs opgebouwde piramidale toren uit het oude Mesopotamië.

3. Palladio, Padua 1508 - Vicenza 1580.

Italiaans architect bekend om zijn zuivere, geometrische ruimteopbouw.

Literatuur

A. Guislain, *Le Palais de Justice ou les Confidences du Mammouth*, Brussel, z.d.;
F. Wellens, *Le Nouveau Palais de Justice de Bruxelles*, Brussel, 1881;

L. Solvay, 'Le Palais de Justice' in: *La Gazette*, XIIIe jg. 1883, nr. 277, 279, 281, 282, 284, 285;

E. Picard, *Paradoxe sur l'avocat*, Brussel, 1879;

F. Wellens, 'De la Construction du Palais de Justice' in: *Emulation*, 1893, col. 177-86;

E. Picard, *Me Jules Le Jeune, le Palais de Justice de Poelaert*, Brussel, 1921.

van het land werden ondergebracht. Op het 'benedengelijkvloers' de correctionele en militaire rechtbanken, het vrede- en het arbeidsgerecht, op het 'boven gelijkvloers' de burgerlijke rechtbank en een aantal beroepshoven; op de eerste verdieping de overige beroepshoven, de handelsrechtbank en de Hoven van Assisen en van Cassatie.

Deze twee laatste hoven vormen elkaars pendant in de voorgevel en werden extra geaccentueerd door twee monumentaal uitgebouwde volumes, twee paleisjes die zich enigszins uit het hoofdvolume losmaken, en die via aparte monumentale trappen toegankelijk zijn. Maar dit zijn dan ook de enige twee afdelingen die formeel een bijzonder gewicht kregen. De andere afdelingen die weliswaar volgens een zekere rangorde over de drie verdiepingen verdeeld liggen, met de burgerlijke rechtspraak in het midden, worden niet door bijzondere vormen van elkaar onderscheiden; zij zijn alle ingebed in een complex systeem van zuilen, gaanderijen, trappen, portalen en lichtkoeren, een labirint dat culmineert in de centrale *salle des pas perdus*, de wandelzaal van 3600 m² en 100 m hoog, een fantastische Piranesiaanse¹ ruimte die hoog en trapsgewijs boven het algemene bouwvolume uitkoepelt. Hierdoor biedt het gebouw het beeld van een soort uitgeholde Zigurrat², die via zijn complex gestructureerde bovenverdiepingen een dynamische lichtinval op zijn binnenste betreft. Het dient wel gezegd dat Poelaert het gebouw in overeenstemming met het Babylonisch beeld dat hem voor ogen stond, met een vierkant profiel wou beëindigen, maar dat het de overheid was die een koepelbekroning eiste, en na zijn dood ook verwezenlijkte.

De structuur van het Justitiepaleis is uitgesproken hiërarchisch, maar het is betekenisvol dat de centrale ruimte niet ingenomen wordt door bijvoorbeeld het Hof van Cassatie, het opperste orgaan van het paleis, maar precies door een publieke ruimte, een tussengebied vanwaar alle functies van het gebouw bereikbaar zijn, waar alle wegen elkaar kruisen. De rechtspraak vindt niet plaats in het centrum, maar in de diverse zalen die eromheen liggen. De ruimtelijke hiërarchie accentueert niet een of andere rechtsfunctie, maar verheerlijkt het beeld van een negentiende-eeuwse maatschappij die binnen de perken van het recht evolueert: iedereen is er, precies door de onbegrensde verhevenheid van het rechtsbeginsel, gelijk voor de wet. In dit verband is het belangrijk dat Poelaerts ruimte verre van statisch is. Ze bevat weliswaar duidelijk geprivilegieerde standpunten, maar ze is dynamisch. Haar sfeer wordt niet alleen door de wisselende lichtinval gewijzigd, maar bovendien ontplooit ze, naarmate men er zich in verplaatst diverse beelden van haar gestalte. De geestelijke worsteling waaraan Poelaert zich overgaf om dit resultaat te bereiken bleef quasi voelbaar in de gekwelde gedrongenheid van zijn vormtaal. Hij legde het er niet alleen op aan alle toen gekende antieke bouwelementen in een (desnoods gewelddadige) synthese met elkaar te verenigen, maar tegelijk streefde hij, net als Piranesi, naar een gotische massa- en ruimtewerking zonder ook maar één gotisch element te gebruiken.

De meeste van Poelaerts liberale tijdgenoten zagen hierin voornamelijk een duidelijke bevestiging van het wereldlijke morele gezag boven dat van de Kerk. Enkelen, zoals Edmond Picard in zijn *Paradoxe sur l'avocat* brachten de ruimtelijke complexiteit van het gebouw in verband met de wenselijke dynamiek van de rechtsvinding: het recht is geen absoluut gekende, vastliggende grootheid waaraan bijvoorbeeld een zuivere Palladiaanse³ ruimte zou beantwoorden, maar 'une matière molle et ductile' (een kneedbare en gewillige materie), die steeds vorm krijgt vanuit een dynamische confrontatie van standpunten, interpretaties en pleidooien.

Alphonse Balat

Museum voor Oude Kunst

Het Museum voor Oude Kunst bevindt zich aan de Regentschapstraat. Samen met het Muziekconservatorium van Cluysenaar betekent het niet zonder nadruk de aanwezigheid van de Kunstwijk (le *Quartier des Arts* die Kunstberg en Zavel beslaat), rondom de as die wetgevende en rechterlijke macht met elkaar verbindt. Het werd tussen 1875 en 1880 gebouwd ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van België.

Het gebouw illustreert treffend Balats reputatie dat hij de zuiverste classicist was die België in de negentiende eeuw kende. Terwijl Poelaert de klassieke oudheid aanpakte met een zwaartillende obsessie, benaderde Balat ze met een Latijnse verfijning. Na een gematigd eclectische periode ging hij zich als het ware vereenzelvigen met de klassieke 'geest' van de Grieks-Romeinse oudheid, waarvan men in zijn rijp werk een laatste bloei kan herkennen. Hij kopieerde geen klassieke schema's, maar wendde de klassieke bouwprincipes en -elementen aan, om min of meer oorspronkelijke composities te realiseren.

Zijn kunstpaleis heeft een zeer eenvoudige structuur. Het bestaat uit drie zich tot elkaar harmonisch verhoudende hoofdgedelingen: een centrale dubbelhoge hal die op het gelijkvloers via deuren aan twee zijden in verbinding staat met kleinere zalen, zoals ateliers, muziek- en conferentiezaaltjes, waar heden onder meer administratieve diensten zijn gevestigd. Boven deze zijdelingse zalen bevindt er zich een rondgaande brede tentoonstellingsgalerij die uitziet op de centrale ruimte. Deze dubbelhoge ruimte en haar betrokkenheid op de galerij was voor Balat geen aanleiding tot enige ruimtelijke dynamiek. Hij streefde integendeel met alle middelen, onder meer de gelijkmatig verdeelde verticale lichtinval, naar een rustige, homogene architectuur die weliswaar de kunstbeoefening een waardig historisch kader verleent, maar die niet in concurrentie treedt met de tentoongestelde werken. (Men moet zich wel de lichte tint voor de geest roepen die de muren oorspronkelijk op een bescheiden afstand hield, voor ze ingestroken werden met het vale bruin, dat thans overigens afschilfert).

De gevel aan de Regentschapstraat reflecteert getrouw de ruimtelijke structuur van het gebouw. Aan de dubbelhoge hal beantwoordt in het midden van de gevel een dubbelhoog open portiek met vier fraaie Corinthische zuilen die de verpersoonlijking van de vier betrokken kunsten dragen (schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur en muziek). Aan de zijdelingse zalen beantwoorden twee uitsprongen, aan de twee niveaus twee registers. Balat bepaalde ook nauwgezet de plaats en de verhoudingen van de beelden en het halfverheven beeldhouwwerk in deze bijzonder harmonisch gecomponeerde gevel, waaruit tevens zijn voorkeur voor verschillende materialen af te lezen valt: hij combineerde kalksteen met arduin, en voerde de grote kolommen uit in Schots marmer met bronzen bases en kapitelen.

1875/80

Alphonse Balat, Gochenée 1818 - Elsene 1895.

Studeerde aan de academies van Namen en Antwerpen. Vestigde zich na een stage te Parijs eerst te Namen en daarna te Brussel. Hij bouwde woningen, ontwierp tuinen en restaureerde diverse Waalse kastelen. Nadat de Hertog van Brabant, de toekomstige Leopold II hem tot 'architecte en titre' benoemd had, werkte hij in hoofdzaak voor het Hof: behalve de serres, diverse verbouwingen en annexen aan de kastelen van Brussel en Laken. Daarbuiten gelden als zijn belangrijkste werken het hier besproken museum en het hotel van de Markies d'Assche op de Frère Orban-square te Brussel (1858-60).

Vooraanzicht.







Alphonse Balat

Koninklijke serres te Laken

Alphonse Balat, Gochenée 1818-Elsene 1895.

Zie pagina 162.

1. Viollet-le-Duc, Parijs, 1814 - Lausanne 1879.

Frans architect, theoreticus en restaurateur, vooral bekend door zijn werk 'Entretiens sur l'architecture' (1863), waarin hij een nieuwe architectuur in het vooruitzicht stelde gebaseerd op traditionele technieken en nieuwe materialen.

Leopold II die Balat in 1860 officieel tot zijn 'architecte en titre' (persoonlijke architect) benoemde, gaf hem halverwege de jaren 70 de opdracht tot het bouwen van de Koninklijke serres bij het Paleis te Laken. Officieel heet het dat Leopold de serres liet bouwen wegens 'zijn passie voor bloemen en planten', maar het is duidelijk dat hij ze voornamelijk bedoelde als een teken van zijn koloniale macht in Congo.

Dat was overigens ook het geval voor de serres die de Engelse kroon reeds in de eerste helft van de negentiende eeuw had opgericht en waarvan de bekende Palm Stove uit 1845-48 in de Kew Gardens (ten zuiden van Londen) Leopold waarschijnlijk inspireerde. Betekenisvol voor de zelfverzekerdheid waarmee Leopold zijn koloniale toekomst tegemoet zag, was het feit dat hij de eerste grote serre, de wintertuin, reeds deed uitvoeren in 1874-76, dus op het moment dat Stanley's expeditie langs de Congostroom nog niet ten einde was.

De noodzaak met ijzer en glas te werken leidde Balat voor een enkele keer in zijn carrière af van de klassieke vormtaal en bracht hem tot de ontwikkeling van originele bouw- en ruimtestructuren. Hij bouwde de wintertuin op uit een aantal concentrisch geschikte gietijzeren spanten die halverwege hun overspanning extra ondersteund worden door een rondgaande Dorische zuilengalerij. De spanten reiken tevens over deze galerij heen om ook op de grond te steunen, zodat de serre het beeld biedt van een glazen koepel die door gotische lichtbogen wordt geschoord, een constructie die wel in de smaak zou gevallen zijn van Viollet-le-Duc¹, die juist van oordeel was dat de nieuwe architectuur zou ontstaan door de toepassing en ontwikkeling van de gotische principes met eigentijdse materialen en technieken.

Later, nadat Congo in 1885 tot Leopolds persoonlijke kolonie was geworden, kreeg Balat de opdracht nog meer serrepaviljoenen te bouwen: in 1886 de Congoserre, die van een vierkant grondplan via enkele geometrische kunstgrepen tot een ronde koepel evolueert; verbonden hiermee de meer klassieke Dianaserre die uitzielt op het park; uiteindelijk in 1892-93 de *ijzeren kerk*, een soort neobyzantijns volume omgeven door kranskapellen, die de koninklijke kapel huisvestte.

Wat Balats serres bijzonder origineel en boeiend maakt is niet alleen het feit dat ze reeds de vormtaal van de Art Nouveau aankondigen maar evenzeer dat hij ze door middel van verglaasde galerijen tot een complex systeem met elkaar verbond. De serres bleven geen geïsoleerde objecten, maar ze maken deel uit van een soort glazen stad, waarin het spel van doorkijk en reflecties samen met de exotische plantengroei tot intrigerende ruimtelijke relaties leidt, die reeds verwijzen naar de Art Nouveau-ruimte van Horta.

Victor Horta

Hortamuseum en Volkshuis

Horta richtte zijn eigen woning en atelier (thans het Hortamuseum) op in 1898, vijf jaar nadat hij met de bouw van de woning Tassel de Art Nouveau-architectuur gecreëerd had. Zijn vormtaal gaat terug op vegetale stileringen van de Engelse Arts & Crafts, afgeleid van William Morris, en de symbolistische natuurobservatie van de Prerafaëlieten. Net als de Engelsen ervoer Horta, nadat het eclecticisme over zijn hoogtepunt heen was, de historische vormtaal als uitgehold en zinledig en zonder betekenis voor de aspiraties van de nieuwe tijd. Vanuit een drang naar oorspronkelijkheid greep hij naar de vormen van de plantenwereld die hij nog meer abstraheerde, erotisch interpreteerde, en samen met metaalconstructie integreerde tot een nieuwe veld van vormtaal. Maar Horta's architectuur houdt heel wat meer in dan deze oorspronkelijke vormtaal. Zijn vormen zijn slechts de begeleiding van zijn architecturale ruimte. Wat Poelaert gekweld en gewelddadig trachtte te bereiken door de inzet van zowat heel het antieke vormenarsenaal maakte Horta schijnbaar moeiteloos waar met een vloeiende, schier vanzelfsprekende elegantie.

Hij zette zich niet alleen af tegen de historische stijlen maar evenzeer tegen de tot dan toe (en meestal tot heden toe) heersende euclidische¹ ruimteopvatting. Horta ontdeed zich van de exclusiviteit van de centrale perspectief en ontroonde meteen het eenzellige individu dat volgens deze perspectief waarneemt. Binnen de beperkingen van een aantal burgerhuizen verwezenlijkte hij een ruimte met meerdere dimensies, een ruimte die verscheidene relaties tussen verschillende individuen symboliseert en suggereert.

Men treft dergelijke ruimte reeds duidelijk aan in de woning Tassel (1893) die echter een vijftiental jaar geleden tot een appartementsgebouw werd omgebouwd. Maar ze is even duidelijk te ervaren in het Hortamuseum. Zoals in de meeste van Horta's woningen valt hier ook het zwaartepunt in de receptiehal, de ruimte waardoor al de andere ruimten met elkaar in relatie gebracht worden. Als men de trap bestijgt waaruit, naarmate men vordert, de diverse ruimten als het ware centrifugaal ontspringen, ontdekt men steeds nieuwe perspectieven. Men vindt om zo te zeggen geen ideaal standpunt om de gehele ruimte te vatten. Er zijn een heleboel standpunten die mekaar onderling aanvullen, van waaruit steeds andere dimensies van de ruimte zichtbaar worden. De ruimte ligt dus niet vast, maar ze krijgt andere dimensies naargelang men er zich in verplaatst. Ze vloeit niet in een bepaalde richting, maar dynamisch via drempelgebieden, zodat specifieke situaties ontstaan, waartussen niet alleen esthetische relaties te ervaren vallen, maar van waaruit tevens diverse soorten communicatie mogelijk worden.

Dit zoeken naar relaties beperkt zich niet tot het binnen, het strekt zich uit tot het buiten, zowel horizontaal (de erker, en het feit dat ook het

Victor Horta, Gent 1861 - Brussel 1947. Studeerde aan de academies van Gent en Brussel, deed stage bij J. Dubuysson te Parijs en bij A. Balat te Brussel. Bouwde tot circa 1890 diverse werken in klassieke bouwtrant, en creëerde in 1893 met de bouw van zijn woning Tassel een nieuwe veld van architectuurstijl: de Art Nouveau.

Tijdens de tien volgende jaren, zijn belangrijkste creatieve periode, realiseerde hij zijn spoedig internationaal beroemde en geïmiteerde werken: het hotel Solvay (1894-98), het hotel Van Eetvelde (1895-97), het Volkshuis (1895-99), zijn eigen woning (1898-1901), de woningen Dubois (1901-06) en Max Hallet (1902-05).

Nadien greep hij terug naar de vormen van het verleden, maar bleef steeds meesterlijk geïntegreerde gebouwen realiseren als het Museum voor Schone Kunsten te Doornik (1903-28) en het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel (1920-28).







1. Euclidische ruimte.

De klassieke ruimteopvatting, gebaseerd op de zuiver driedimensionale meetkunde van Euclides. Ze leidt vaak tot gesloten eenrichtingsruimten die zich vanuit een centrale perspectief laten beheersen door het geprivilegieerde individu.

pagina 166:
Hortamuseum.



Kantoren Belgische Socialistische Partij.

Literatuur

F. Borsi & P. Portoghesi, *Victor Horta*, Brussel, 1970.

publieke voetpad voor een stuk als een deel van het gebouw behandeld wordt), als verticaal (de sublieme koepel die door parallelle spiegels horizontaal tot in het oneindige wordt uitgebreid, via een lichte kromming, als het ware parallel met de aardkromming).

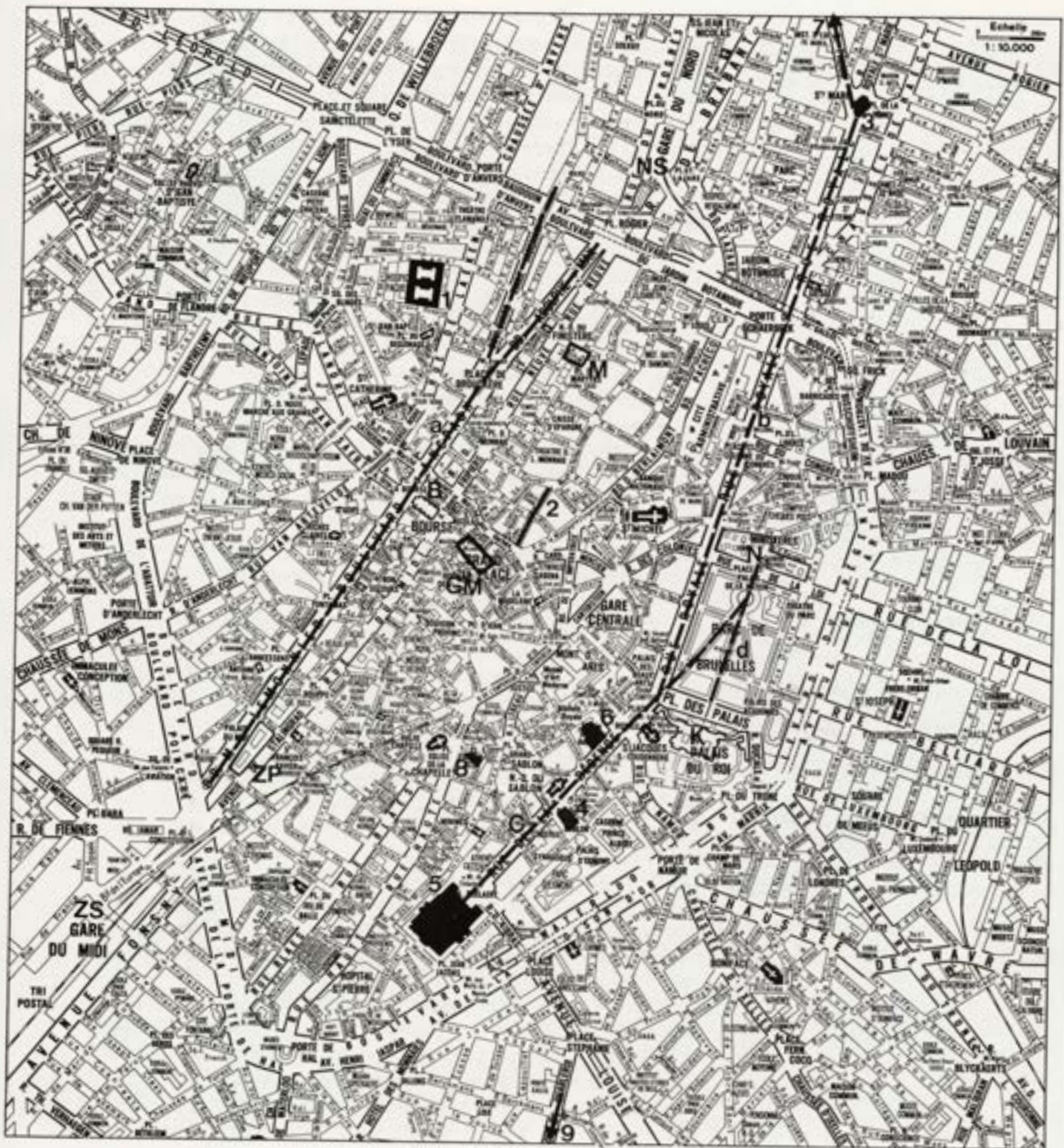
Ongeacht de sterke momenten laten deze situaties zich niet hiërarchisch rangschikken. Ze zijn evenwaardig in hun pluraliteit.

Horta behoorde tot een kring van jonge progressieven die verlangend uitkeken naar het aanbreken van de twintigste eeuw, in de overtuiging dat dit een tijdperk zou zijn van vrede en vrijheid, met een open samenleving. Zijn architectuur is een unieke voorafbeelding van deze verwachting. Dit verklaart wellicht haar nog steeds voortdurende marginaliteit. Deze gefascineerdheid voor samenbestaan spreekt ook uit Horta's tekentaal, met name uit de wijze waarop hij vorm geeft aan ontmoetingen. Waar twee verschillende materialen elkaar ontmoeten geeft hij het zachtere materiaal een meer organische, ontvangende vorm. Zo sluit bijvoorbeeld bij de trapaanzet van het museum het zachtere hout zich organisch rondom het harde marmer. Waar twee verschillende materialen bij elkaar komen die dezelfde soepelheid lijken te hebben, vlecht hij ze in elkaar, zoals bijvoorbeeld in de trapeleuning bij de zithoek. Waar bouwonderdelen uit éénzelfde materiaal tot één structuur met elkaar verenigd zijn wordt elk onderdeel elementair behandeld. Typisch is in dit verband de opbouw van Horta's smeedijzeren hekken dat men als een soort signatuur in de meeste van zijn gebouwen aantreft. Elk element heeft een waarde op zichzelf, en wordt zichtbaar door middel van klinknagels met de andere verbonden.

Dat Horta's maatschappelijk engagement niet tot dit tekensysteem beperkt bleef blijkt duidelijk uit het feit dat hij in 1895 de opdracht op zich nam het 'Volkshuis' te bouwen voor de jonge Belgische Socialistische Partij. Het was een waar cultureel centrum 'avant la lettre', gesitueerd aan de noordelijke rand van de Marollen, de meest vitale volksbuurt van Brussel, als een soort van schakel met de burgerlijke Zavel. Het bevatte behalve de kantoren en vergaderzalen van de partij, een coöperatief warenhuis, een ruime gelagzaal en een groot toneelzaal op het dak. Het terrein dat Horta toegewezen kreeg was uiterst grillig (het gebogen profiel van de gevel bijvoorbeeld werd gedicteerd door de stedenbouwkundige diensten van de stad ter verwezenlijking van het ronde Emile Vanderveldeplein). Maar hij verwerkte zijn ontwerp meesterlijk in de gegeven situatie, en profiteerde van de moeilijkheden om de eigenheid van zijn gebouw te verrijken. Hoe uitgebreid zijn programma ook was, toch toonde het Volkshuis geen zweem van massaliteit. Het bood een beeld dat van onderuit gegroeid was, vanuit de eisen van de diverse activiteiten die erin plaatsgrepen, en dat tegelijk gestructureerd was volgens kleinschalige elementen en geledingen, waardoor het organisch en 'natuurlijk' aansloot bij het stedelijke weefsel. Het was in feite niets anders dan een van de al te zeldzame moderne verheerlijkingen van dit weefsel.

Horta voerde dit huis uit in dezelfde vormtaal als zijn herenhuizen en leverde zodoende een voorafbeelding van een naar elkaar groeien van progressieve bourgeoisie en arbeiders, een intentie die de conservatieve bourgeoisie hem steeds kwalijk is blijven nemen.

De socialistische partij verwijderde zich van haar kant geleidelijk van haar idealen uit de jaren 90, en brak in 1965, ondanks het internationale protest, dit meesterwerk af, met het merkwaardige argument dat het 'verouderd' en onfunctioneel was, om het te vervangen door een amorphe kantoorklont die een duidelijke illustratie biedt van haar verlangen om te participeren aan de welvaartsideologie.



Stadsplan Brussel

GM: Grote Markt

B: Beurs

ZP: Zuidpaleis

ZS: Zuidstation

NS: Noordstation

K: Koninklijk Paleis

N: Paleis der Natie

M: Martelarenplein

a: Centrale boulevards, tevens overwelling
Zenne

b: As Koningsstraat

c: As Regentschapstraat

d: As Koninklijk park

1. Hospice Pachéco

2. Sint-Hubertusgalerijen

3. Sint-Mariakerk

4. Kleine Zavel

5. Justitiepaleis

6. Museum voor Oude Kunst

7. Koninklijke serres

8. Voormalig Volkshuis

9. Hortamuseum