

ERFGOED BRUSSEL



Een publicatie van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest



EXTRA NUMMER
2013

HET ERFGOED SCHRIJFT ONZE GESCHIEDENIS



**BRUSSEL,
METROPOOL VAN
DE TRIOMFERENDE
BURGERIJ**

BOUW VAN EEN
HOOFDSTAD (1860-1914)



Brusselse woon- huisarchitectuur

1840-1914

PROF. DR. LINDA VAN SANTVOORT
Universiteit Gent

“Si le XIX^e siècle n’a pas un style d’architecture qui lui soit propre, si l’éclectisme paraît de plus en plus conquérir les sympathies des artistes, comme il a longtemps possédé celles des littérateurs et des philosophes, les hommes de goût reconnaîtront cependant que d’immenses progrès ont été accomplis depuis 1830, tant sous le rapport du plan général et de la distribution, que sous le rapport de l’ornementation et des détails, dans les constructions publiques et dans les constructions privées. Le caractère dominant de chaque civilisation est fidèlement empreint au front des édifices, mais on dirait qu’aujourd’hui tous les éléments ont été mis en œuvre, toutes les combinaisons géométriques sont épuisées.”*

Auguste Castermans, 1852.

In het midden van de 19de eeuw publiceerde de Luikse architect Auguste Castermans een rijk geïllustreerd dubbelalbum onder de titel *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique*.¹ Castermans wilde aantonen dat het jonge België een eigen autonome architectuur ontwikkelde. Onder het motto “*l’agréable n’est jamais l’ennemi de l’utile*”² presenteerde hij een reeks gebouwen, zowel publieke als private, die als een stand van zaken in de architectuur konden gelden. Met zijn selectie wilde Castermans vooral aantonen dat het neoclassicisme, dat tot de eerste decennia van de eeuw de architectuur domineerde, verdrongen werd door het eclecticisme. Het verzet tegen het uniformiserende neoclassicisme zoals dat aan het eind van de 18de en het begin van de 19de eeuw het architecturale beeld van vele Europese steden bepaalde, klonk steeds luider. “*Les rues larges et bien alignées qui aboutissent au parc, le palais et les beaux hôtels qui l’entourent commandent sans doute l’attention par leur riche élégance : mais cela même est sans signification, sans physionomie particulière. Rien ne vous dit si vous êtes à Saint-Petersbourg, à Londres, à Paris ou à Versailles, tant l’uniformité se répand de jour en jour sur le monde (...)*”³

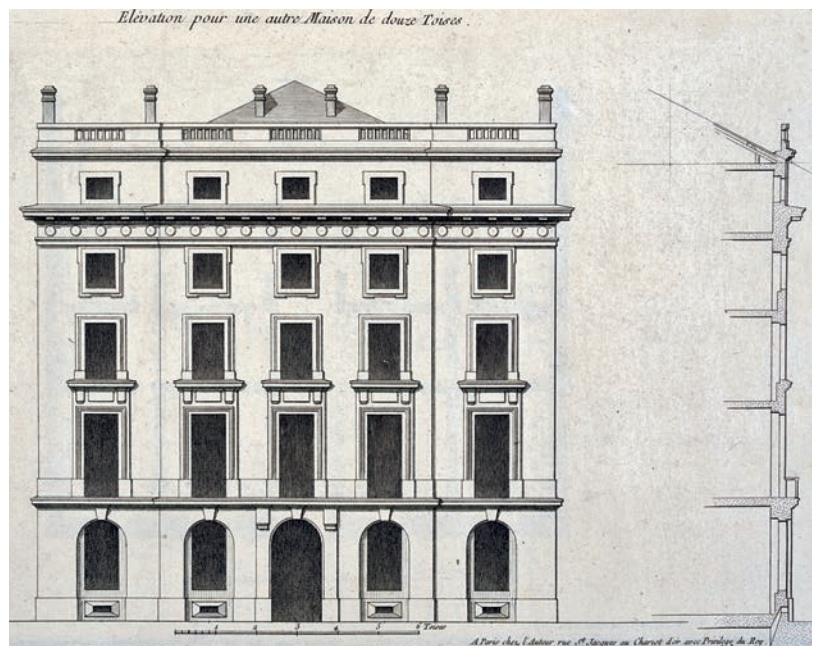
De roep om meer afwisseling en variatie in het straat- en stadsbeeld sloot

Opbrengsthuis in eclectische stijl, Koningsstraat 25-27, Brussel, arch. A. Mennesier, 1876 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

volledig aan bij het burgerlijke individualisme dat in de 19de eeuw sterk op de voorgrond trad. De Brusselse Leopoldswijk was niet toevallig de plek waar de eerste tekenen van deze trend zichtbaar werden, en ze ontsnapte bijgevolg ook niet aan de aandacht van Auguste Castermans. Het ontstaan van de wijk klimt op tot 1838, toen architect Tilman-François Suys het plan in dambordpatroon uittekende, aansluitend bij het grondplan van de 18de-eeuwse Warande. De Leopoldswijk, net buiten de vijfhoek gelegen, vormde de eerste residentiële uitbreiding van de hoofdstad en was daarom de uitverkoren plek van de Brusselse aristocratie om er nieuwe en eigentijdse woningen op te trekken. De wijk groeide uit tot een staalkaart van de architectuur van het midden van de 19de eeuw. Architect Hendrik Beyaert realiseerde er in 1851 een van zijn vroegste gebouwen. In het huis de Waelmont aan de Guimardstraat maakte Beyaert komaf met de ornamentloze neoclassicistische gevels zoals die aan het begin van de 19de eeuw de trend zetten (zoals te zien aan het Barricadenplein of in de Pachecowijk) (afb. 1). Toch liet Beyaert de neoclassicistische schema's nog niet helemaal los. De gevelcompositie van deze burgerwoning is nog duidelijk in verband te brengen met het laat-18de-eeuwse neoclassicisme van het Koningsplein. In het verticaal verbinden van de ramen van de etages grijpt Beyaert terug naar composities die getoond worden in de voorbeeldboeken van De Neufforge (afb. 2).⁴ In de beklemtoning van decoratieve elementen zoals frontons en sluitstenen wordt het dwingende van de compositie verdrongen. Het gebogen fronton als bekroning van de gevel betekende een al even welkome afwisseling in de horizontale skyline van de Leopoldswijk. Ook tijdgenoot en architect Jean-Pierre Cluysenaar - vooral gekend om zijn ontwerp van de Sint-Hubertusgalerijen in Brussel - was actief in deze wijk. In 1862 realiseerde hij er twee herenhuizen die de neorenaissancistische Sint-Jozefkerk (1842-1849) - ontworpen door Cluysenaars leermeester T.F. Suys - flankeren (afb. 3). Cluysenaar ontwierp deze symmetrische herenhuizen in relatie tot de kerkgevel. Ook in deze lijstgevels is

Afb. 1

Huis in de Guimardstraat (CASTERMANS, A., *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique, construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Luik, E. Noblet, vol. 1, pl. 52).



Afb. 2

DE NEUFFORGE, J.F., *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris, 1757-1768, T III -IV. *Ordres d'architecture d'après l'opinion des Anciens et le sentiment des Modernes*, pl. 181 © KBR, Prentenkabinet).

**Afb. 3**

Een van de twee neoklassieke hotels die de Sint-Jozefkerk flankeren, Frère-Orbansquare, hoek Wetenschapsstraat 14A en Nijverheidsstraat 29A-31, Brussel (M. Vanhulst, 2012 ©MBHG).

Afb. 4

Voormalig paleis van de markies d'Assche (huidige Raad van State), Wetenschapsstraat 33, Brussel, arch. A. Balat, 1856-1858 (M. Vanhulst, 2012 ©MBHG).

**Afb. 5**

Neoclassicistisch gebouw, Congresplein, Brussel, arch. J. Poelaert 1850-1852 (M. Vanhulst, 2012 ©MBHG).

**Afb. 6**

Twee herenhuizen van dokter Goffin, Brussel, Gulden-Vlieslaan, arch. J. Poelaert. Gesloopt (©SAB).

de neoclassicistische gevelcompositie nog beeldbepalend. Een renaissance-achtige decoratie overwoekert echter de gevel en bevindt zich in hoofdzaak op de muurdammen (penanten) tussen de vensters. Het middendeel van de gevel wordt gemarkeerd door een balkon dat over drie traveeën doorloopt, een uitgesproken versiering in reliëf en de bekroning met een gebroken fronton waarin een aediculavormige dakkapel is geplaatst. Cluysenaar omzeilde hier de strenge bouwvoorschriften die uitsprongen in de gevel verboden; hij creëerde de illusie van een risaliet (een geveluitsprong) zonder dat daar echt sprake van is. Merkwaardig is dat de huizen niet via hun hoofdgevel - kant Frère Orbansquare - toegankelijk zijn maar via de zijgevels.⁵ Ook het spaarzame gebruik van hardsteen - slechts ter markering van de horizontale lijnen - is afgestemd op het ondersteunen van de kerkgevel, die wel volledig in hardsteen is opgetrokken.

Tot ver in de 19de eeuw werden gevels van woningen bepleisterd. Op hetzelfde Frère-Orbanplantsoen vormt de residentie gebouwd in opdracht van Theodore Charles Antoine, graaf van der Noot, markies d'Assche daarom een beeldbepalend gegeven.⁶ Ze werd opgetrokken tussen 1856-1858 naar ontwerp van architect Alphonse Balat en is een vroege toepassing van materiaalpolychromie in de woningbouw in Brussel (afb. 4). Deze gevel appelleert zowel in compositie als in afwerking en decoratie aan de Italiaanse renaissance. De vensters van de gelijkvloerse verdieping zijn voorzien van zware rustieke blokken en ook de aediculavensters op de verdieping volgen het Italiaanse model. Ondanks het feit dat Balat nooit in Italië geraakte - hij moest in 1838 een geplande Italiëreis uitstellen⁷ - slaagde hij erin om een originele interpretatie van de Italiaanse *palazzi* neer te zetten. De relatie met het *Palazzo Farnese* in Rome is in dit geval treffend. De grandeur van deze gevel verraadt de ervaring van Balat met een adellijke clientèle. In zijn vroege carrière bouwde en verbouwde hij kastelen in Wallonië. Vanaf 1852 werkte hij regelmatig in opdracht van de hertog van Brabant, de toekomstige koning Leopold II, wat

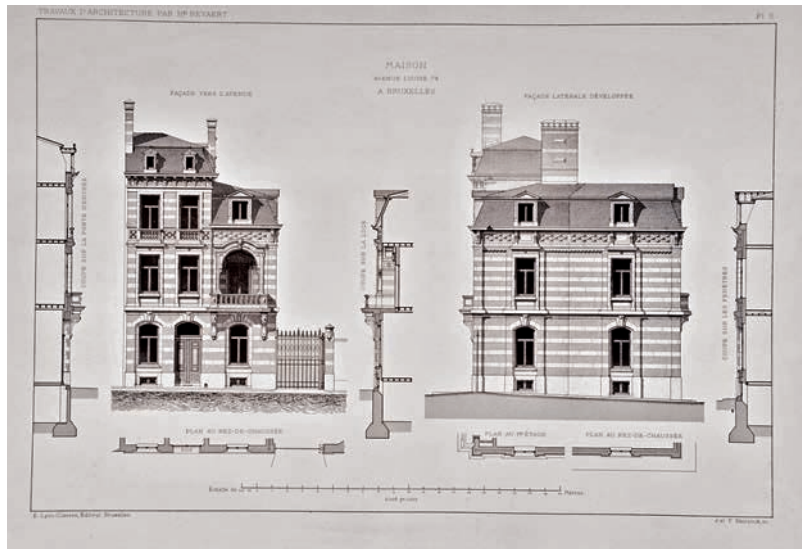
hem uiteindelijk de titel van 'hofarchitect' zou opleveren. Ongetwijfeld was dit mee de reden waarom Balat als architect zo in de smaak viel bij een adellijk clientèle. Markies d'Assche behoorde tot de rijkste families van België. Het huis dat hij bouwde, was het grootste van de Leopoldswijk en ook erg strategisch gelegen, in de as van de Guimardstraat, die het verlengde is van de dwarsas van de Warande. Balat was geboren nabij Namen en stamde uit een steenhoudersfamilie. Dit verklaart zijn aandacht voor het zichtbaar gebruiken van natuursteen. In het paleis van markies d'Assche combineert hij zandsteen met graniet. Tegelijk is ook de eenvoud van deze architectuur sprekend, waar decoratie eerder spaarzaam wordt aangewend en waar vooral de grote blinde muurvlakken de rust van de compositie onderstrepen. Zijn collega-architect Gédéon Bordiau wist deze soberheid naar waarde te schatten: "*cette sobriété donne une impression de noblesse à laquelle la plus luxueuse ornementation ne pourrait atteindre*".⁸ Balat wordt om die reden ook binnen de eclecticische stroming als een classicist bestempeld.⁹

De keuze van materialen vormde een groot aandachtspunt in de architectuur van het midden van de 19de eeuw. Het Brusselse bouwreglement voorzag in de bepleistering van gevels. Nog in 1877 kwam die "*uniformité par le badigeonnage et le plâtrage*" onder vuur te liggen in het tijdschrift *l'Emulation*.¹⁰ Architect Joseph Poelaert verzette zich tegen de gewoonte om natuursteen te bepleisteren. Toen hij in 1850-1852 de symmetrische herenhuizen aan het Panoramaplein - nu Congresplein - realiseerde, slaagde hij erin om voor één van die twee gebouwen de gebruikte hardsteen rond de vensters zichtbaar te laten (afb. 5). Beide huizen bakenden het Panoramaplein af langs de in 1840 verlengde Koningsstraat en vormden het kader voor de in 1850 opgerichte Congreskolom, eveneens naar ontwerp van Poelaert. Hoewel het ontwerp van de Congreskolom zwaar onder vuur was gekomen in de pers, waren de reacties op de herenhuizen eerder positief. Het *Journal Belge de l'architecture* (1853) - het eerste gespecialiseerde architectuurtijdschrift in België, dat verscheen

tussen 1848 en 1858 - sprak zich lovend uit over de stijl van de gebouwen en erkende een combinatie van Franse en Italiaanse (neo)renaissance. Het tijdschrift stond positief ten aanzien van de nieuwe ontwikkelingen in de architectuur en in het bijzonder van een ondogmatische omgang met het stijlenalfabet.¹¹ Het sloot zich op die manier aan bij een discours rond eclecticisme zoals dat ook in zijn Franse tegenhanger, de *Revue Générale de l'architecture et des Travaux publics*, onder leiding van César Daly, gevoerd werd.

Poelaert kan ongetwijfeld bestempeld worden als een boegbeeld van het eclecticisme, een stijl die hij vooral ten toonspreidde in zijn monumentale en publieke creaties. De aan Poelaert toegeschreven gebouwen aan de Gulden Vlieslaan¹² laten er geen twijfel over bestaan dat het eclecticisme in Brussel kon gedijen (afb. 6). Sommige elementen in de gevels van de dubbelwoning, zoals de balkonportieken met geringde zuilen, zijn in verband te brengen met de gebouwen aan het Congresplein. De overdaad aan sculpturale versieringen, tot en met kariatiden, laat er geen twijfel over bestaan dat de '*fièvre ornemaniste*' zoals die in Parijs was doorgebroken - niet tot genoegen van iedereen - ook in Brussel vaste voet kreeg.

Een algemeen aanvaard principe in de 19de eeuw was dat de hoogte van de gevels in verhouding moest staan tot de breedte van de straat of laan. Zo waren langs de in 1859 aangelegde Louizalaan gevelhoogtes tot 19 m toegestaan en vanaf 1883 zelfs tot 21 m.¹³ Het is dus geen toeval dat de monumentale woningen werden gebouwd aan de nieuw aangelegde pleinen of lanen. Ondanks het feit dat in de Brusselse bouwreglementering het beperken van uitsprongen lang in voege bleef - zo mocht een balkon of erker slechts 90 cm uit de rooilijn springen - zien we dat architecten alles in het werk stelden om deze beperking te omzeilen en toch reliëf in de gevels te brengen. Hendrik Beyaert beklagde zich over het bouwreglement, dat volgens hem aan de oorsprong lag van een "*platitude architecturale*" en die elke dynamiek in het stadsbeeld en een pittoreske architectuur in de weg stond.¹⁴ Zelf wist hij



Afb. 7a-7b
 Gevel en plattegrond van het voormalige Hotel Godefroy, Louizalaan 73, Brussel, arch. H. Beyaert, 1874 (NEIRINCK, J. en F., Travaux d'architectures exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte. Album I, pl. I, II, Louizalaan, Brussel, ed. Lyon-Claessen, s.d.).

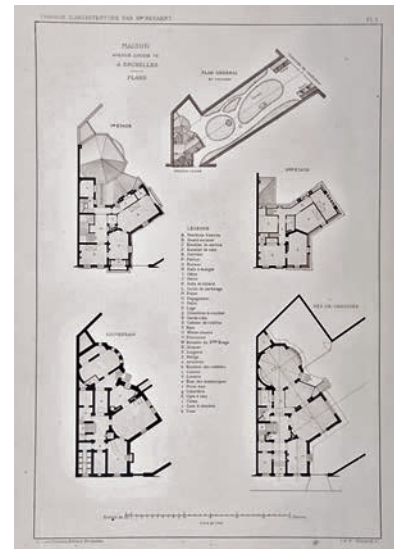


Fig. 7b
 Voormalig Hotel Godefroy, Louizalaan 73, Brussel (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

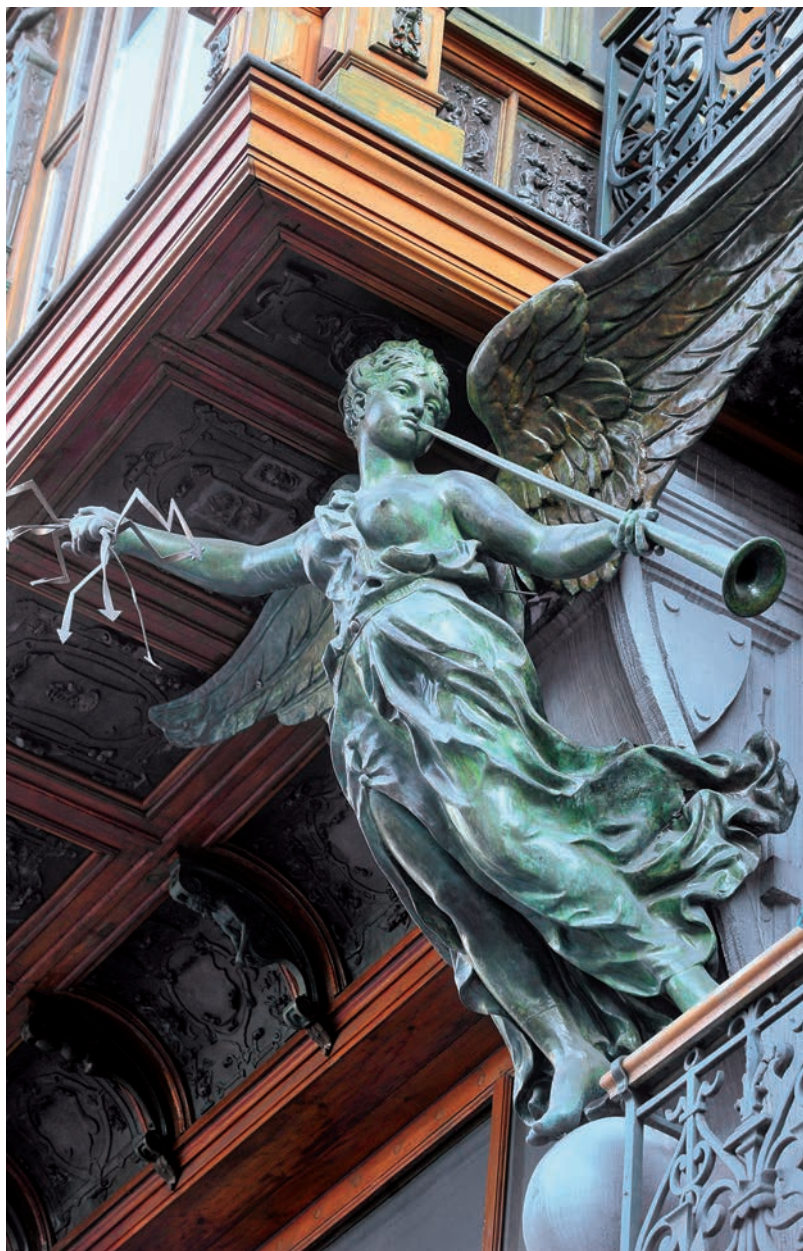
aardig met die beperkingen om te springen. In het herenhuis Godefroy, dat hij tussen 1872 en 1874 bouwde langs de Louizalaan, zorgen de asymmetrische compositie en een getrap gabariet voor het beoogde pittoreske effect, dat helemaal bereikt werd door de gevel op te bouwen in 'speklagen' van baksteen en natuursteen (vandaag onder één witte verflaag verstopt). Dat laatste, samen met de diamantkopversieringen boven de loggia, is een expliciete toepassing van een alfabet eigen aan de neo-Vlaamse renaissance, die intussen stilaan haar intrede deed in het architectuurlandschap van de hoofdstad. Het grondplan van het herenhuis Godefroy werd uitgewerkt rond twee assen: één die loodrecht staat op de gevel van de Louizalaan, die samenvalt met de gang en de trap doorsnijdt, en een tweede, diagonale als die de eetkamer en ontvangstruimten groepeerpt. Beide assen snijden elkaar in de octogonale biljartzaal met uitzicht op de tuin. Beyaert wist de onregelmatige vorm van het perceel te benutten en zo een dynamisch plan te ontwikkelen op



maat van zijn vriend en opdrachtgever Joseph Godefroy, schrijnwerker van het hof, met wie hij samen in de Brusselse gemeenteraad zetelde (afb. 7a, 7b, 7c).

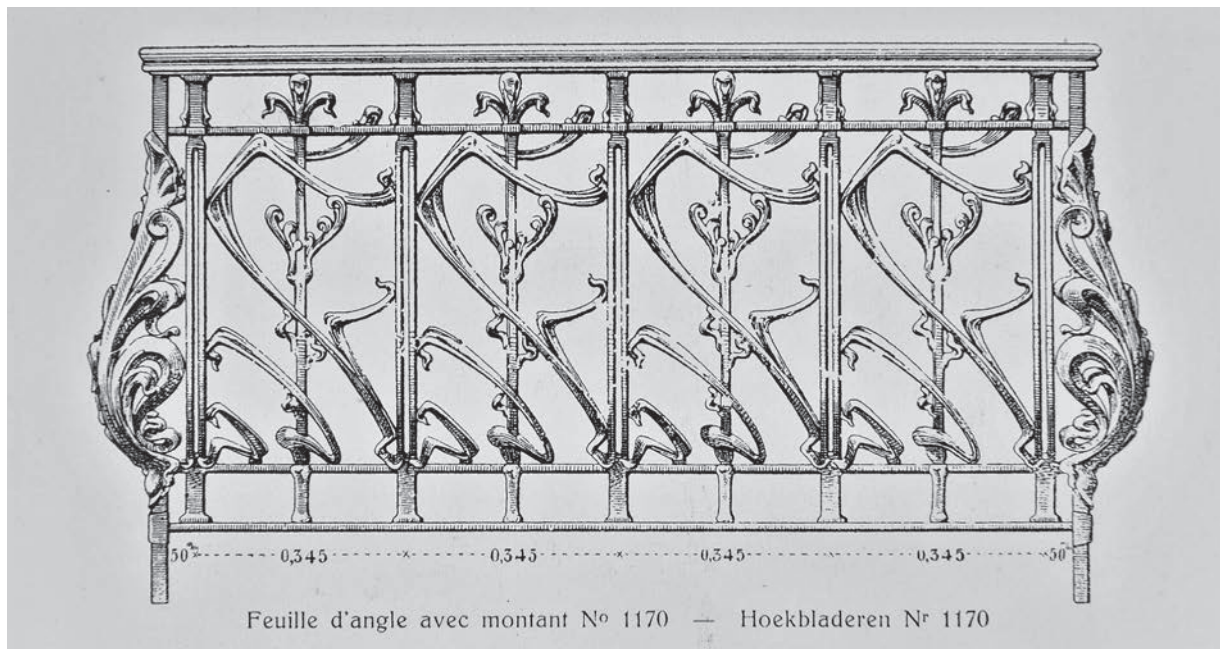
De ontwikkelingen in de 19de-eeuwse architectuur tekenden zich af tegen de context van vernieuwingen in bouwprocedures en de geïndustrialiseerde productie van bouwonderdelen. De spanning tussen industrialisatie en artistieke creatie vormde vaak net de uitdaging om tot innovatie te komen. Charles Alker was de eerste om in Brussel de nieuwe techniek van de galvanoplastie¹⁵ in zijn elektrongietery in praktijk te brengen. Het opbrengsthuis dat hij in 1876 naar ontwerp van architect Antoine Mennesier aan de Koningsstraat liet bouwen, was de uitgelezen kans om de mogelijkheden van deze techniek te demonstreren (afb. 8). De twee verdiepingen hoge erker trekt alle aandacht naar zich toe en tekent zich af tegen een bepleisterde pilastergevel. De erker heeft een stalen structuur, die verdoezeld werd achter houten schrijnwerk. De pilasters nemen de vorm aan van kariatiden en hermen, geïnspireerd op de renaissancekunstenaar Hans Vredeman de Vries, wiens vormenalfabet toen herontdekt werd. Voor de invullende decoratieve panelen en ook voor de voordeur werden galvanoplastische reproducties gemaakt van een renaissancedecoratie in de schepenzaal van het stadhuis van Oudenaarde.¹⁶ Door eigentijdse technieken in te zetten voor de reproductie van authentieke stijldecoraties werd aangetoond dat industrialisatie niet in tegenspraak was met de ambitie tot artistieke verfraaiing van het stadsbeeld. In meer algemene termen kan gesteld worden dat door de productie van architecturale onderdelen en ornamenten op industriële schaal deze toegankelijk werden gemaakt voor de minder kapitaalkrachtige bouwheren. Deze catalogusornamenten konden eindeloos worden gecombineerd. Door een creatieve toepassing kon vermeden worden dat industrialisatie uitmondde in banalisering¹⁷ (afb. 9a, 9b).

De morfologie van het Brusselse stedelijke weefsel van de oude binnenstad werd gevormd door kleine en vooral



Afb. 8

Eclectisch opbrengsthuis, Koningsstraat 25-27, Brussel, arch. A. Mennesier, 1876. Detail van de engel onder de erker (galvanoplastiek) (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

**Afb. 9a**

Model van een gietijzeren balkon in de catalogus van de Zelemse ijzergieterij Cruls, ca. 1900 (HENNAUT, E., DEMANET, M., Hout en metaal in de Brusselse gevel, 1850-1940, Archives d'Architecture Moderne, Brussel, 1997, p. 120).

Afb. 9b

Zelfde model balkon in de Rodenbachstraat 83, Vorst (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

smalle percelen. De tijdens de 19de eeuw nieuw aangelegde residentiële wijken bouwden voort op die traditie en voorzagen in hoofdzaak smalle en diepe kavels. Deze perceelsstructuur is bepalend geweest voor het stadsbeeld. De individuele invulling van elke kavel ligt aan de oorsprong van een zeer gediversifieerd straatbeeld. Het verschil met de Parijse eenheidsarchitectuur die er aan de lopende kilometer werd gere-

aliseerd - denk aan de rue de Rivoli - kon niet groter zijn. In haar beleid streefde de Belgische hoofdstad naar een grote diversificatie van de architectuur. Brussel had immers geleerd uit de 'fouten' van Parijs. De overwelving van de Zenne en de aanleg van nieuwe lanen tussen 1867-1872 staan geboekstaafd als de 'Hausmannisatie' van Brussel. De stedenbouwkundige demarche die eigen was aan deze grote ingreep en die

een grondige sanering en modernisering van de oude binnenstad beoogde, is inderdaad gespiegeld aan Parijs. Wat de architecturale invulling betreft, was de Brusselse aanpak echter anders. Om de kwaliteit van de architectuur aan te wakkeren nam het stadsbestuur het initiatief om een wedstrijd te organiseren en de beste twintig realisaties te bekronen, wat ook gebeurde in 1876. Burgemeester Anspach, die aan de basis

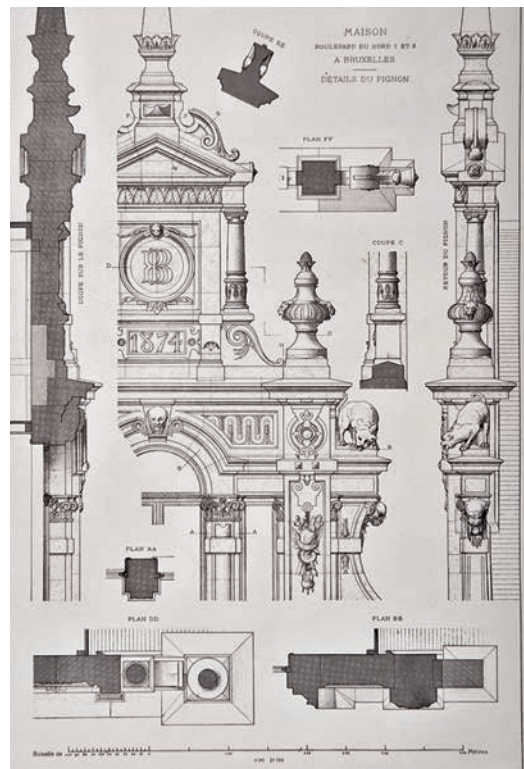
Afb. 10a

'Hier ist in den kater en de kat', opbrengsthuis in Vlaamse neorenaissancestijl, A. Maxlaan 1-3, Brussel, arch. H. Beyaert, 1874 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).



Afb. 10b

'Hier ist in den kater en de kat', detail van het voorontwerp van de gevel (NEIRINCK, J. en F., Travaux d'architectures exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte, album I, pl. 6, Huis Noordlaan te Brussel, detail van de puntgevel, Lyon-Claessen, Brussel, s.d.).



lag van dit initiatief, liet er geen twijfel over bestaan dat er voorrang moest worden gegeven aan de artistieke vrijheid van de architecten, zelfs in die mate dat de bestaande bouwreglementen inzake rooilijnen en toegestane uitsprongen mochten worden overtreden. De twintig in 1876 bekroonde gevels vertonen een grote stijldiversiteit en bijna alle ontwerpers-architecten waren gelieerd – als oud-leerling of docent – aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten.¹⁸ Architect Beyaert haalde de eerste prijs met zijn ontwerp voor *Hier is't in den Kater en de Kat*, waarin hij de neo-Vlaamse renaissance vernieuwde door zich ook te inspireren op de Italo-Vlaamse barok van de huizen op de Brusselse Grote Markt en zo tot een echt 'Brussels' resultaat kwam (afb. 10a, 10b). Ook het ontwerp van architect Felix Laureys – Noordlaan – viel in de prijzen en toonde een geïnspireerde en eigen interpretatie van de Vlaamse renaissance. De open galerijstructuur onder het dak is een reminiscentie aan die van het Antwerpse stad-

huis. De plastische decoratie van de gevels geeft dit opbrengstgebouw een barokke inslag. *L'Emulation*, het tijdschrift dat de spreekbuis was van de *Société Centrale des Architectes Belges* en opgericht was in 1874, liet zich lovend uit over het gebouw van Laureys (afb. 11). Het zag in de combinatie van baksteen en hardsteen een 'zeer Vlaams' kenmerk en loofde ook het feit dat de architect zich niet had laten vastpinnen op slechts één stijl, maar integendeel een combinatie had gevonden van verschillende stijlen en zo tot een creatie met een uniek karakter was gekomen.¹⁹ Typologisch is het gebouw op Parijse leest geschoeid. De formule van de opbrengstgebouwen – appartementsgebouwen, vaak, zoals ook hier, in combinatie met een commerciële gelijkvloerse verdieping – kende in Brussel veel later succes dan in Parijs.

Naar het voorbeeld van de stad Brussel werden ook in de randgemeenten gevelwedstrijden gelanceerd met het oog op een kwalitatieve architectuur.

Schaarbeek lanceerde in 1897 zo'n wedstrijd om het tien jaar eerder ingehuldigde gemeentehuis in neo-Vlaamse renaissancestijl van een gepaste context te voorzien. De verkoop van de omliggende gronden had immers niet het verhoopte succes. In het wedstrijdreglement werd de stijlkeuze aan de orde gesteld: "*Les concurrents devront s'inspirer de toutes les notions d'art que la Renaissance répandit parmi les nations civilisées.*"²⁰ Architect J.J. Van Ysendyck, de ontwerper van het Schaarbeekse gemeentehuis, zetelde in de jury. Om enige garantie in te bouwen voor de uitvoerbaarheid van de ontwerpen werd in het reglement voorzien dat de kostprijs van de gevel de zestig frank per vierkante meter niet mocht overschrijden. Met honderd hoofdzakelijk Brusselse deelnemers was deze wedstrijd een succes. Tweeëntwintig ontwerpen werden bekroond en de kopers van een perceel moesten daaruit een keuze maken.²¹ De huizen aan het Colignonplein treffen door een gediversifieerd materiaalgebruik, de toepassing van smeedwerk en

**Afb. 12**

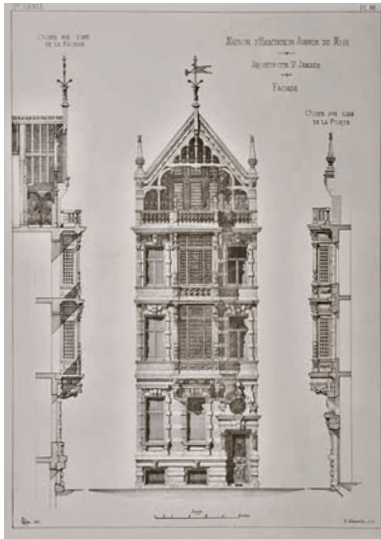
Symmetrische hoekhuizen, Colignonplein, Schaarbeek, nr. 1: 'De Boogen' en nr. 2: 'In 't Zicht des Gemeentehuis', arch. H. Van Massenhoven en G. Low, 1899 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

**Afb. 13**

Voormalig Hotel de Knuyt de Vosmaer, Vrijheidsplein, hoek Congresstraat 33 en Onderwijsstraat 91-97, Brussel, arch. J. Naert, 1878-1879 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

**Afb. 11**

Opbrengst- en handelshuis, A. Maxlaan 11-17, Brussel, F. Laureys (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).



Afb. 14

Eigen woning van architect Victor Jamaer, Stalingradlaan 62, Brussel, 1876 (L'Emulation, 1879, 'Woonhuis Zuidlaan', pl. 36 en 37).



Afb. 15

Burgerhuis, Wolstraat 56, Brussel, arch. M. van Ysendyck, 1901 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).



Afb. 16

Voormalige apotheek 'Pharmacie anglaise Ch. Delacre' met analyselaboratorium, Coudenberg 64, Brussel, arch. P. Saintenoy, 1898 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

kleurrijke geveldecoraties (onder meer sgraffiti) en een uitgesproken gabariet. De architectuur van het plein treedt in dialoog met het centrale monument. De hoekpanden met torentjes markeren de perspectief-as van het gemeentehuis naar de Koninklijke Sint-Mariakerk (afb. 12).

De keuze van een stijl is in de 19de eeuw zelden of nooit aan het toeval te wijten. In de publieke bouwprogramma's is die keuze vaak het gevolg van politiek-ideologische overwegingen. In de privéarchitectuur is de stijlkeuze veel eerder een overweging die ontstaat vanuit een esthetische bekommernis en is ze gekoppeld aan de uitdrukking van status. Op basis van welke overwegingen ridder de Knuyt de Vosmaer zijn monumentale herenhuis in het hartje van de in 1874 aangelegde Onze-Lieve-Vrouw ter Sneeuwwijk liet optrekken, valt vandaag nog moeilijk te achterhalen. Het ontwerp van architect Joseph Naert uit 1879 combineert renaissance

met barokke vormkenmerken (afb. 13). Door het polychrome materiaalgebruik, de sterk uitgewerkte decoratie en het pittoreske gabariet van hoektorens en middenbekroning was het gebouw een blikvanger in de wijk en distantiëerde het zich van de overwegend klassiek geïnspireerde architectuur in zijn omgeving. De omliggende gebouwen op het Vrijheidsplein zijn voorbeelden van een 19de-eeuwse neoclassicistische eenheidsbebouwing in opdracht van de *Société anonyme du Quartier Notre-Dame-aux-Neiges*, naar ontwerp van architect Wynand Janssens. Die bepleisterde eenheidsarchitectuur van het Vrijheidsplein was evenals het gros van de andere gebouwen in de Onze-Lieve-Vrouw ter Sneeuwwijk het resultaat van een speculatieve verkaveling en bouwpolitiek. Door enkele strategisch ingeplante percelen in de wijk aan een dubbel tarief te verkopen hoopte men de kwaliteit van de architecturale blikvangers in de wijk te garanderen. Het is in die context dat het herenhuis de Knuyt de Vosmaer

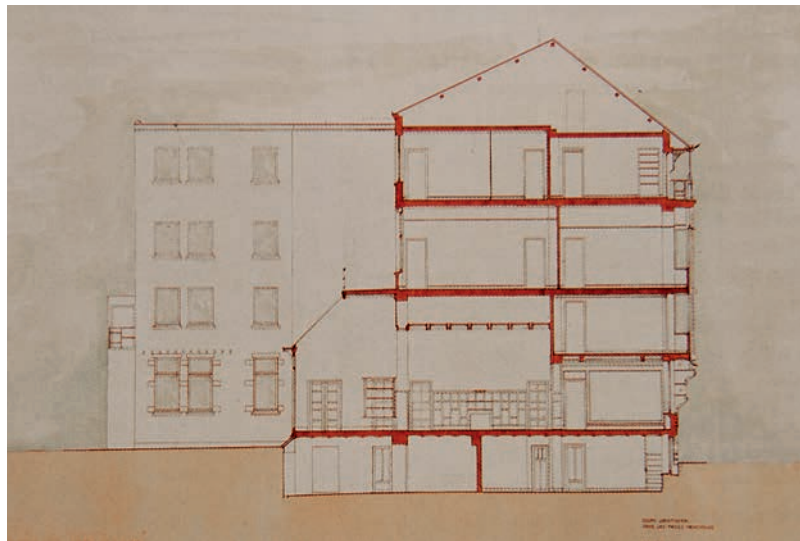
zich des te meer kon manifesteren. In de praktijk bleek dit privé-initiatief in de wijk eerder uitzonderlijk. De crisis in de Brusselse immobiliensector stortte de promotor in het failliet en maakte dat het beoogde prestige van de wijk niet helemaal werd ingevuld zoals verhoopt.²²

De stijlkeuze kon ook een bewust manifest zijn van de ontwerpende architect. Toen Charle-Albert in 1867 startte met de bouw van zijn 'Vlaams huis' aan de rand van het Zoniënwoud, liet hij er geen twijfel over bestaan dat de heropleving van de Vlaamse renaissance de toekomst van de eigentijdse architectuur betekende. Pierre-Victor Jamaer verdiende als stadsarchitect van Brussel zijn reputatie met enkele grote restauratieprojecten op de Grote Markt. Zijn eigen woning aan de Stalingradlaan, gebouwd in 1874, is een van zijn zeldzame realisaties op het vlak van de privéarchitectuur. Vooral de uitgesproken gevelfop, die volledig in hout



Afb. 17a

Eigen woning van arch. P. Hankar, Defacqstraat 71, Sint-Gillis, 1893 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).



Afb. 17b

Eigen woning van arch. P. Hankar, lengtedoorsnede van de hertekende hoofdruimte, restauratieproject, 1992 (© Teresa Patricio).

is uitgewerkt, en de dubbelhoge houten erker zijn karakteristiekeen waardoor dit huis opvalt in zijn context. In zijn restauraties liet architect Jamaer zich leiden door het voorbeeld van de Franse restauratie-architect Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc en hij trok die invloed door bij de realisatie van zijn eigen woning. In de *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* bespreekt Viollet-le-Duc de ontwikkeling van het woonhuis, met grote nadruk op het belang van de houten geveltoppen in overkraging voor de 15de en 16de eeuw, en vergelijkt hij de gevels met 'de grands meubles'²³. Het ziet ernaar uit dat architect Pierre-Victor Jamaer dit net uitgegeven werk van Viollet-le-Duc bij de hand had toen hij zijn eigen woning ontwierp (afb.14).

Maurice Van Ysendyck bouwde in de Wolstraat een neogotische woning in 1901, hetzelfde jaar waarin hij de restauratie van de vlakbij gelegen Zavelkerk voltooide. De versiering van de

gevel met hogels, kruisbloemen, pinakels, acoladebogen, waterspuwers, maaswerk en kruiskozijnen getuigt van een vrije interpretatie van de flamboyante gotiek. Maurice van Ysendyck liet zijn creativiteit de vrije loop, zowel in zijn restauratie- als nieuwbouwpraktijk, en toonde aan dat beiden niet zo ver uit elkaar lagen (afb. 15).

Ook de context kan in de stijlkeuze een belangrijke rol spelen. Toen architect Paul Saintenoy in 1898 voor de uitdaging stond om op de grens tussen de hoog- en de laagstad aan de Coudenberg een apotheek met laboratorium (afb. 16) te bouwen, lag de stijlkeuze als het ware voor de hand. Het pand sluit aan bij het historische 16de-eeuwse Hof de Cleve de Ravenstein, dat hij enkele jaren eerder zelf restaureerde. Als architect met een sterke archeologische interesse en actief monumentenzorger koos Saintenoy voor een combinatie van neo-Vlaamse renaissance en neogotiek. De fraai uitgewerkte trapgevel biedt een

oplossing om het sterke niveauverschil te overbruggen. Een paar meter hoger op diezelfde Hofberg bouwde Saintenoy in hetzelfde jaar het warenhuis Old England in een overtuigde art-nouveaustijl, waarbij hij expliciet gebruikmaakte van ijzer en glas. De keuze voor art nouveau paste in dat geval geheel bij de uitdaging van dit nieuwe programma en verenigde de rationele noodwendigheden van een warenhuis - de noodzaak aan natuurlijke lichtinval via de grote ramen - aan een esthetisch boeiende en in het oog springende vormtaal. Het warenhuis Old England was een van de vele warenhuizen die in Brussel tot stand werden gebracht aan het einde van de 19de eeuw en die niet toevallig bijna allemaal in art-nouveaustijl werden opgetrokken.

De art nouveau zou echter vooral een hoogtepunt bereiken in de woningbouw en zag haar eerste manifeste uiting in het jaar 1893, toen Victor Horta de woning Tassel bouwde en toen in het



Afb. 18

Villa Bloemenwerf (eigen woning van architect H. van de Velde), Vanderayaellaan 102, Ukkel, 1905 (Ch. Bastin & J. Evrard © MBHG).



Afb. 19

Woning en atelier van arch. V. Horta, Amerikastraat 23-25, Sint-Gillis, 1898 (Ch. Bastin & J. Evrard © MBHG - arch. V. Horta © SOFAM, 2013).

zelfde jaar op nauwelijks een paar honderd meter daarvandaan Paul Hankar zijn eigen huis met atelier bouwde (afb. 17a, 17b). Het verschil in aanpak tussen beide architecten is nochtans groot. Paul Hankar toont een architectuur die nog aansluit bij de 'Vlaamse' traditie. Hij is de lessen van zijn leermeester Hendrik Beyaert indachtig. Met zijn gevel in speklagen van verschillende kleuren baksteen maakt dit huis geen *tabula rasa* met de traditie. De sterk geprononceerde erker, de asymmetrie en de grote aandacht voor de decoratieve en ambachtelijke afwerking laten er geen twijfel over bestaan dat Paul Hankar zocht naar vernieuwing. Ook de interne indeling wijkt licht af van het standaardplan van de 19de-eeuwse burgerwoning. Vooral de bijzonder hoge leefruimte - 6,24 m hoog en 7 m diep - die verlicht werd door een aangebouwde serre moest komaf maken met de donkere middenkamer die typisch was voor 19de-eeuwse interieurs.

Victor Horta van zijn kant leunt nog aan bij het classicisme van zijn leermeester Alphonse Balat. Alle door hem gerealiseerde woningen, op slechts enkele uitzonderingen na, kregen een gevel in natuursteen. In de vormgeving van zuilen en kapitelen werden de klassieke canons doorbroken. Het zichtbare staal in de gevel was een trendbreuk en werd ook als dusdanig ervaren. In de interne organisatie doorbrak Victor Horta elke traditie. Door gebruik te maken van een skeletstructuur kon het aantal dragende muren tot een minimum worden herleid en ontstond een open plan waarin alle ruimten natuurlijk in elkaar overvloeiden. De kern van het huis werd overspoeld met licht, dat binnenstroomde vanuit een centrale koepel. Victor Horta werd de uitverkoren architect van een progressieve burgerij, die door hem als architect te kiezen getuigde van haar durf en 'moderniteit'. De vaste ingrediënten van de architectuur van Horta

- licht, lucht en ruimte - worden telkens op maat van de opdrachtgever tot een unieke combinatie 'gekneed'. Elke woning combineert een imposant ontvangstprogramma met een meer intiem privéappartement en komt zo tegemoet aan de behoefte van de toenmalige burgerij. Victor Horta ontwierp tot het laatste detail van het huis in de ware geest van *Gesamtkunst*. Het is evident dat dit slechts voor een kapitaalcrachtige minderheid was weggelegd. Naast deze twee pioniers van de art nouveau positioneerde zich nog een derde speler. Toen Henry van de Velde in 1895 als autodidact zijn eigen villa bouwde aan de Vanderayelaan in Ukkel, lagen zijn prioriteiten elders. De villa Bloemenwerf oogt op het eerste gezicht als een cottage (afb. 18). Van de Velde zelf verbaasde zich erover hoe dit eenvoudige landhuis zoveel ophef maakte onder tijdgenoten. Van de Velde was doordrongen van het gedachtegoed van de Engelse *Arts and Crafts*. Het uitgangs-



Afb. 20a

Opbrengsthuis, hoek Louis Bertrandlaan 55-61 en Josaphatstraat, Schaarbeek, arch. G. Strauven, 1906 (foto L. Van Santvoort).



Afb. 20b

Detail van de hoekoplossing met steunbogen (foto L. Van Santvoort).

punt - althans in theorie - bestond erin de idee van *Gesamtkunst* naar een zo breed mogelijk publiek te brengen en zo het exclusieve en elitaire karakter van de art nouveau te doorbreken. In zijn eigen woonst gaf Van de Velde alvast een duidelijk signaal door geen scheiding te voorzien tussen privé- en ontvangstruimten, de keuken direct bij de eetkamer te laten aansluiten en de 'dienstruimten' op hetzelfde niveau te brengen. Het atelier van hemzelf en zijn echtgenote Maria Sèthe vormde de ware kern van de woning. Een vergelijking met Horta's eigen woning en atelier (afb. 19), gebouwd in 1898 in Sint-Gillis, levert een interessante confrontatie op. Victor Horta verkoos wonen en werken duidelijk op te splitsen in twee afzonderlijke maar wel aanpalende gebouwen met elk een eigen ingang. Wel konden bezoekers vanuit de privéwoning 'verkast' worden naar het atelier of omgekeerd. Op de bel-etage stonden atelier en woning met elkaar in verbinding

en kon Horta vanuit zijn kantoor op de eerste verdieping zijn opwachting maken in het ontvangstgedeelte van zijn woning. Op het niveau van het privéappartement was de scheiding tussen woonhuis en kantoor echter volledig. De mise-en-scène zoals die door Horta in zijn eigen woning annex atelier werd opgezet, lag nog in het verlengde van het 19de-eeuwse burgerlijke ideaal. In Bloemenwerf gaf Henry van de Velde gestalte aan de integratie van wonen en werken, met de klemtoon op huiselijkheid, wars van elke vorm van burgerlijk vertoon.

Het voorbeeld van Horta en Hankar - en in mindere mate Van de Velde - sprak een nieuwe generatie architecten aan. Zo werd Brussel het laboratorium van de art nouveau bij uitstek. Vele tientallen, ja zelfs honderden woningen die gebouwd werden tussen 1893 en de Eerste Wereldoorlog, kunnen in mindere of meerdere mate aan de art nouveau

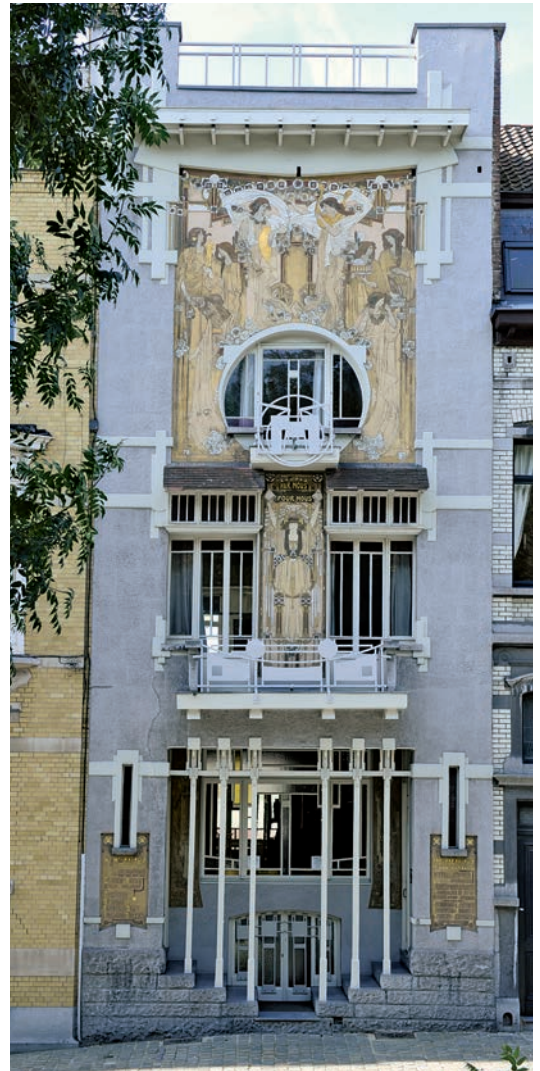
gelieerd worden. Gustave Strauven koppelde de ervaring die hij als stagiair bij Victor Horta opdeed en de korte leerpriode in de Sint-Lukasschool in Schaarbeek aan elkaar en kwam tot een originele interpretatie van de art nouveau. In het hoekgebouw aan de Josaphatstraat en de Bertrandlaan 53-61 in Schaarbeek worden 'gotische' luchtbogen in art nouveau vorm gegeven (afb. 20a, 20b). Gustave Strauven toonde zich een van de meest overtuigde adepten van de florale art nouveau in zijn meest gekende realisatie, het kunstenaarshuis de Saint-Cyr aan het Ambiorixplein. Architect Edouard Ramaekers - nog een leerling van de Sint-Lukasschool - bewijst in zijn eigen woning in de Noordoostwijk (afb. 21) (Corregiostraat) dat neogotiek en art nouveau niet elkaars tegenpolen zijn maar tot een synthese kunnen worden gebracht. Hij trok alle registers open wat betreft de ambachtelijke afwerking. Zowat alle technieken komen hier aan bod:

Afb. 21

Eigen woning van arch. E. Ramaekers, Correggiostraat 35, Brussel, 1899 (Ch. Bastin & J. Evrard © MBHG).

**Afb. 22**

Geheel van art-nouveahuizen, Vanderschrickstraat 1-25, Sint-Gillis, arch. E. Blérot, 1900-1902 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).

**Afb. 23**

Eigen woning van Paul Cauchie, Frankenstraat 5, Etterbeek, 1905 (M. Vanhulst, 2012 © MBHG).



Afb. 24

Stocletpaleis, Tervurenlaan
279-281, Sint-Pieters-Woluwe,
arch. J. Hoffmann, 1905
(W. Robberechts ©MBHG).

sgraffiti, schrijnwerk, smeedwerk, brons, glas in lood tot en met voorgevormde bakstenen in verschillende kleuren.

Ernest Blérot, ook een leerling van de Sint-Lukasschool, combineerde de invloeden van Horta en Hankar in een uitbundige art nouveau met specifieke aandacht voor het smeedwerk. Blérot was ook aannemer en projectontwikkelaar en realiseerde in die hoedanigheid hele art-nouveaustraten – onder andere de Vanderschrickstraat in Sint-Gillis, 1900-1902 – waarin zowel koop- als huurwoningen werden voorzien (afb. 22). Daarmee doorbrak Blérot als het ware de exclusiviteit van de art nouveau en maakte hij de stijl toegankelijk voor de kleine burgerij. Achter de fraaie en gediversifieerde gevels gingen stereotiepe plannen schuil en kregen interieurs een eerder 'klassieke' aankleding.

De leerlingen van Paul Hankar zagen meer heil in de geometrische art nouveau. Léon Sneyers toonde hoe die geometrische stroming niet noodzakelijk hoefde uit te monden in vereenvoudiging. Paul Hamesse zette echter wel die vereenvoudiging door, waardoor men in zijn realisaties vaak de tekenen van premodernisme meent te herkennen. De geometrische art nouveau kan ook in verband worden gebracht met de *Wiener Secession*, die zich juist wist te onderscheiden door een doorgedreven stilering van de ornamenten, die uitmondde in een grafische vormtaal. Een buitenbeentje in dit verhaal van de Brusselse art nouveau is ongetwijfeld de eigen woning van Paul Cauchie (afb. 23). Het profiel van deze veelzijdige kunstenaar, sgraffito-ontwerper en occasioneel ook architect vertaalt zich in een zeer persoonlijk oeuvre. Cauchie was opgeleid aan de in 1886 opgerichte afdeling Decoratieve kunsten van de Brusselse Academie, waar hij via leermeesters als Jean Baes en Adolphe Crespin geïntroduceerd werd in de sgraffitokunst. Hij ontloopte zich met zijn decoratiebedrijf, opgericht in 1896, tot een van de meest toonaangevende sgraffito-ontwerpers van het fin de siècle. Zijn eigen woning met 'affichegevel' was bestemd om de voorbijganger – en potentiële klant – te overtuigen van zijn vakmanschap. Het gevelgrote sgraffito

in prerafaëlitische stijl is een ode aan de kunsten en werd tot stand gebracht onder het motto "*par nous, pour nous*", aansluitend bij het project van 'kunst in de straat'. Art-nouveauspecialiste Françoise Aubry herkent in deze woning een synthese van meerdere strekkingen: de link naar Paul Hankar in het belang dat is toebedeeld aan de sgraffiti, de invloed van Joseph Hoffmann in de meerkundige vormen en ten slotte de gelijkenis van de interieurdecoratie met het werk van Charles Rennie Mackintosh. In deze kunstenaarswoning zien we hoe Weense en Engelse invloeden elkaar kruisen in Brussel.²⁴ Het Cauchiehuis was ook multifunctioneel. In de tuin van de woning was het decoratieatelier – toegankelijk via de kelder – en op de hoogste verdieping achter het cirkelvormige raam was een kunstenaarsatelier ondergebracht. Het onderscheid tussen de schone en de toegepaste kunsten kwam rond de eeuwwisseling onder druk te staan maar bleef in de praktijk toch nog aanwezig, hier zelfs heel letterlijk.

De link tussen art nouveau en het naoorlogse modernisme wordt echter vooral belichaamd in het Stocletpaleis (1905-1910), werk van de Weense architect Joseph Hoffmann in opdracht van de Brusselse bankier Adolphe Stoclet aan de Tervurenlaan (afb. 24). De aanleg van de Tervurenlaan (1894) kaderde in een van de grootse urbanisatieplannen van koning Leopold II om het Jubelpark te verbinden met het nieuw te bouwen Congomuseum in Tervuren. De 76 m brede laan met vier rijen bomen volgde het natuurlijke reliëf en slingerde zich een weg langs het nieuw aangelegde Woluwepark. Architectuur en natuur werden met elkaar verzoend en zo vormde de Tervurenlaan het ideale kader voor de meest prestigieuze architectuurcreaties van het moment.²⁵ Het Stocletpaleis was een buitenbeentje tussen de mix van op cottages geïnspireerde villa's tot herenhuisen in een statige Beaux-Artstijl. De uitgesproken geometrische en witte volumes van het Stocletpaleis en de beheerste versiering betekenden dat er weinig aanknopingspunten waren met de Brusselse art nouveau, maar des te meer met de *Wiener Secession*. Het gebouw, waarvan de rea-

lisatie aanvankelijk gepland was op de *Hohe Warte* in Wenen, werd door familiale omstandigheden uiteindelijk in Brussel opgetrokken. De bouw startte in 1906 door de Brusselse aannemer Ed. François, dezelfde aannemer die ook het Hotel Solvay van Victor Hora bouwde tussen 1895 en 1898. De interieurafwerking werd verzorgd door medewerkers van de *Wiener Werkstätte*. De kunstenaar Gustav Klimt, die mozaïekfriezen ontwierp voor de eetkamer, kwam tot tweemaal toe naar Brussel, een eerste keer in 1906 en een tweede keer bij de plaatsing van zijn kunstwerk in 1911. Maar ook Belgische kunstenaars werden bij het project betrokken. De symbolistische schilder Fernand Khnopff – zelf een vurig bewonderaar van Joseph Hoffmann – mocht in de muziekzaal zijn werk *La recluse* geïntegreerd zien.

Toen het Stocletpaleis eenmaal voltooid was, bleven de reacties niet uit. De Brusselse architecten die er op zondag 12 september 1912 een bezoek brachten, wisten zich geen raad met dit gebouw. Woorden schoten tekort om hun indrukken weer te geven. De meningen waren verdeeld en de verslaggever drukte het diplomatisch uit: "*Hoffmann architecte viennois, a fait une oeuvre 'moderne' en s'écartant totalement de toute espèce de traditions*"²⁶. Het Stocletpaleis maakte vooral indruk op een jonge generatie architecten. Via het tijdschrift *Wendingen* zou – weliswaar pas in 1920 – de architectuur bekend geraken bij de Nederlandse architecten van *De Stijl*, zoals Rietveld. De bekende Franse architect Robert Mallet-Stevens – neef van mevrouw Stoclet, geboren Suzanne Stevens – leerde het gebouw nog tijdens de opbouw kennen. In zijn '*cube mondain*' van vlak na de Eerste Wereldoorlog is de invloed van het Stocletpaleis onmiskenbaar.

Hoe uitzonderlijk het Stocletpaleis was, wordt duidelijk wanneer we nagaan welke realisaties aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog in Brussel tot stand kwamen. Late exponenten van het historicisme en de neostijlen konden niet echt meer overtuigen. De Franse Beaux-Artstijl en parallel daarmee de neo-Lodewijkstijlen daarentegen won-

nen aan belangstelling, mede onder impuls van Koning Leopold II, die voor zijn grote projecten vooral Franse architecten aansprak.²⁷ De Beaux-Art-stijl toont zich in verschillende gedaantes en kenmerken, die naargelang toepassing en programma op de voorgrond treden. De elegantie die eigen was aan deze stijl leende zich bijzonder voor de architectuur van spektakelzalen, warenhuizen en hotels en manifesteerde zich daar in zowel exterieur als interieur (afb. 25). Prestige, degelijkheid en soms zelfs monumentaliteit waren kenmerken die vooral bij bankfilialen of ambassades op de voorgrond traden. Maar daarnaast kwam de Beaux-Artstijl ook sterk naar voren in appartementsgebouwen en woningen.

De ontwikkelingen van het woonhuis in het 19de-eeuwse Brussel lijkt volledig in handen te liggen van de burgerij, die elke kans te baat nam om haar maatschappelijke positie via de architectuur tentoon te spreiden. Maar ook wat de arbeidershuisvesting betreft, had het privé-initiatief de touwtjes in handen en situeerden de projecten zich in de context van speculatie. Weinig interessante binnengebieden werden ingevuld met kleinschalige arbeidershuisjes, waar de hygiënische omstandigheden vaak te wensen overlieten. Brussel telde vele 'impassen', zoals deze arbeiderswijken genoemd werden. Ze stonden in schril contrast met het nochtans groeiende besef bij de 'hygiënisten' en filantropen dat een goede arbeidershuisvesting de sleutel was tot meer stabiele maatschappelijke verhoudingen. De 19de-eeuwse sanering en urbanisatiepolitiek kwam tegemoet aan de noodzaak om de stad te moderniseren en om aan de nieuwe eisen van verkeer, publieke hygiëne en dienstverlening te voldoen. Toch stond vooral de stadsverfraaiing hoog op de agenda en was de aanleg van nieuwe wijken en lanen noodlottig voor de huisvesting van de lagere bevolkingsklassen. Hele wijken werden van de kaart geveegd, gezinnen werden uit hun huizen gezet zonder dat het minste alternatief werd geboden. Bij de sanering van de hoger geciteerde Onze-Lieve-Vrouw ter Sneeuwwijk werden 650 huizen afgebroken en kwamen 7000 à 8000 mensen op straat te staan.



Afb. 25

Hotel Astoria, Koningsstraat 101-103, Brussel, arch. H. Van Dievoet, 1908-1909. Wintertuin (brochure van het hotel, 1985).



Afb. 26

Familistère van de fabrieken Godin, Nijverheidskaai 156-157, Brussel (© SIWE).



Afb. 27a

Cité L'Olivier, L'Olivierstraat
12-44, Schaarbeek, arch. H.
Jacobs, 1905 (M. Vanhulst, 2007
© MBHG).

De Zenne was een open riool en er moest iets gebeuren, maar met de overweldiging werden 1100 Brusselaars uit hun huizen gezet en kwamen er alleen prestigieuze projecten in de plaats.²⁸

Initiatieven om oplossingen te bieden voor het probleem van de arbeidershuisvesting waren soms utopisch en bleven vaak steken in het stadium van ontwerp of idee. Een uitzondering hierop is de *Familistère* in Laken, een 'verkleinde' kopie van de *Familistère* in het Noord-Franse Guise, een initiatief van de industrieel André Godin. Deze *Familistère* vertrok van een associatief maatschappijconcept waarin arbeiders dicht bij hun fabriek leefden in één gemeenschap en waar alle diensten - onderwijs, voedselvoorziening, ontspanning - op de site werden voor-

zien (afb. 26). De wooneenheden werden gegroepeerd rond een overdekte binnenkoer waarop zich het gemeenschapsleven afspeelde. Tegen het einde van de 19de eeuw werd er geëxperimenteerd met diverse formules van arbeidershuisvesting. In Schaarbeek, waar de socialist Louis Bertrand in de gemeenteraad zetelde, werd in 1899 de Schaarbeekse Haard opgericht, onder het initiatief waarvan zowel arbeiders-cités als -woningen werden gebouwd. De *Cité de l'Olivier* (1905), naar ontwerp van architect Henry Jacobs, groepeerde vijftig appartementen rond een centrale binnenkoer. De gebouwen ogen fraai door de verzorgde polychromie van de materialen. Sgraffiti met moraliserende spreuken zoals "sois propre" en "sois actif" zijn illustratief voor de paternalistische achtergrond

van de vooroorlogse arbeidershuisvesting (afb. 27a, 27b, 27c). De *Cité Hellemans* (1912-1915), die in de Brusselse Marollenwijk op initiatief van de stad werd gerealiseerd naar de plannen van architect Hellemans, ligt in dezelfde lijn. Zeven parallelle woonblokken rond zes binnenstraten groeperen bijna driehonderd appartementen met eigen sanitair en watertoevoer.²⁹ De echte doorbraak van de sociale huisvesting kwam er pas na Wereldoorlog I met de realisatie van verschillende tuinvijken naar Engels model in de Brusselse rand.



Afb. 27b-c

Detail van de panelen met de moraliserende boodschap 'wees werkzaam' - 'sois actif' (M. Vanhulst, 2007 ©MBHG).

NOTEN

* CASTERMANS, A., *Parallèle des maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique*, Luik, dl. I 1852-57, dl. II 1858-69, inleiding.

Vert.: "Indien de 19de eeuw geen eigen architectuurstijl heeft voortgebracht en indien het eclecticisme steeds meer op bijval kon rekenen bij de kunstenaars, zoals dat ook lange tijd gold voor literatoren en filosofen, zullen zij met goede smaak ook erkennen dat er sinds 1830 een enorme vooruitgang is geboekt, evenzeer op het vlak van het plan en de ruimtelijke indeling als op het vlak van decoratie en details, zowel in openbare gebouwen als in privéwoningen. Het dominante karakter van elke beschaving valt af te lezen van haar gebouwen, maar vandaag lijkt het of alle elementen en alle geometrische combinaties zijn uitgeput."

1. CASTERMANS, A., *op. cit.*

2. CASTERMANS, A., *op. cit.*, dl. I, inleiding (s.p.).

3. DU PAYS, A. J., 'Paestum à Bruxelles', *L'illustration, Journal Universel*, 3 augustus 1852, p. 223.

4. DE NEUFFORGE, J.F., *Recueil élémentaire d'architecture*, Parijs, 1757.

5. Respectievelijk via de Wetenschapsstraat en de Nijverheidstraat.

6. Het gebouw is sinds 1948 in gebruik genomen door de Raad van State. In het begin van de 20ste eeuw was het de woonplaats van verschillende leden van de koninklijke familie.

7. VANDENDAELE, R., *Poe-laert en zijn tijd* Brussel, 1980, p. 199.

8. BORDIAU, G., 'Notice sur Alphonse Balat', in: *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Brussel, 1903, p. 138.

9. STRAUVEN, F., Balat, Alphonse, in: VAN LOO, A. (red.), *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Mercatorfonds, Antwerpen, 2003, p. 137.

10. LECERCQ, E., 'L'architecture Bourgeoise', *L'Emulation*, 1877 (jg. 2), kol. 1-3.

11. *Journal Belge de l'architecture*, Brussel, 1853, p. 8.

12. VANDENDAELE, R., *op. cit.*, pp. 186-187, zie foto.

13. DUQUENNE, X., *L'avenue Louise à Bruxelles*, Brussel, 2007, p. 139.

14. Idem.

15. Techniek om via elektrolyse een metalen afdruk van een voorwerp te maken.

16. Meer over dit in 1988 beschermde pand dat in 2004 gerestaureerd werd: ENGELS, R., DUQUESNE, S., 'De gevelrestauratie van een herenhuis aan de Koningsstraat in Brussel: eerherstel voor een 19de-eeuws monument', *Monumenten en Landschappen*, jg. 30, nr. 3, mei-juni 2011, pp. 22-41.

17. Over de verhouding tussen ambachtelijkheid en industrialisatie: HENNAUT, E., DEMANET, M., *Hout en metaal in de Brusselse huisgevel 1850-1940*, Archives d'architecture Moderne en Koning Boudewijnstichting, Brussel, 1997 (Kunst in de straat); VAN SANTVOORT, L., 'De mythe van het ambachtelijke', in: *Neostijlen in de negentiende eeuw. Zorg geboden?*, Leuven, 2002, pp. 110-117.

18. PALMAERTS, G., *Eclecticisme, over moderne architectuur in de negentiende eeuw*, Rotterdam, 2005, p. 216.

19. PALMAERTS, G., *op. cit.*, p. 226.

20. *L'Emulation*, 1897, kol. 30.

21. STYNEN, H., *Het huis in het midden. Gemeentehuizen van de Brusselse agglomeratie*, Brussel, Koning Boudewijnstichting, 1988, pp. 85-86 (Monografieën Bouwkundig Erfgoed, 4).

22. Meer over het ontstaan van deze wijk: DEMEY, T., *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, dl. 1, Brussel, 1990, pp. 98-118.

23. VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, dl VI, Parijs, 1875, s.v. Maison, p. 250.

24. AUBRY, F., 'Het cultuurlandschap rond de eeuwwisseling', in: *Het Cauchiehuis. Tus-sen droom en daad*, Brussel, 2004, p. 16.

25. TEMMERMAN, C., *De Tervurenlaan*, Brussel, 1995, pp. 2-17 (Brussel, stad van Kunst en Geschiedenis).

26. DOL, 'L'excursion des architectes Belges du 22 septembre 1912 au Palais Stoclet', *Tekhné. Revue Belge de l'Architecture et des Arts qui s'y rapportent*, 28 septembre 1912. Het artikel is integraal heruitgegeven in: *Vienne-Bruxelles ou la fortune du Palais Stoclet*, Archives d'Architecture Moderne, Brussel, 1987, pp. 29-45.

27. SCHOONJANS, Y., 'Paris-Bruxelles', in: *Van andere oorden*, Brussel, 2009, pp. 135-136.

28. DEMEY, T., *op. cit.* p. 15, 55.

29. SPAPENS, C. et al., *Architecturale gehelen in het Brussels gewest*, Brussel, 1997, pp. 107-108.

DE HERENHUIZEN VAN VICTOR HORTA

In 1893 is Horta 32 jaar. Lange jaren aan de academies van Gent en Brussel, talloze uren aan de tekentafel in het atelier van Alphonse Balat en zijn initiatie in 1888 in de loge van *Les Amis Philanthropes* hebben geholpen om zijn talent te ontplooiën. De eerste twee kleine herenhuisjes die hij bouwt voor bevriende ingenieurs, beiden vrijmetselaar, Autrique en Tassel (Haachtse Steenweg 666 en Paul-Emile Jansonstraat 6), tonen een jonge architect die los van de imitatie van oude stijlen een nieuwe bouwstijl wil uitwerken, aangepast aan de moderne tijd. Horta is doordrongen van de theorieën van Viollet-le-Duc. Hij heeft diens *Entretiens sur l'Architecture* (1863 en 1872) grondig bestudeerd. Hij is de eerste om in een burgerwoning duidelijk zichtbaar ijzer en gietijzer te verwerken, zowel in de gevel als in het interieur. Hij ontwikkelt een rationeel programma waarbij de ornamenten de structuren ondersteunen zonder ze te verbergen. Hiervoor vindt hij inspiratie in de vitaliteit van de plantenwereld en de vloeiende lijnen van de Japanse kunst, die recent in het Westen herontdekt is. Zo ontwerpt hij een eigen vormtaal, gebaseerd op de gebogen lijn, die architectuur/constructie en decoratie nauw met elkaar verbindt. Om het licht tot in het hart van het gebouw te kunnen brengen breekt hij met de traditionele interne organisatie van de Brusselse woning met een opeenvolging van kamers langs het trappenhuis. Zo ontwerpt hij midden in het lange, smalle perceel van het Tasselhuis een wintertuin die verlicht wordt door een beglaasde koepel bovenaan. Een tweede lichtbron is het glazen dak boven de trap aan de andere kant (afb. 1). In zijn latere herenhuisjes (Frisson, Lebeaustraat 37; Winssinger, Munthofstraat 66) wisselt de wintertuin van plaats om te kunnen genieten van een dubbele lichtbron, vanuit een glasdeur aan de tuinkant en vanuit een beglaasde overkapping. Voor het Hotel Van Eetvelde (Palmerstonlaan 4) ontwikkelt hij een bijzonder gedurfd plan: een achthoekige serre vormt het hart van een spiraal gevormd door de trap die schuin tegenover de ingang geplaatst is; ze ligt tussen salon en eetkamer in (afb. 2 en 3). De muren zijn bijna volledig vervangen door glazen deuren die het interieur gedempt verlichten, zoals in een dichtbegroeid woud. Hij past dit principe ook toe in het huis Solvay (afb. 4) (Louizalaan 224): de deuren van salon en eetkamer kunnen worden ingeklapt, waardoor een grote ontvangstruimte lijkt te ontstaan. Beide vertrekken lijken wel balkons van waaruit men het trappenhuis met zijn glazen overkapping in de vorm van een dubbele waaier kan bewonderen. Het kleurgevoel van Horta is verwant aan dat van de schilders van die tijd, vooral aan Les Nabis (Edouard Vuillard). De motieven die hij ontwerpt, plaatst hij tegen een achtergrond van kleuren in subtiele tonaliteiten. Onder het elektrische licht, toen nog de grote innovatie, krijgt het geheel een nooit geziene glans. Horta ont-

werpt zelf de lichtarmaturen en plaatst ze op zo'n manier dat ze zowel de architectuur optimaal belichten als zorgen voor het dagelijkse comfort. Om de perfecte eenheid te bekomen gaat hij zelf unieke meubelensembles ontwerpen. Zijn ontwerpen gaan zelfs tot details als de vorm van een deurklink. Voor zijn eigen woning ontwerpt hij een eetkamertafel met een ingebouwde telefoon en schotelverwarmer. Deze woning en het aanpalende atelier bouwt hij in 1898-1901 (vandaag het Hortamuseum, Amerikaansestraat 25) (afb. 5). In zijn *Mémoires* zal hij met enige melancholie het trappenhuis, dat baadt in een gouden licht, 'mijn hoogtepunt' noemen. In het (gesloopte) Aubecqhuis (afb. 6), uit dezelfde periode, bereikt de manier waarop hij gevels vormgeeft een hoogtepunt. De gevel maakt een krachtige golfbeweging, die enkel mogelijk is dankzij een steenhouwwerk van ongeziene complexiteit. Nadien worden zijn gevels soberder, met delicaat geprofileerd lijstwerk. Het Hôtel Max Hallet (afb. 7) getuigt van een rustigere Horta: hij neemt er afstand van een art nouveau die rond de eeuwwisseling volop gekopieerd wordt en waarvan hij de overdreven decoratie afkeurt. De stoutmoedigheid van dit ontwerp wordt zo alleen maar frappanter. Hij transformeert de overloop van de tussenverdieping in een wintertuin in de vorm van een drielobbige serre op metalen zuilen. Wanneer kort daarna de privéopdrachten afnemen, ontwerpt Horta het museum van Doornik, het Brugmannziekenhuis en het Centraal Station. De Eerste Wereldoorlog drijft hem in ballingschap naar de Verenigde Staten. Bij zijn terugkeer is de periode van de art nouveau voorbij.

FRANÇOISE AUBRY

Conservator van het Hortamuseum

BIBLIOGRAFIE

AUBRY, F., *Het Brussel van Horta*, Ludion, Gent, 2007.

AUBRY, F., *Horta Architect van de art nouveau*, Ludion, Gent, 2005.

BORSI, F., PORTOGHESI, P., *Victor Horta*, Marc Vokar éditeur, Brussel, 1990 (1ste uitgave 1970).

DULIERE, C. (red.), *Victor Horta. Mémoires*, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985.

OOSTENS-WITTAMER, Y., *Horta. L'hôtel Solvay*, Diane de Selliers éditeur, Parijs, 1996.

GOSLAR, M., *Victor Horta 1861-1947. Leven - Werk - Art Nouveau*, Mercatorfonds, Brussel, 2012.



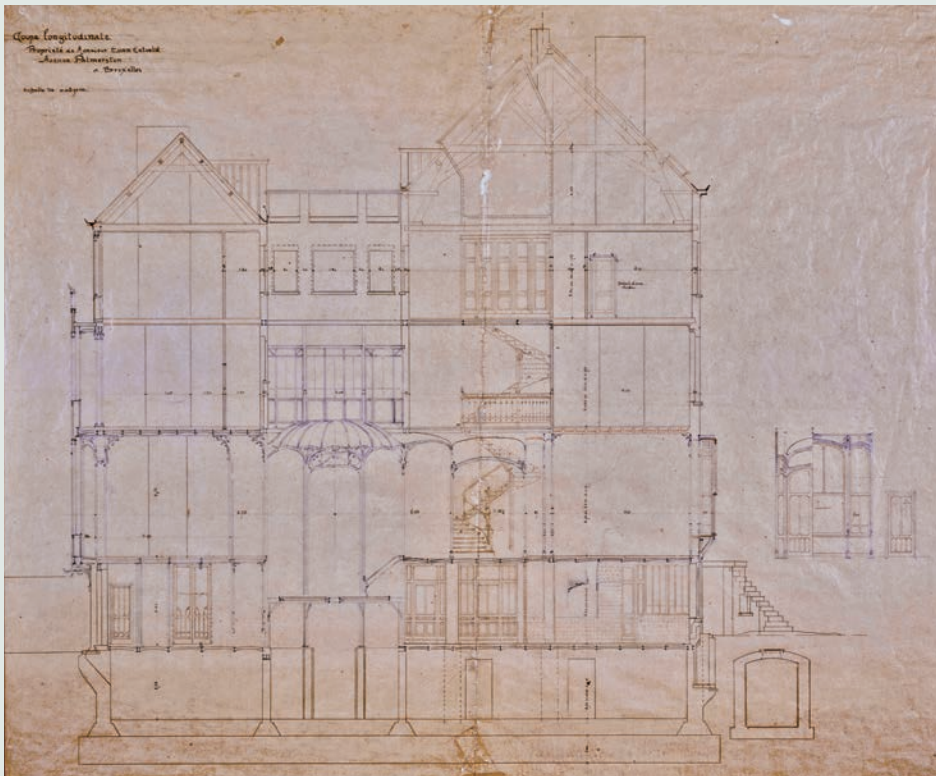
Afb. 1

Hotel Tassel, P.E. Jansonstraat
6, Brussel, arch. V. Horta,
1893 (Ch. Bastin & J. Evrard
© MBHG - arch. V. Horta
© SOFAM 2013).



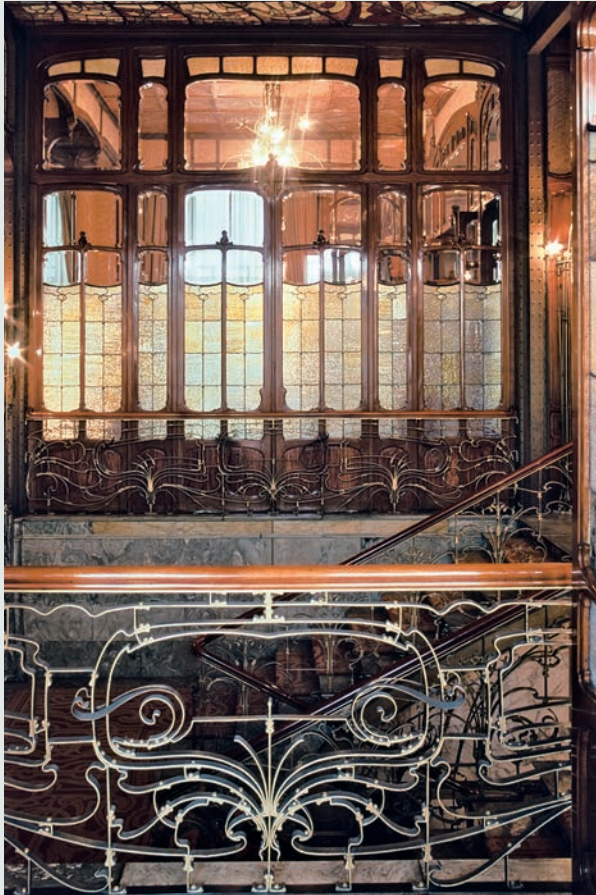
Afb. 2

Hotel Van Eetvelde,
Palmerstonlaan 4-6, arch. V.
Horta, 1895-1897. Achthoekige
serre (Ch. Bastin & J. Evrard
© MBHG - arch. V. Horta
© SOFAM 2013).



Afb. 3

Hotel van Eetvelde, Brussel.
Lengtedoorsnede, originele
tekening op kalk, schaal 2%
(privéarchief Synergrid).

**Afb. 4**

Hotel Solvay, Louizalaan 224,
Sint-Gillis. Trappenhuis, arch.
V. Horta, 1894-1898 (Ch. Bastin
& J. Evrard © MBHG - arch.
V. Horta © SOFAM 2013).

**Afb. 5**

Eigen woning van arch. V. Horta,
Amerikastraat 23-25. Boven-
einde van het trappenhuis
(Ch. Bastin & J. Evrard
© MBHG - arch. V. Horta
© SOFAM 2013).

**Afb. 6**

Voormalig Hotel Aubecq,
Louizalaan 520, Brussel.
Gesloopt (© ACL,
Hortamuseum - arch. V. Horta
© SOFAM 2013).

**Afb. 7**

Hotel Max Hallet, Louizalaan
346, Brussel. Driellobbige serre,
arch. V. Horta, 1904 (Ch. Bastin
& J. Evrard © MBHG - arch.
V. Horta © SOFAM 2013).

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basyn, Stéphane Demeter, Paula Dumont, Ode Goossens, Isabelle Leroy, Muriel Muret, Cecilia Paredes en Brigitte Vander Brughen met de medewerking van Pascale Ingelaere en Anne-Sophie Walazyc voor het kabinet van Charles Picqué, minister-president belast met Monumenten en Landschappen.

SECRETARIAAT

Cindy De Brandt en Linda Evens

COÖRDINATIE PRODUCTIE

Koen de Visscher

REDACTIE

Françoise Aubry, Claire Billen, Paulo Charruadas, Odile De Bruyn, Quentin Demeure, Stéphane Demeter, Michel de Waha, Daniel Geerinck, Eric Hennaut Catherine Leclercq, Christophe Loir, Marc Meganck, Benoit Mihail, Philippe Sosnowska, Sven Sterken, Christophe Vachaudez, Linda Van Santvoort, Patrick Viaene,

VERTALING

Gitracom, Hilde Pauwels en Erik Tack

NALEZING

Wim Kenis, Harry Lelièvre, Leo Verhoeven, Mia Verstaeten, en de leden van het redactiecomité.

VORMGEVING

supersimple.be

DRUK

Dereume Printing

BEDANKINGEN

Philippe Charlier, Julie Coppens, Alice Gerard en Alfred de Ville de Goyet (Documentatiecentrum van het Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting), Marcel Vanhulst (Directie Externe Communicatie).

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Arlette Verkruyssen, directeur-generaal van het Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting, Brussels Hoofdstedelijk Gewest - Directie Monumenten en Landschappen, CCN - Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel

De artikelen zijn gepubliceerd onder de verantwoordelijkheid van de auteurs. Alle rechten voor het reproducieren, vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

HERKOMST VAN DE FOTO'S

Mochten er ondanks onze inspanningen om alle reproductierechten te betalen toch nog gerechtigden zijn die niet gecontacteerd werden, dan worden zij verzocht zich kenbaar te maken bij de Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

FOTO OMSLAG

Nachtelijk zicht op Brussel vanaf de Louizalaan (M. Vanhulst, 2012 © MBHG)

LIJST MET AFKORTINGEN

AOCMWB - Archief Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn Brussel
AAM - Archives d'Architecture Moderne
AR - Algemeen Rijksarchief
ARB - Académie royale de Belgique
DML - Directie Monumenten en Landschappen
KBR - Koninklijke Bibliotheek van België
KIK-IRPA - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
KMGK - Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
MBHG - Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest - Documentatiecentrum van het Bestuur Ruimtelijke Ordening en Huisvesting
MSB - Museum van de Stad Brussel - Broodhuis
SAB - Stadsarchief Brussel
SIWE - Steunpunt industrieel en wetenschappelijk erfgoed
SRAB - Société royale d'archéologie de Bruxelles
VIOE - Vlaams Instituut voor het onroerend erfgoed

ISSN

2034-5771

Cette revue paraît également en Français sous le titre « Bruxelles Patrimoines ».