

ERFGOED BRUSSEL



April 2018 | Nr026-027

Dossier **KUNSTENAARSATELIERS**

Varia INTERIEURINRICHTING VAN HET KIK
GESPREKKEN OVER IMMATERIEEL ERFGOED

DE KUNST EEN KUNSTENAAR TE ZIJN

DE 19DE-EEUWSE
KUNSTENAARSATELIERS
IN BRUSSEL

LINDA VAN SANTVOORT
PROFESSOR AAN DE UNIVERSITEIT GENT



Gevel van de atelierwoning van schilder Albert Cortvriendt (1900),
Nancystraat 6-8 te Brussel, arch. L. Sneyers (A. de Ville de Goyet, 2018 © BUP/BSE).

BRUSSEL KENT IN DE LOOP VAN DE 19DE EEUW, ALS HOOFDSTAD VAN EEN JONGE NATIE, EEN STERKE ECONOMISCHE EN CULTURELE BLOEI. VOOR KUNSTENAARS WAS DE ARTISTIEKE HOOGCONJUNCTUUR DE REDEN OM ZICH IN BRUSSEL TE KOMEN VESTIGEN EN DE ARTISTIEKE DYNAMIEK MEE AAN TE WAKKEREN. *In de belle époque werden enkele spectaculaire kunstenaarswoningen gerealiseerd – waaronder de atelierwoning van Emile Wouters (1874) en de villa van Fernand Khnopff (1900) – die de vergelijking met internationaal gerenommeerde voorbeelden konden doorstaan. De 19de-eeuwse kunstenaarsateliers die vandaag nog bestaan in Brussel zijn slechts een fractie van wat de stad als kunstmetropool ooit betekende. In deze bijdrage, gebaseerd op het doctoraatsonderzoek van de auteur, gaat de aandacht uit naar kunstenaarswoningen en/of ateliers die gebouwd zijn door en voor kunstenaars¹. Zodoende komt de klemtoon op architectuur te liggen en op de specificiteit van het architecturale programma. Dit artikel wil het beeld van die rijkdom oproepen en een kader schetsen voor het erfgoed dat nog bewaard is.*

“Il y a deux manières d’être artiste chez soi.... La seconde consiste à demander conseil à un architecte ayant du goût, mais la première consiste à en avoir soi-même.”²

De ateliercultuur is eigen aan de 19de-eeuwse artistieke bloeiperiode. Belangrijke kunstmetropolen zoals Parijs, Londen, München en Wenen zetten de toon. Parijs werkte voor Belgische kunstenaars als een magneet. Een bezoek aan de Franse hoofdstad was voor hen een zo goed als verplicht onderdeel in hun vorming en daar hoorden ook bezoeken aan huizen van kunstenaars bij. De nog jonge Henry van de Velde bracht in 1884 een bezoek aan het onovertroffen en spectaculaire atelier³ van de Franse kunstenaar Jean-Louis Ernest Meissonier, waar hij zich verbaasde over de wanverhouding tussen het minuscule werk van de kunstenaar en de enorme omvang van diens atelier. Van de Velde uitte zijn verontwaardiging daarover in zijn memoires en plaatste meteen ook vraagtekens bij wat hij de excessen van de ateliercultuur noemde.

“Il m’avait donc fallu traverser le hall imposant, l’escalier monumental et les grands salons du palais où habitait l’illustre artiste pour contempler cette minuscule chose. Je ne me rendais pas compte que cette disproportion n’existait que pour moi et non pour ceux qui accordaient à un tableau de Meissonier, quel qu’en fût le format, l’importance des plus vastes toiles des plus grands artistes des siècles précédents.”⁴

De luxe van de ateliers in Londen⁵ was zowaar nog groter dan die van Parijs. Rond Holland Park ontstond een kunstenaarskolonie waar kunstenaars als Frederic Leighton en vele anderen resideerden. Hier ging architectuur hand in hand met een artistieke way of life. Het huis van Leighton – gebouwd en verbouwd naar de plannen van George Aitchison⁶ – combineerde het atelier met een ontvangstprogramma. Als kers op de taart werd de Arab hall bijgebouwd, waar Leightons verzameling tegels werd geïntegreerd, naar een ontwerp van Walter Crane. Het huis was ook bij leven van de

kunstenaar een bezienswaardigheid, waar zowel de burgerij als binnen- en buitenlandse kunstenaars over de vloer kwamen. Fernand Khnopff was als correspondent bij het tijdschrift *The Studio* zeer vertrouwd met de Londense kunstscène. Hij bezocht er Leighton House maar was vooral onder de indruk van de atelierwoning van de in Londen verblijvende Friese kunstenaar Lawrence Alma Tadema. In een reeks lezingen voor de *Académie Royale des Beaux-Arts* in Brussel getuigt Khnopff over diens huis: *“Ce qui charmait surtout, c’était l’harmonie de l’ensemble et ce sentiment de composition qui se remarque chez l’artiste autant pour l’arrangement des objets familiers que pour le choix des éléments de ses œuvres. Ce sentiment de la parfaite mise-en-scène.”⁷*

Khnopff voelde zich aangesproken door de mise-en-scène die zo eigen is aan de ateliercultuur en die hij ook in zijn eigen huis, naar een ontwerp van architect Edouard Pelseneer, tot een hoogtepunt bracht⁸. Maar toch was Khnopff vooral geïnspireerd



Afb.1a en 1b

Ateliervilla van kunstschilder Fernand Khnopff (1900 - afgebroken in 1938), hoek van de Jeannelaan met de Wedrennenlaan - Brussel Uitbreiding Zuid (oorspronkelijk adres), arch. E. Pelseener. Afb.1a: gevel [*L'Émulation*, 1927, nr. 3, p.39] en afb.1b: interieur (uit: Hélène LAILLET, *The home of an artist: M. Fernand Khnopffs villa at Brussels*, in *The Studio*, vol. 57 n° 237, 1912, p.205).

door de villa van de Münchense kunstenaar Franz von Stuck, van wie hij zelf een kunstwerk bezat dat in zijn atelier stond opgesteld. Khnopffs eigen huis bracht een symbiose van al die impressies en was architecturaal gesproken zeer schatplichtig aan de *Wiener Secession* en het werk van architect Josef Hoffmann, voor wie hij een grote bewondering koesterde⁹ (afb.1a en 1b).

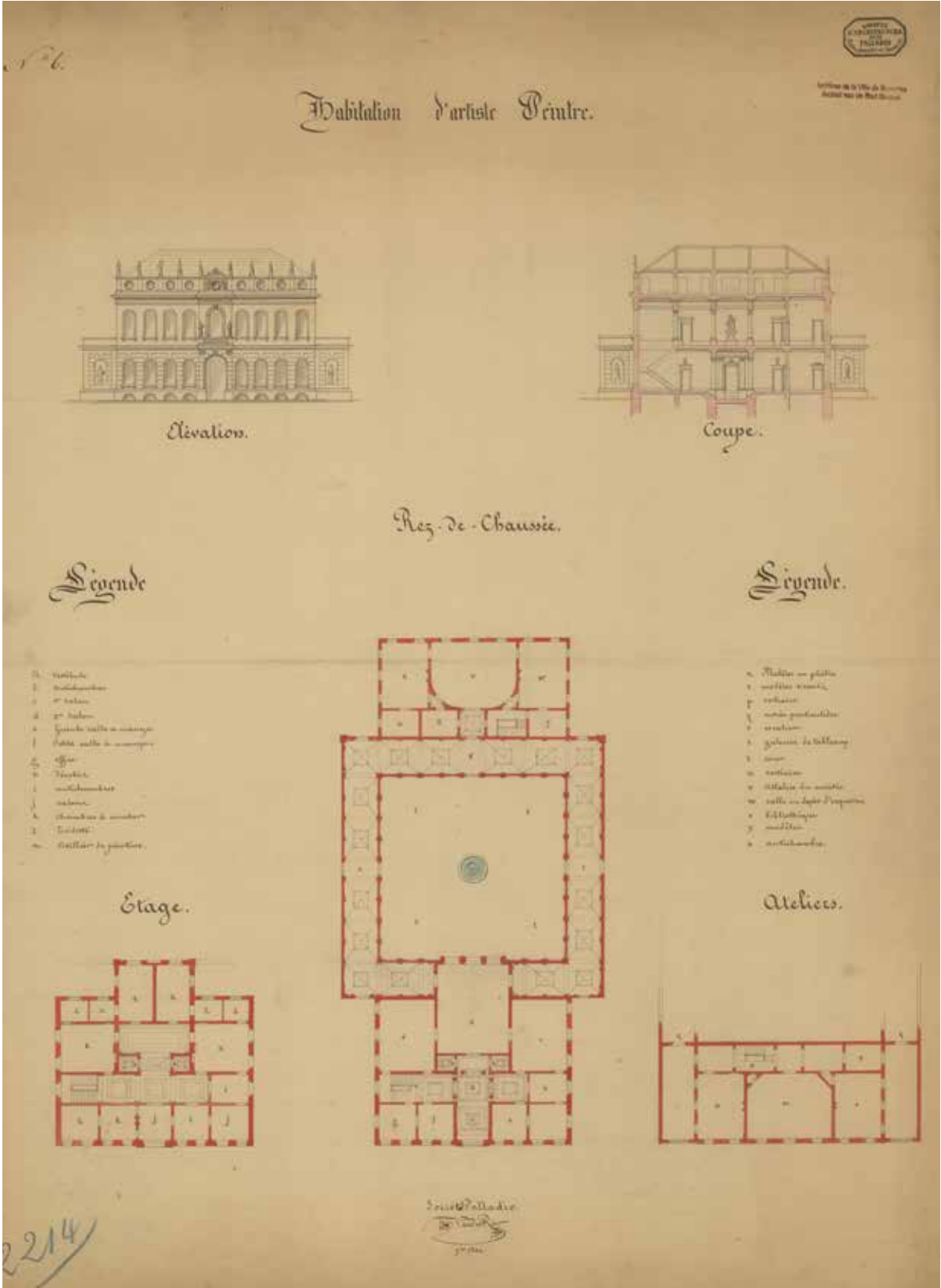
DE TYPOLOGIE VAN HET KUNSTENAARSATELIER

Jacques Lethève geeft in een studie over het dagelijkse leven van de Franse kunstenaar in de 19de eeuw een typering van het atelier dat overeenkomt met het beeld dat wij er ons vaak spontaan van vormen: "*L'atelier est une grande pièce rectangulaire, au plafond beaucoup plus élevé que dans un logis ordinaire. L'éclairage y vient de fenêtres hautes, situés d'un seul côté ou encore d'une verrière oblique d'où tombe le jour froid venu du*

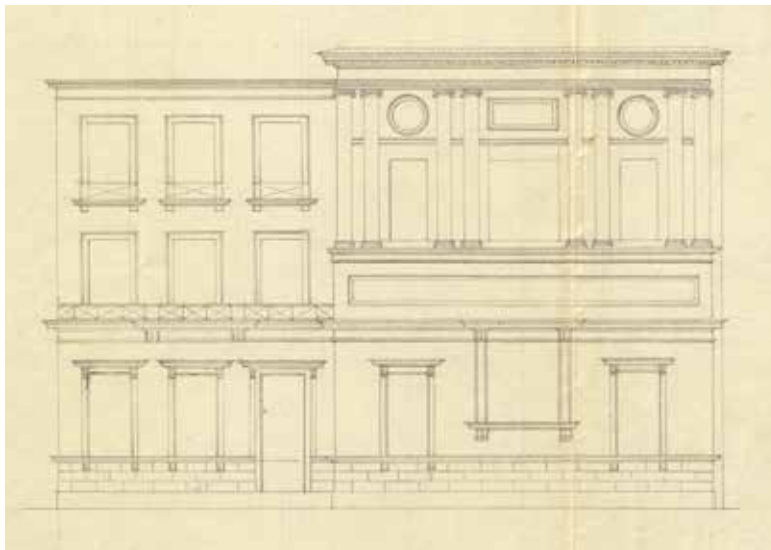
nord; le soleil ne doit pas pénétrer pour éviter les reflets et les taches de lumière."¹⁰ Licht en ruimte zijn inderdaad de belangrijkste uitgangspunten bij de bouw van een kunstenaarswerkplaats¹¹. De manier echter waarop een atelier wordt georganiseerd en ingericht, wordt bepaald door de kunst die er wordt beoefend. Er is een aantoonbaar verschil tussen de ateliers van schilders en beeldhouwers. De laatsten worden geplaatst voor grotere uitdagingen inzake toegankelijkheid, aanvoer van materialen en organisatie. Beeldhouwers gingen om die reden noodgedwongen hun atelier onderbrengen op een gelijkvloerse ruimte, die vaak van het wonen werd gescheiden. Schilders daarentegen kozen vaker voor een atelier dat werd gecombineerd met en zelfs geïntegreerd in het woonprogramma. In de 19de-eeuwse ateliers was het meer dan gebruikelijk om rondom de eigenlijke werkplek een aantal nevenfuncties te voorzien, zoals een toiletruimte voor de modellen, extra bergruimte voor afge-

werkte of onafgewerkte doeken en gipsmodellen, een kleine (soms ook grote) tentoonstellingsruimte waar bezoekers en klanten het kunstwerk in alle sereniteit konden bewonderen. In de late 19de eeuw beschikten sommige kunstenaars over een donkere kamer omdat ze gebruik maakten van fotografie als 'hulpmiddel' in het creatieproces.

Het atelier werd op die manier tot een volledig programma uitgebouwd. De combinatie van werken en wonen was daarbij een bekommernis die zeker in de late 19de eeuw een grote rol speelde: kunstenaars zochten naar een evenwicht tussen het private en publieke leven en gingen heel bewust om met die – soms dunne – grens. De sociale status van de kunstenaar groeide en de mythe van het creatieve genie werd in stand gehouden, zelfs in scène gezet¹². Het onderzoek naar de architectuur van kunstenaarswoningen en ateliers moet rekening houden met die drang naar representatie die in de



Afb.2
Société Palladio, wedstrijdontwerp voor een kunstenaarswoning (1844), arch. Fr. Vander Rit (© SAB, Plannen Portefeuille 2214).



Afb.3

Atelierwoning van kunstschilder François-Joseph Navez (1824 - afgebroken 1874), Koningsstraat 35 te Brussel, arch. T.-Fr. Suys (© SAB, OW 20815).



Afb.4

Woning van beeldhouwer Louis Jéhotte (1840, afgebroken), Kunstlaan 51 te Sint-Joost-ten-Node, arch. E. Lavergne (© Gemeentearchief Sint-Joost-ten-Node, Dienst Stedenbouw, stedenbouwkundige vergunning nr. 28, 1840).

iconografische bronnen – atelier-schilderijen en foto's – een grote rol speelt. De bouwplannen, die een louter administratieve functie hebben maar helaas niet steeds voorhanden zijn, leggen daarentegen de ware toedracht van de organisatie van de ateliers en het woonprogramma bloot en zijn in deze van onschatbare waarde.

.....

EEN ACADEMISCHE AANPAK IN DE EERSTE HELFT VAN DE 19DE EEUW

In 1842 stichtte Tilman-François Suys de *Société Palladio*, bedoeld voor zijn leerlingen van de Brusselse Academie. Jaarlijks richtte hij een wedstrijd in. In 1844 was het onderwerp voor de wedstrijd een *'habitation pour artiste-peintre'*. De kunstenaarswoning kreeg hierdoor een plaats tussen eerder behandelde onderwerpen, zoals een gemeenteschool (1842) en een rijkswachtkazerne (1843). De ingediende wedstrijdontwerpen¹³ geven een inzicht in de manier waarop het programma

van de kunstenaarswoning op een 'academische' manier werd benaderd. Niet gehinderd door budgettaire of andere restricties gingen de jonge ontwerpers voluit in hun voorstellen. De woning (aan de straatzijde) werd in alle gevallen gekoppeld aan een atelier in de tuin (achterzijde van het perceel). Er was veel aandacht voor de verbinding tussen woning en atelier. Het atelier – soms meer dan één – werd in de voorstellen omringd door verschillende nevenfuncties zoals een vestiaire, een bibliotheek, een tentoonstellingsruimte, een bergruimte, etcetera. In geen enkel ontwerp was er in de gevel een duidelijke verwijzing naar de artistieke bewoner te vinden. Alle ontwerpen tonen een sterk axiale (symmetrische) gevel- en planopbouw, een van de klassieke geest doordrongen architectuur, met een uitgesproken voorkeur voor portieken, zuilengaanaderijen en frontons, en een drang naar monumentaliteit, zowel in het exterieur als in het interieur. De wedstrijdontwerpen brengen de gevel van het ateliergebouw niet in beeld, waaruit blijkt dat men

dit als ondergeschikt aan de woning beschouwde. Er bestaat geen twijfel over het feit dat al deze ontwerpen een ideaal neoclassicistisch concept nastreefden waarvan de omvang en afwerking ver verwijderd stonden van de realiteit (afb. 2).

Dat Tilman-François Suys het initiatief nam tot een wedstrijd rond het programma van een kunstenaarswoning is niet verwonderlijk. Twintig jaar eerder, in 1824, bouwde hij aan de Koningsstraat een woning en atelier in neoclassicistische stijl voor François-Joseph Navez. Het huis en atelier van Navez werden door architect Jean-Pierre Cluysenaar bestempeld als 'grandios'¹⁴. De samenwerking tussen kunstenaars die een toonaangevende rol speelden in de Academie van Brussel, waar Navez vanaf 1835 directeur was en Suys vanaf hetzelfde jaar les gaf, zal menig kunstenaar zeker geïnspireerd hebben, temeer daar het atelier ook in gebruik genomen werd door Navez' schoonzoon Jean Portaels. Die bracht er in een achterbouw zijn legendarische *atelier*

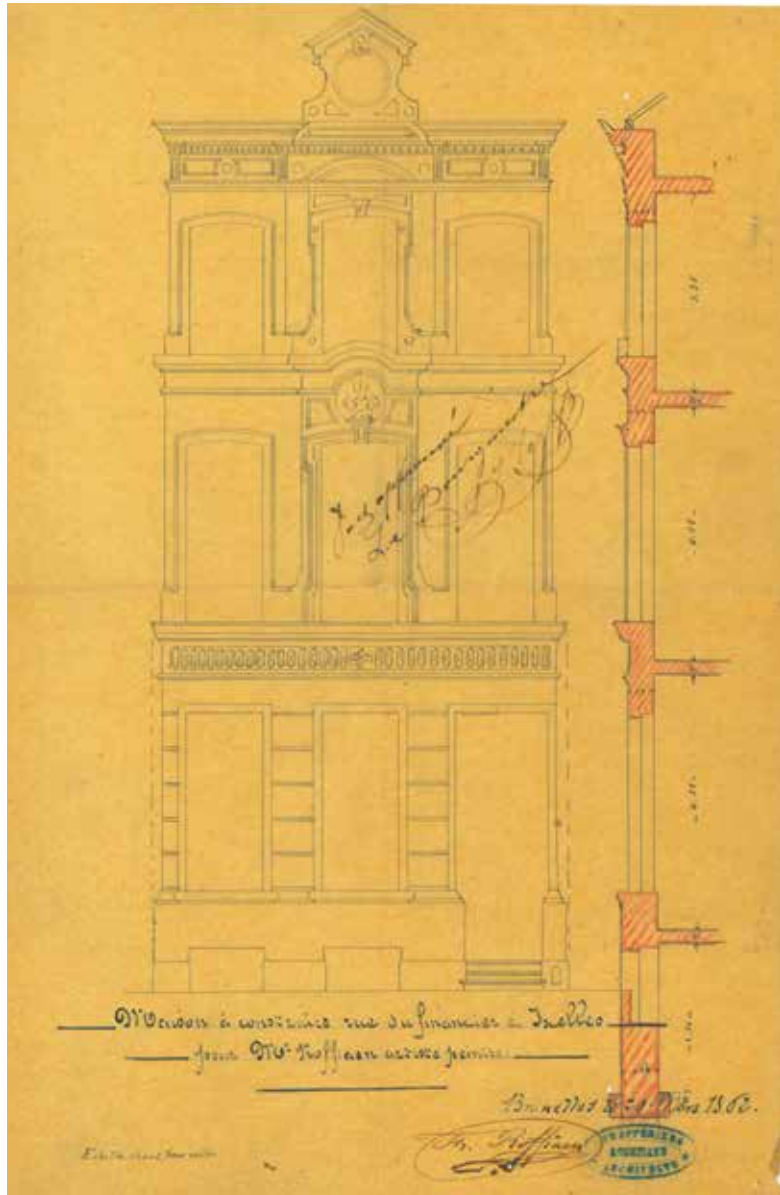
libre onder, waar generaties kunstenaars werden gevormd (afb. 3).

KUNSTENAARSWONINGEN EN ATELIERS MET EEN 'BURGERLIJK' IMAGO

In de eerste helft van de 19de eeuw wilden kunstenaars zich vooral manifesteren als burgers en deden ze er alles aan om zich niet te onderscheiden van het burgerlijke milieu naar wiens gunsten ze dongen. Ze gaven op die manier te kennen dat ze zich bewust wilden integreren in de stedelijke 'bourgeois'-cultuur. Door de vaak neoclassicistische signatuur van hun kunstenaarswoningen maakten ze 'onopvallend' deel uit van het straatbeeld.

Toen beeldhouwer Louis Jéhotte, lesgever aan de Brusselse Academie van 1835 tot 1863, in 1840 zijn huis bouwde aan de Kunstlaan, die aansloot bij de pas aangelegde en prestigieuze Leopoldswijk, koos hij voor een statige neoclassicistische gevel met een breedte van 14 meter en met een centrale koetspoort. De geveltekening is gesig-neerd E. Lavergne¹⁵. Niets in de gevel wijst er op dat dit het huis is van een beeldhouwer. Het atelier ligt verscholen achter het huis in de tuin, zoals te zien is op een Popp-kaart, en was slechts via de poort toegankelijk. Louis Jéhotte kende vooral in het begin van zijn carrière grote bij-val. Zijn woonplaats stond bekend als een belangrijke ontmoetings-ruimte. Saintenoy refereert ernaar in de biografie van Jéhotte: "*Il mourut à Bruxelles en 1884 délaissant son atelier, son hôtel avenue des Arts, dont le salon était devenu un centre, entouré de la sympathie du monde des artistes*"¹⁶ (afb. 4).

In de jaren 1860 groeide een kunstenaarskolonie op een steenworp verwijderd van de Leopoldswijk

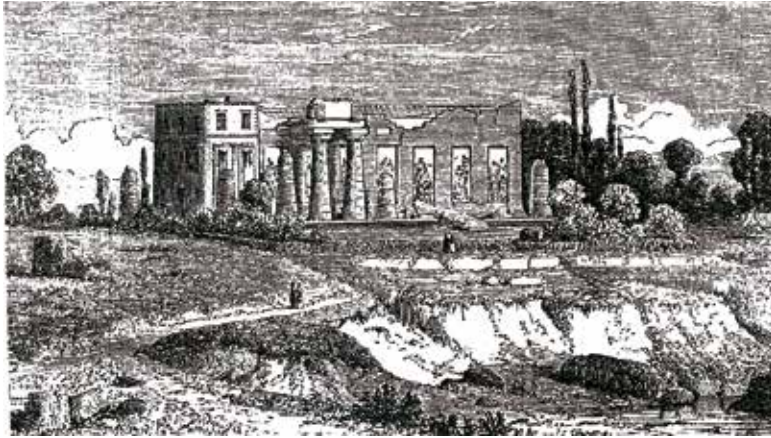


Afb.5

Atelierwoning van landschapsschilder François-Xavier Roffiaen (1862, afgebroken), *Financierstraat 12* (later Godecharlestraat 16) te Elsene, arch. A. Trappeniers [© Gemeentearchief Elsene, Openbare Werken, 1862].

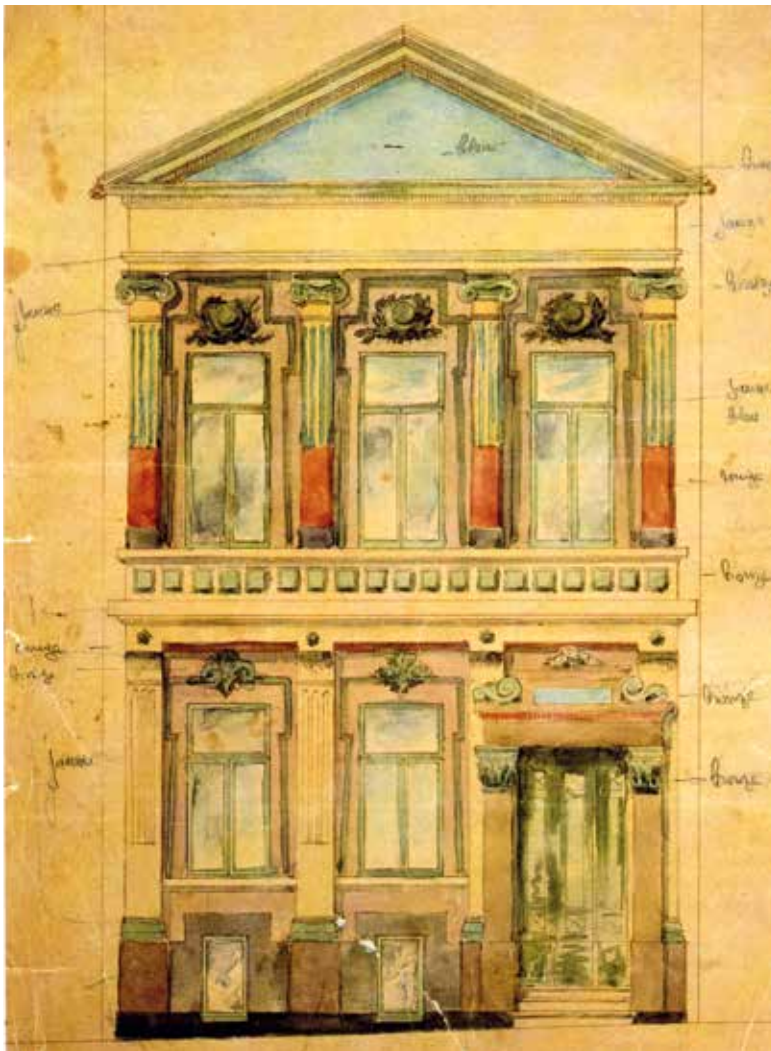
in de *Financierstraat* (later omgedoopt tot Godecharlestraat). Achtereenvolgens bouwden de kunstenaars Henri Sterckx (1861), Emile Bouillot (1861), Adolphe Dillens (1861) en François-Xavier Roffiaen (1862) er neoclassicistische burgerwoningen, de laatste naar een ontwerp van Antoine Trappeniers, logebroeder en ontwerper van het nabijgelegen Luxemburgplein

(1854). Landschapsschilder Roffiaen vervoegde in deze kolonie zijn vriend Adolphe Dillens, met wie hij eerder al samenwerkte. Roffiaen schilderde in zijn groot en met glas overdekt atelier met fotografische precisie de Alpenlandschappen waarmee hij internationaal succes oogstte. De ateliers van de Godecharlestraat waren aan de noord-georiënteerde achtergevels gesitueerd, met uit-



Afb.6

Het atelier van Antoine Wiertz (1850), tekening van C. Vanderhecht (*L'illustration, Journal Universel*, 1852).



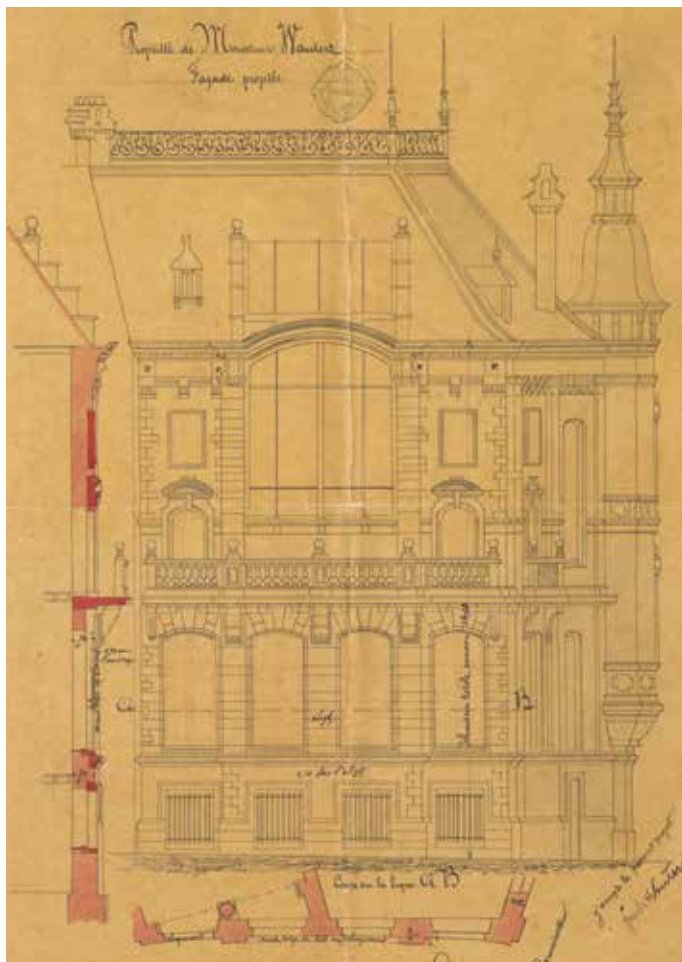
Afb.7

Ontwerp van Antoine Van Hammée voor zijn eigen atelierwoning (1875), de Lochtstraat 26 te Schaarbeek (uit: "Kunstenaarsateliers", *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, jg.25, nr.1, 1987, p.8).

zicht op de spoorlijn en garantie op licht. De voorbijganger kon niets vermoeden van de artistieke activiteit die er zich achter de burgerlijk ogende gevels afspeelde¹⁷ (afb. 5).

DE KUNSTENAARSWONING ALS ARTISTIEKE EXPRESSIE

Het atelier van Antoine Wiertz kon op grote belangstelling rekenen in de pers. In *l'illustration, Journal Universel* van augustus 1852 werd er een uitgebreid artikel aan gewijd onder de titel *Paestum à Bruxelles*¹⁸. De bijgevoegde illustratie is ongetwijfeld de vroegste weergave van het gebouw, gemaakt toen het eigenlijk nog niet helemaal af was¹⁹. Het atelier dat Wiertz naar eigen ontwerp liet bouwen is in alle opzichten uitzonderlijk. In omvang overtreft het alle andere Brusselse ateliers, op dat van Eugène Verboeckhoven in Schaarbeek na, dat nog groter was. Het meest in het oog springende element was de reconstructie van de ruïne van de Paestumtempel die Wiertz als een scherm tegen de hangarachtige atelierruimte liet optrekken en waarmee hij de verwondering, bewondering maar soms ook afkeer van de bezoekers opwekte. Dat hij er in geslaagd was die ruïne op kosten van de staat te laten bouwen getuigt van zijn overredingskracht, zoals blijkt uit één van zijn brieven aan minister Charles Rogier: "*mais le gouvernement souffrirait-il que cette somme servit à élever un édifice d'un si misérable aspect ? Laisserait-il perdre à l'architecture – si fatiguée dans notre pays des murailles nues et des maisons en manière de cages d'oiseaux – l'occasion de placer une pauvre colonne, une saillie architecturale quelconque ? Ne préférerait-il pas dépenser deux ou trois fois la somme indiquée plus haut à l'érection d'un édifice qui fût à la fois grand et monumental, objet d'art et d'utilité ?*"²⁰ De plechtstatigheid van



Afb. 8a en 8b

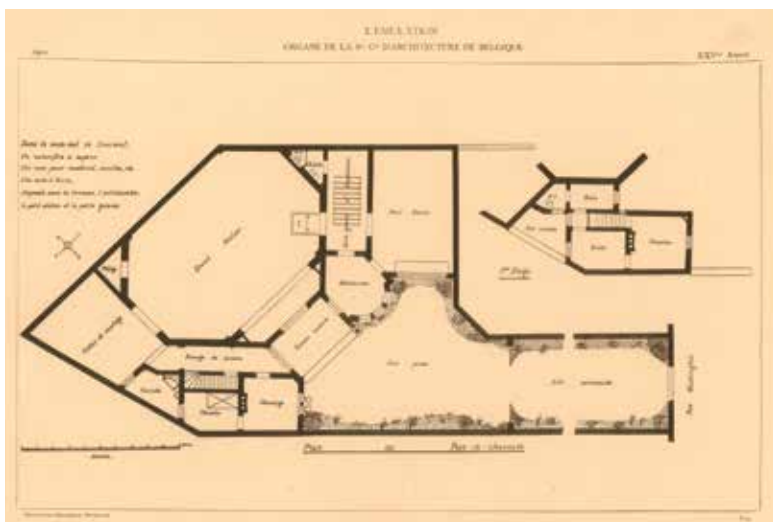
Atelierwoning van Emile Wauters (1874, afgebroken in 1955), hoek Wetstraat en Froissardstraat te Brussel, arch. E. Janlet. Afb.8a: geveltekening (© SAB, OW 11722) en afb.8b: gevel in de Froissardstraat in 1893 (*L'Émulation*, 1893, pl. 20).

het exterieur stond in schril contrast met het interieur: de vloer was er van gestampte aarde en de muren onafgewerkt, de grijze mortel nog zichtbaar (afb. 6).

Van een meer bescheiden kaliber maar niet minder origineel, was de woning van kunstenaar Antoine Van Hammée, gebouwd in Schaarbeek (de Lochtstraat, 1875). Het pand wijkt qua afmetingen niet af van een doorsnee rijwoning maar heeft een gevel die toch dadelijk opvalt. De superpositie van de orden en het bekronend fronton verlenen aan dit rijhuis een monumentaal karakter. Deze architectuur kreeg de stem-

pel 'Pompeïaans'²¹, een unicum in de Brusselse architectuurgeschiedenis. Antoine Van Hammée schilderde historische taferelen en staat ook bekend als 'orientalist'. Door tijdgenoten werd hij wel eens in verband gebracht met Alma Tadema²². In het ontwerp voor zijn woning voorzag Van Hammée een volledig overschilderde gevel met een polychromie zoals men die op dat ogenblik koppelde aan de archeologische reconstructies van de antieken. Hoewel zeer ongebruikelijk – en ook onwaarschijnlijk, vermits die polychromie vermoedelijk nooit daadwerkelijk werd aangebracht –, paste dit bij de interesse van deze 'kun-

stenaar-archeoloog'. In 1877 werd hij aangesteld aan de Brusselse Academie, waar hij cursussen archeologie en kunstgeschiedenis doceerde, en in 1891 werd hij conservator van de afdeling decoratieve en monumentale kunst van het toenmalig koninklijk museum voor decoratieve en industriële kunst (vandaag Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis)²³. De gevel van zijn woonst mocht dan een statement zijn, de interne indeling week amper af van die van een doorsnee rijwoning. Het heeft er alle schijn van dat Van Hammée werkte in een grote kamer op de gelijkvloerse verdieping (afb. 7).



Afb.9a en 9b

Atelier van beeldhouwer Charles Samuel (1898), Washingtonstraat 36 te Elsene, arch. E. Van Humbeeck. Afb.9a: exterieur (*L'Émulation*, 1900, pl.46) en afb.9b: plan van de begane grond (*L'Émulation*, 1900, pl.45).

De aanzet van het derde kwart van de 19de eeuw ging gepaard met een doorbraak van het stijlpluralisme en eclecticisme in de architectuur. De stijl van een woning werd doorgaans zeer bewust gekozen. Voor historie- en portretschilder Emile Wauters lag de bouw van een atelierwoning in neo-Vlaamse renaissancestijl, naar een ontwerp van architect Emile Janlet, in het verlengde van zijn artistieke aspiraties. Gebouwd in 1874 aan het rondpunt van de Wetstraat was dit hoek-

huis, volledig opgetrokken in baksteen doorspekt met natuursteen, in alle opzichten een blikvanger. Het grote atelier raam op de tweede verdieping liep door tot in het dak en liet er geen twijfel over bestaan dat dit het huis van een kunstenaar was. Dit soort *rooftop studio* was vooral in Parijs en Londen populair en brak ook in Brussel door bij schilders. Het atelier werd bediend met een eigen ingang – een bescheiden deur in de zijgevel, aan de kant van de Froissartstraat – en was bereikbaar

via een afzonderlijke spiltrap in de pittoreske hoektoren. De gescheiden circulatie zorgde ervoor dat de kunstenaar (en zijn gasten) en zijn model elkaar niet hoefden te kruisen op één en dezelfde trap. Lucien Solvay was zo onder de indruk van een bezoek dat hij er een volledig artikel aan wijdde in het tijdschrift *La Revue Artistique* (1879), waarin hij zich in superlatieven uitsprak over de architectuur en interieurdecoratie: “[...] une maison princière du XVIIe siècle [...] du plus pure flamand”²⁴. De appreciatie vanuit architectuurkringen kwam er met vertraging: bijna twintig jaar na de bouw verscheen een foto van de zijgevel (!) in het tijdschrift *L'Émulation* (1893)²⁵. Voor architect Emile Janlet betekende de atelierwoning van Wauters een vroege en beslissende stap in de ontwikkeling van de neo-Vlaamse renaissance, een stijl waarmee hij echt zou doorbreken en succes oogsten dankzij het Belgisch paviljoen op de Parijse wereldtentoonstelling in 1878 (afb. 8a en 8b).

ATELIERS OP MAAT VAN DE KUNSTENAAR

Niet alle kunstenaars maakten er een zaak van om hun atelier uitstraling te geven. Soms primeerde de functionaliteit en werd het atelier op heel bescheiden basis en vanuit een rechttoe-rechtaan mentaliteit benaderd. Zeker in het beeldhouwersatelier bestaat er een behoefte om het werk te organiseren. De creatie van een beeld verloopt in stappen: van het concept op de tekentafel over het model tot de uiteindelijke uitvoering. Het kappen van beelden is een stoffige en vooral erg lawaaierige aangelegenheid. Het gieten van de beelden kon wel uitbesteed worden. Daarbij kwam nog de behoefte om zich af en toe terug te trekken uit de drukte van het atelier, om in een rustiger omgeving een concept uit

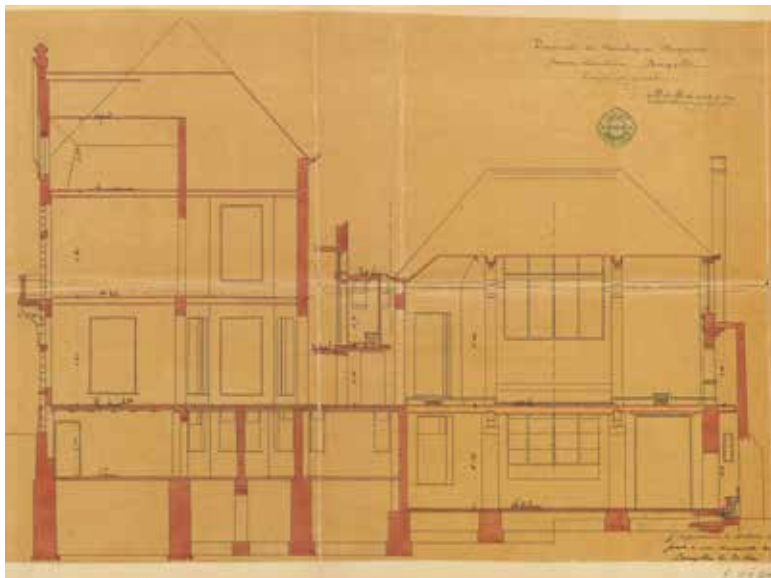
te werken, om gasten te ontvangen of om een werk tentoon te stellen in een meer serene omgeving.

Xavier Mellery hechtte weinig belang aan de architectuur van het atelier dat hij bouwde (1879) in de tuin van zijn ouderlijke woning in Laken²⁶. Het was rechthoekig van grondplan, met een groot atelier raam in de noord-georiënteerde gevel, en er was slechts één ruimte om te werken.

Jacques de Lalaing woonde in een statige herenwoning aan de Hertogstraat. Het atelier dat hij liet bouwen (1884) op loopafstand in de Leopoldswijk was een eenvoudig gebouw met slechts één grote ruimte van 150 m², waarin hij het schilderen en beeldhouwen combineerde. Gaandeweg zou hij ontdekken dat dit toch niet zo praktisch was en in 1908 verbouwde hij zijn atelier tot een duplex, waardoor hij een galerij kon onderbrengen op de mezzanine²⁷.

Architect Ernest Van Humbeeck, die zelf een leerling was geweest van Portaels en dus goed vertrouwd was met de kunstenaarspraktijk, kon uit die ervaring putten toen hij de ateliers ontwierp voor de beeldhouwers Guillaume Charlier en Charles Samuel. In beide gevallen werd het atelier als een autonoom gebouw opgevat en werd de eigenlijke werkruimte voor de buitenwereld afgeschermd door een reeks van nevenruimten die als 'buffer' fungeerden. Samuel dreef de organisatie van de ruimten ver door en voorzag ook een afzonderlijke tentoonstellingsruimte als scharnier tussen een groot en een klein atelier. Op die manier kon hij het contact met opdrachtgevers en klanten sturen (afb. 9a en 9b).

Kunstenaars waren niet vaak geneigd een kunstwerk in wording open en bloot te tonen. Niet zelden



Afb.10a en 10b

Atelierwoning van beeldhouwer Guillaume De Groot (1885, afgebroken na 1922), Louizalaan, Brussel Uitbreiding Zuid, arch. E. Janlet. Afb.10a: langsdoorsnede (© SAB, OW 14543) en afb.10b: gezicht op het 'toon'-atelier (*L'Emulation*, 1895, pl.20).

werd er een onderscheid gemaakt tussen een 'toon'-atelier en een 'werk'-atelier. Op die wijze namen vooral beeldhouwers afstand van het grove en 'vuile' werk en werd de aandacht verschoven naar de presentatie²⁸. Guillaume de Groot was als beeldhouwer vooral actief in monumentalsculptuur. Zijn naam is gekoppeld aan belangrijke gebouwen in Brussel (Beurs, Broodhuis,

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Jubelpark). Van zijn woning en atelier verschenen de plannen en één foto in *L'Emulation* (1895). Daarbij roept vooral het interieur van zijn atelier – dat oogt als een salon – vragen op. De doorsnede van het atelier²⁹ toont dat er onder het atelier dat in het verlengde lag van zijn leefruimte een tweede atelier schuilging, waar de 'praticiens'



Afb.11

Jef Lambeaux en Jules Lagae in het atelier in de Hollestraat in Sint-Gillis (KIK-IRPA Brussel, cliché B192843).

aan het werk waren. Die werkruimte werd echter angstvallig verborgen gehouden voor bezoekers (afb. 10a en 10b).

Foto's van beeldhouwers aan het werk in hun atelier, die de praktijk van het beeldhouwen onverbloemd weergeven, zijn uiterst zeldzaam. In de Brusselse context vormt Jef Lambeaux, die zich tot twee keer toe liet fotograferen in zijn 'bescheiden' werkplaats, daarop een uitzondering (afb. 11).

.....

DE ART NOUVEAU ALS HOOGTEPUNT VAN DE ATELIERCULTUUR

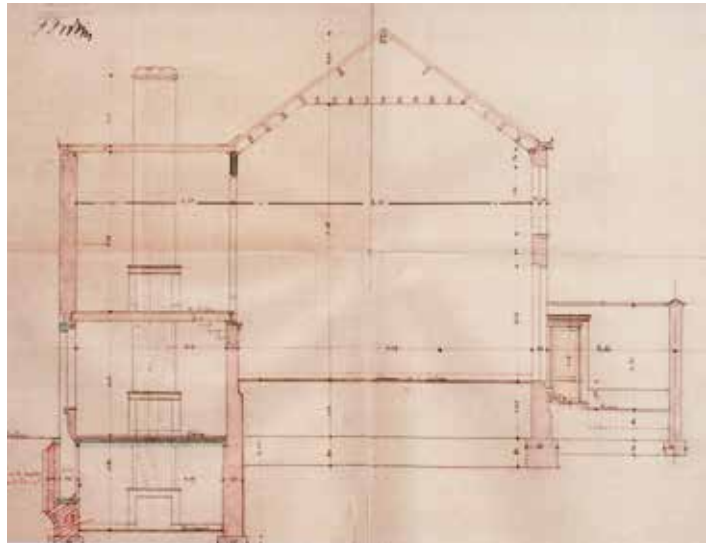
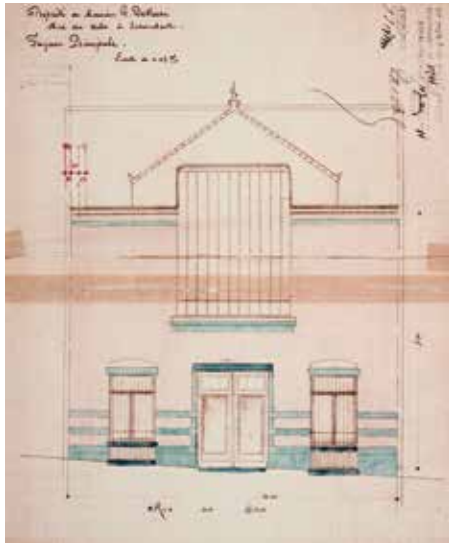
Onder de opdrachtgevers van de prachtige art nouveau-atelierwoningen die in Brussel gebouwd werden,

bevinden zich heel wat kunstenaars die vandaag volledig vergeten zijn: Bartholomé, Janssens, de Saint-Cyr, Cortvriendt... het zijn geen klinkende namen in de kunstgeschiedenis. Het zoveelste bewijs dat er niet steeds een correlatie bestaat tussen de artistieke betekenis van een kunstenaar en de architecturale waarde van zijn atelierwoning.

Victor Horta

Victor Horta knoopte al heel vroeg vriendschapsbanden aan met beeldhouwer Godefroid Devreese. Zij kenden elkaar al van hun opleiding aan de Academie te Brussel, toen ze aan verschillende projecten samenwerkten. In 1888 organiseerden zij zelfs een gezamenlijke tentoonstelling in het atelier van Devreese, toen nog in de *rue du Marché*³⁰. Devreese werkte ook mee aan Horta's eerste

meesterwerk, het Tasselhuis (1893). Horta's reputatie kreeg vorm en de opdrachten stroomden binnen. In september 1894 tekende hij de eerste ontwerpen voor het Solvayhuis. De realisatie van het atelier van Godefroid Devreese situeert zich in de rand van deze 'belangrijke' projecten van Horta. Notities in Horta's agenda van 1894 geven aan dat hij de plannen in een sneltempo uitwerkte en dat hij het werk liet opvolgen door zijn medewerker en tekenaar Charles Patris³¹. Het atelier voor Devreese is ongetwijfeld één van Horta's meest bescheiden realisaties. De gevel treft door een bijna industrieel karakter, dat vooral bepaald wordt door het grote atelier raam ingedeeld in smalle glasstroken tussen de wellicht ijzeren vensterroeden. De doorsnede toont dat Devreese kon beschikken over



Afb.12a en 12b

Atelier van beeldhouwer Godefroid Devreese (1894, verbouwd in 1965), Vleugelstraat 71 te Schaarbeek, arch. V. Horta. Opstand van de gevel en langsdoorsnede (© Gemeentearchief Schaarbeek, DS-7-71).

een grote werkruimte die van de straat werd gescheiden door twee voorkamers, met daarboven een duplex-ruimte die uitgaaf op het grote atelier, waar hij zijn werken kon presenteren (afb. 12a en 12b).

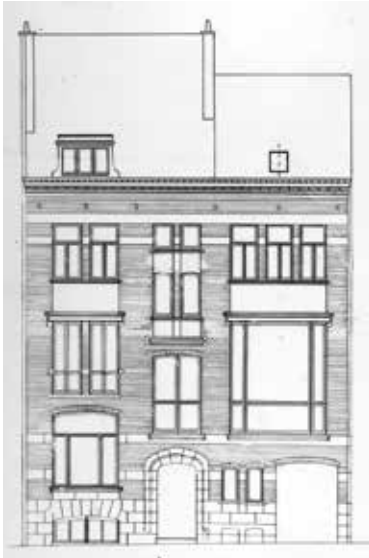
In 1901 ging Horta aan de slag voor twee beeldhouwers: voor Pieter Braecke bouwde hij een bescheiden woning in de Noord-Oostwijk³² en voor Fernand Dubois ontwierp hij een meer statige atelierwoning in Vorst. Voor die laatste voorzag Horta in een eerste ontwerp een bakstenen gevel die was afgestemd op de financiële mogelijkheden van de beeldhouwer. Een erfenis stelde Dubois echter plots in staat om toch meer te kunnen spenderen en Horta maakte daar dankbaar gebruik van³³. De compositie van het eerste ontwerp bleef bewaard maar de plastische uitwerking van de natuursteen – zo eigen aan het werk van de meester – werd een belangrijke karakteristiek van deze evenwichtige gevel. De voordeur is niet in het centrum geplaatst maar markeert duidelijk een verticale as in de compositie. Rechts ervan is het gedeelte

waarachter zich de ateliers bevinden en dat via een eigen ingang (de poort uiterst rechts) bereikbaar is. Het grote beeldhouwersatelier wordt in de gevel vertaald in het grote raam. In het linkerdeel situeren zich de woonvertrekken (afb. 13a en 13b).

Dat Horta bijzonder gevoelig was voor het thema van de atelierarchitectuur bewees hij bij de realisatie van zijn eigen woning en atelier in de Amerikaansestraat in Sint-Gillis (1898). Hij koppelde zijn woning aan een atelier-kantoorgebouw waarvan de werkruimte heel sterk werd beklemtoond in de gevel middels een groot atelier raam, want ook architecten hebben nood aan een goed verlichte werkruimte. In de kelder van zijn kantoor was zelfs een moulage-atelier ondergebracht waar zijn medewerkers – beeldhouwers en modeleurs – aan het werk waren en waar Horta de plastische vormgeving van zijn ontwerpen op de voet kon volgen en bijsturen³⁴. Om het atelier in de kelder goed te verlichten werd het venster van de gelijkvloerse verdieping onder straatniveau en in de dikte van de muur doorgetrokken;

hetzelfde systeem werd overigens aangewend om kelderkeukens te verlichten. Een fijne draadstructuur schermt het atelier raam af zonder de lichtinval te verhinderen.

De formule zoals die door Horta werd toegepast, werkte inspirerend. Zonder twijfel had Ernest Blerot dit voorbeeld voor ogen toen hij voor kunstenaar Louise de Hem een woning met atelier (1905) bouwde in Vorst. Het atelier en de woning waren in dit geval echter volledig gescheiden entiteiten die volkomen los van elkaar functioneerden en waar er onderling geen enkele communicatie was voorzien. De kunstenaar wist zich hierdoor uitdrukkelijk naar de buitenwereld te manifesteren en de autonomie van het atelier was ongetwijfeld een gevolg van die profileringsdrang. De hele 19de eeuw en zelfs nog het begin van de 20ste eeuw was de positie van vrouwelijke kunstenaars eerder secundair en was een eigen atelier een expliciete uiting van artistieke ontvoogding. Het atelier van Louise de Hem is een uitzonderlijk voorbeeld, dat slechts door weinigen werd gevolgd (afb. 14).

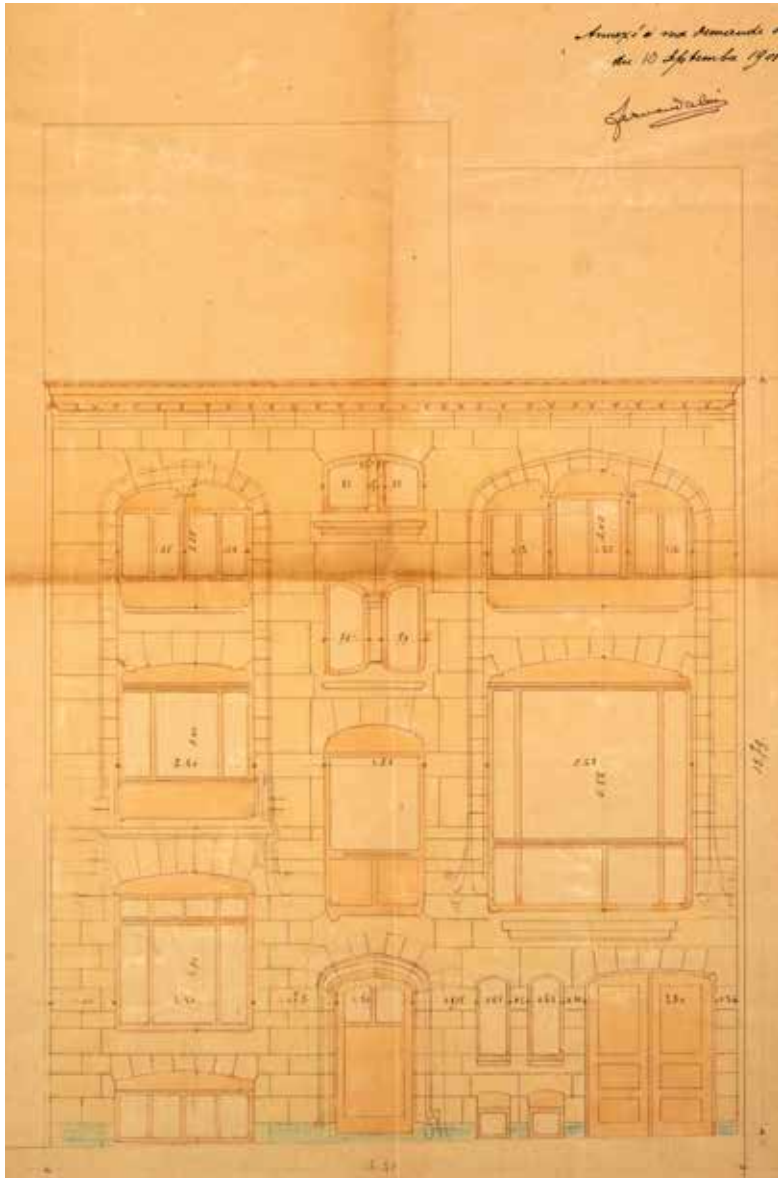


Afb.13a en 13b

Atelierwoning van beeldhouwer Fernand Dubois (1901), Brugmannlaan 80 te Vorst, arch. V. Horta. Afb.13a: Ontwerp met gevel in baksteen (© KIK-IRPA Brussel, cliché B232355) en afb.13b: uitgevoerd ontwerp in natuursteen (© Gemeentearchief Vorst, Urb.1846 -1901).

Paul Hankar

De biografie van architect Paul Hankar onthult de elementen die verklaren waarom hij zich bij uitstek profileerde als de architect die voor kunstenaars bouwde. Hankar was de kleinzoon van een Waalse steenkapper, zijn vader was directeur van een steengroeve. Aan de Brusselse Academie, waar hij vanaf zijn 13de jaar studeerde, volgde hij afwisselend les aan de afdelingen architectuur, beeldhouwkunst en ornament en tekenkunst. Intussen bekwamde hij zich verder in de beeldhouwkunst in de ateliers van Georges Houtstont en ook bij Charles Van der Stappen. Vooral in het atelier van architect Hendrik Beyaert werkte Hankar zich op tot een meer dan begaafd stagiair. De samenwerking met kunstenaars stond in het atelier van Beyaert hoog aangeschreven. In 1893 was Hankar medestichter van de kunstenaarsgroep *Le Sillon*³⁵. Dat de meeste kunstenaars voor wie Hankar een huis of atelier bouwde tot deze kunst-



naarsgroep behoorden, is dan ook zeker geen toeval. Het was vanuit zijn betrokkenheid bij het artistieke milieu dat Hankar zich ontpopte tot de 'kunstenaarsarchitect' bij uitstek. Uit de studie van François Loyer blijkt dat Hankar in totaal 14 projecten en opdrachten realiseerde in opdracht van kunstenaars.

In de periode 1894-1896 lag Hankar ook mee aan de basis van de oprichting van een *Cité des Artistes* aan onze Belgische kust, een project waarvoor hij steun vond bij Paul Otlet, die

zelfs bereid was om een terrein ter beschikking te stellen in Westende. Het concept omvatte een groots hotelprogramma waar kunstenaars zich met hun familie konden terugtrekken om er te ontspannen en te werken (afb. 15). Een gebrek aan belangstelling vanwege de leden van de *Société Coopérative Artistique* deed het project stranden³⁶. Het is het zoveelste bewijs dat collectieve atelierprogramma's in België geen succes kenden, daar waar ze in de ons omringende landen, en zeker in Londen en Parijs, omstreeks



Afb.14

Woning (rechts, 1902) en atelier (links, 1905) van Louise De Hem, Darwinstraat 15,17 te Vorst, arch. E. Blerot (A. de Ville de Goyet, 2018 © BUP/BSE).

de eeuwwisseling toonaangevend waren. In Brussel is er slechts één significant voorbeeld: de ateliers die op initiatief van handelaar Félix Mommen in Sint-Joost-ten-Node ter beschikking werden gesteld³⁷.

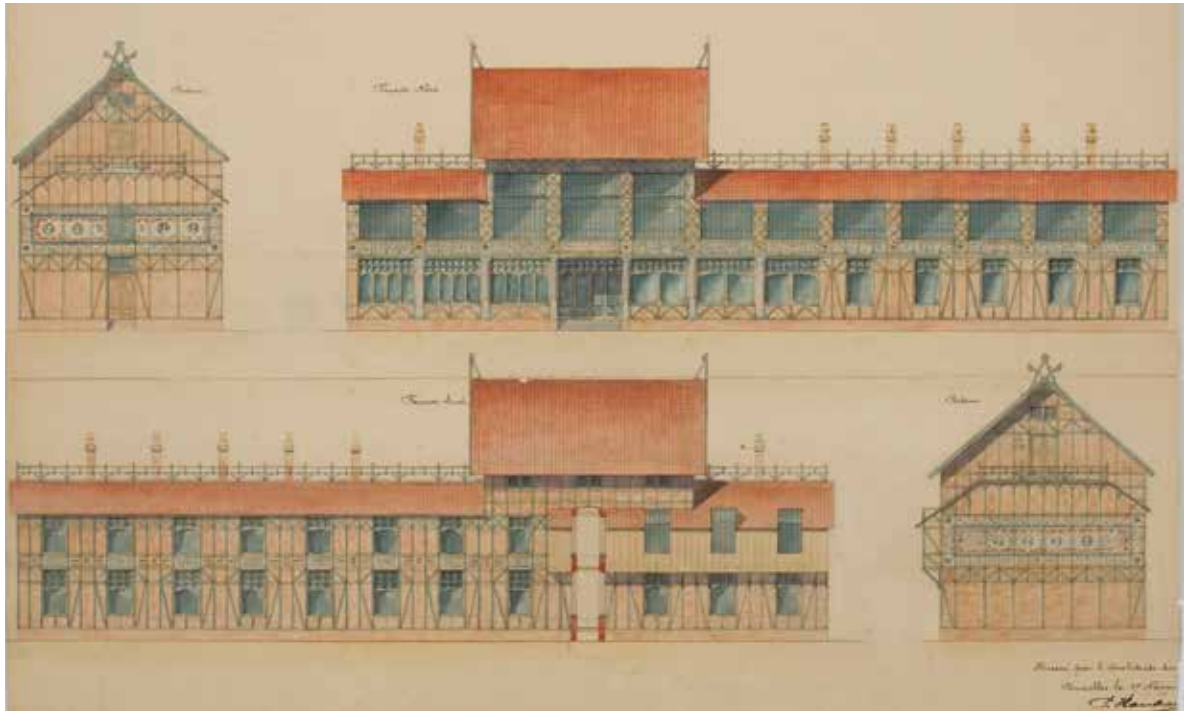
In enkele, hoofdzakelijk vroege opdrachten stelde Hankar zich uiterst bescheiden op. De ateliers voor de beeldhouwers Alfred Crick (1891), Félix Coosemans (1896) en voor de schilder Jean Gouweleofs (1896) treffen door hun grote een-

voud. De functionaliteit van het atelier primeert op de architecturale uitstraling. In sommige gevallen kan gesproken worden van een minimalistisch concept. De interessantste ateliers die Hankar bouwde waren niet toevallig voor de meest kapitaalkrachtige kunstenaars: Albert Ciamberlani, René Janssens en Léon Bartholomé.

De contacten tussen kunstschilder René Janssens en Hankar situeren zich in de schoot van kunstkring

Le Sillon waarvan zij beiden deel uitmaakten. Janssens was een intimist, hij bracht bij voorkeur burgerlijke interieurs in beeld waarbij de sfeer- evocatie belangrijk was. De woning Janssens (1898)³⁸ was herkenbaar als kunstenaarsatelier. Het atelier werd vertaald in een erker die overging in een groot dakraam. Deze architectuur vertoont nog een sterke binding met de neo-Vlaamse renaissance van leermeester Beyaert. Hankar maakte gebruik van baksteen op een plint van hardsteen. De omkaderingen van deur en vensters zijn uitgewerkt in neg-blokken van Euvillesteen. Het schrijnwerk van de atelierwoning Janssens is typisch voor Hankar: geometrisch, met speelse accenten en telkens andere variaties op het thema vierkant of rechthoek. Paul Hankar bracht een gematigde art nouveau met sterke traditionele accenten en kwam daarmee tegemoet aan de smaak van de kunstenaar-opdrachtgever Janssens, waarvan gesteld werd dat die eigenlijk niet in overeenstemming was met het 'modernisme' van zijn woning. Gustave Vanzype drukt zijn verwondering hierover uit na een bezoek aan het atelier Janssens: "*Dans la vaste salle {atelier} où le caprice de Hankar a dessiné, pour ce peintre de vieilles choses, des aspects de modernisme voisinant étrangement avec les cuivres anciens, les vieilles statues de saints, les lambeaux d'étoffes aux éclats fanés, les vieux livres aux reliures poudreuses*"³⁹. Hij besluit verder dat Hankar zijn 'modernisme' hier met mate, met discretie en vooral met veel goede smaak hanteerde⁴⁰.

Hoe weinig René Janssens overtuigd was van de kwaliteiten van de architectuur en de inrichting van Hankar blijkt uit het feit dat hij in 1904 een verbouwing en herinrichting toevertrouwde aan architect Maurice Van Ysendyck⁴¹. Deze laatste verhoogde het ateliergebouw met één verdieping, waardoor het atelierraam verdween en tegelijk ook het 'atelierka-



Afb.15

Cité des artistes, Ontwerp uit 1896 van arch. P. Hankar voor een kunstenaarsverblijfplaats in Westende [© KMKG, Coll. Decoratieve kunsten van de 20ste eeuw, FH.005.96-1.07].



Afb.16

Ontwerp van de atelierwoning van René Janssens (1898), Defacqzstraat 50 te Elsene, arch. P. Hankar [© KMKG, Coll. Decoratieve kunsten van de 20ste eeuw, FH.006.98-1.01].

rakter' van deze kunstenaarswoning. Van Ysendyck transformeerde ook het interieur naar een burgerlijke en toen zeer modieuze Lodewijkstijl en liet van het 'modernisme' van Hankar zo goed als niets over (afb.16).

Wellicht vond Hankar in de figuur van kunstschilder Léon Bartholomé een veel overtuigder en enthousiaster bewonderaar van zijn architectuur. Beiden maakten deel uit van de kunstgroep *Le Sillon*. In amper vijf maanden tijd werden er verschillende voorontwerpen uitgewerkt waarbij ook verschillende atelierformules werden afgetast – woning en atelier zij aan zij of elk autonoom. Ten slotte werden er twee gebouwen aan de Tervurenlaan gebouwd, waarvan het nr. 151 als atelier fungeerde. Het atelier van kunstschilder Léon Bartholomé (1898)⁴² was een van Hankars meest gedurfde creaties. Financiële beperkingen speelden hierbij geen rol. Bartholomé was rijk en ook zeer mondain, tenminste als we kunstenaar Alfred Bastien mogen geloven, die hem in zijn memoires als volgt beschrijft: "*C'était le plus Parisien de nos compagnons [Le Sillon], très amusant par ses boutades, son chic parfumé, sa coquetterie surveillée, très dépaysé par les gros de la troupe! Il était riche, possédait une admirable maison à lui tout seul, avenue de Tervuren*"⁴³. Een gelijkaardige typing wordt gegeven door een anoniem auteur in 1904, die de kunstenaar en zijn woning als volgt beschrijft: "*Rien ne pouvait mieux s'harmoniser aux goûts du simpliste raffiné qu'est Léon Bartholomé, que la sobre fantaisie novatrice de Paul Hankar, le bâtisseur moderniste qui édifia avenue de Tervueren, à Bruxelles, un home idéalement 'néo-stylé' à ce peintre (élégant et mondain) des pauvres et rustiques et sombres intérieurs. L'antithèse est moins qu'on ne pourrait croire une antinomie. Peut-être bien que le contraste entre le décor luxueusement 'esthétisé' où cet artiste vit, et les décors de ces cabanes de pêcheurs remaillant leurs*



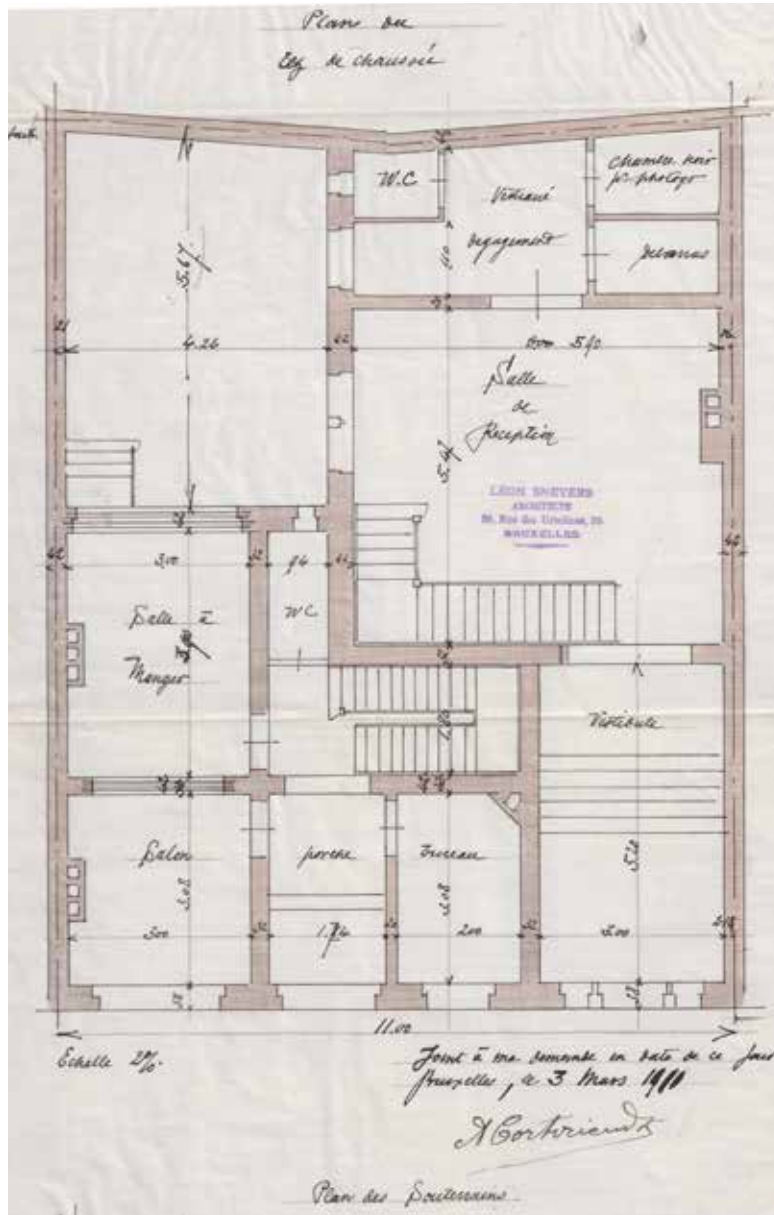
Afb.17

Atelierwoning van Léon Bartholomé (1898, afgebroken), Tervurenlaan 147 te Sint-Pieters-Woluwe, arch. P. Hankar (uit: REHME, W., *Die Architektur der Neuen Freien Schule*, Leipzig, 1902, pl.73).

vieux filets de leurs vieilles mains tannées et des humbles dentellières et de ses cadreaux zélandais, lui révèle mieux, sitôt qu'il pénètre chez ces pauvres, toute la noblesse pittoresque de cette pauvreté magnifique [...]"⁴⁴. Tussen de regels door lezen we de verbazing van de auteur over het grote contrast tussen de exclusieve levensstijl van de kunstenaar en het *misérabilisme* in zijn kunst.

De woning Bartholomé is de meest iconische uit het oeuvre van Hankar. Het grote complexe atelierraam domineert het hele concept en geeft aan de architectuur een zeer specifiek cachet. Op de eerste en tweede verdieping doorbreekt Hankar de traditionele compositieregels. Hij groepeerde de vensters van de slaap-

kamer op de eerste verdieping met het balkon en het grote raam van het atelier op de hoogste verdieping tot één geheel. Het grote atelierraam was vierkant maar in het schrijnwerk zit een cirkel vervat die aansluit op de balkondeur. Zowel in die architectuurcompositie als in de decoratie zocht Hankar naar een subtiel evenwicht tussen strakke en vloeiende vormen, tussen de geometrische en de florale art nouveau⁴⁵. Hij creëerde hier het prototype van de kunstenaarswoning waarbij het atelier als een glazen stolp bovenop de woning werd geplaatst. Het grote atelierraam is meer dan louter en alleen een middel om veel licht aan te trekken in de werkruimte, het toont zich als het oog van de kunstenaar op de wereld (afb. 17).



Afb.18

Atelierwoning van Albert Cortvriendt (met aanduiding van een donkere kamer) [1900], Nancystraat 6-8 te Brussel, arch. L. Sneyers (© SAB, OW 24600).

Architect Gustave Strauven liet zich inspireren door Hankar's werk voor Bartholomé wanneer hij in 1901 voor kunstschilder Georges de Saint-Cyr in de Noord-Oostwijk een woning met atelier ontwierp in de flamboyante stijl die zijn handelsmerk was.

Léon Sneyers

Ook in 1901 ontwierp Léon Sneyers

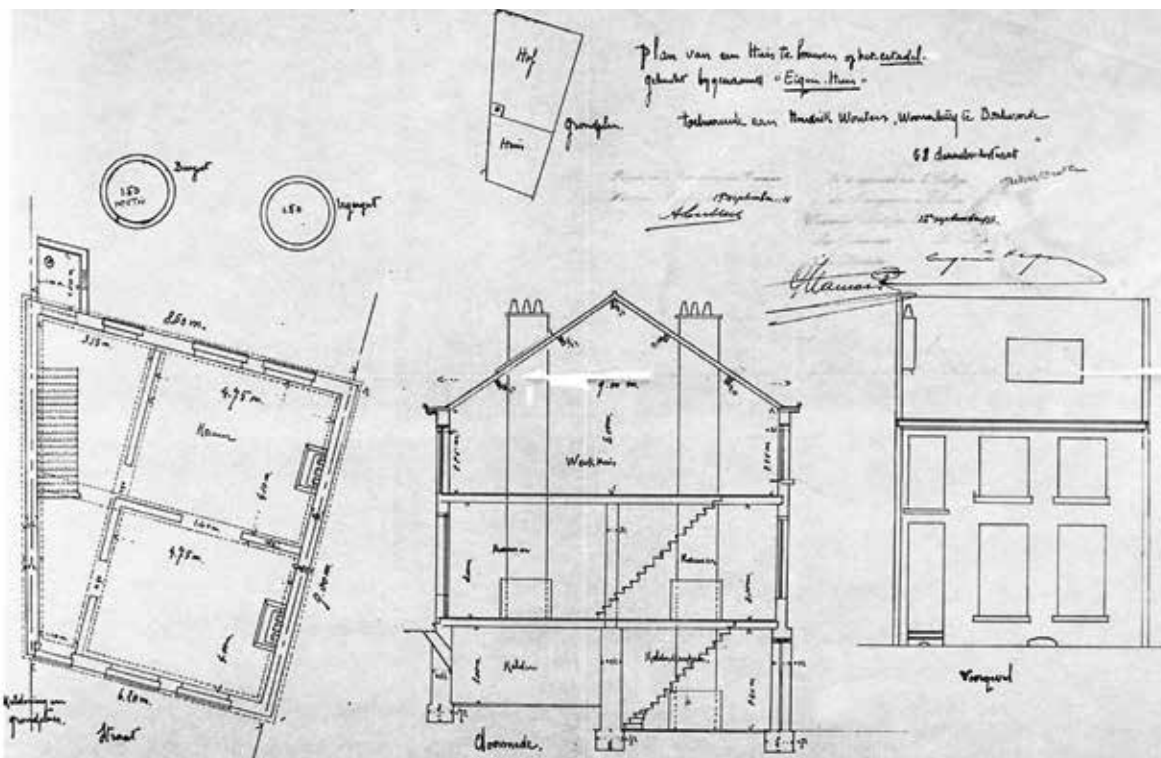
voor kunstschilder Albert Cortvriendt in de Brusselse vijfhoek een opvallende woning met atelier. In het overlijdensjaar van Hankar nam de nog jonge Sneyers de fakkel van zijn leermeester over en zette hij de samenwerking met sgraffito-kunstenaar Adolphe Crespin verder⁴⁶. De gevel en het interieur van deze atelierwoning werden door Crespin versierd met sgraffito- en muur-

decoraties. Het programma van de atelierwoning combineert wonen en werken maar bewaart hun autonomie. Het atelier heeft een eigen ingang. Op de plannen van de bouw-aanvraag⁴⁷ is te zien dat annex aan het atelier een ruimte is getekend die als donkere kamer werd benoemd. Uit de samenwerking tussen Sneyers en Crespin volgde in 1902 een deelname aan de tentoonstelling voor decoratieve kunst in Turijn met een *studio d'artisan* die nauw aansloot bij het decor van het atelier van Cortvriendt. Het huis in de Nancystraat is een schoolvoorbeeld van artistieke samenwerking tussen architect en decorateur, maar waar de kunstenaar zich in dit artistieke samenwerkingsverband situeert kon tot dusver nog niet worden achterhaald (afb. 18).

DE ATELIERCULTUUR ONDER DRUK

Al vroeg in de 19de eeuw groeide er ook kritiek op de ateliercultuur. Sommige kunstenaars zagen het atelier als een artificiële omgeving, een hinderpaal in het zoeken naar het echte leven en de natuur. De ateliercultuur, als exponent van academisme, kwam onder druk te staan en werd verworpen door de plein-airisten die zich overal in Europa afkeerden van de stad en hun heil zochten in de 'ongerepte' natuur. Maar ook dat laatste moet met een korrel zout worden genomen, veel kunstenaars hadden een dubbelzinnige verhouding met hun atelier. Zelfs zij die bewust de natuur opzochten konden nog altijd niet zonder een atelier.

Gustave Vanaise streefde naar realisme, maar in plaats van de natuur op te zoeken liet hij zijn atelier tijdelijk als 'stal' inrichten. Firmin Baes bouwde in 1907 aan de prestigieuze Molièrelaan in Ukkel een burgerwo-



Afb.19

Bouwplannen van het huis van Rik Wouters (1913), *Citadelplein* (heden Rik Woutersplein) te Watermaal-Bosvoorde (© Gemeentearchief Watermaal-Bosvoorde).

ning naar de plannen van Albert en Alexis Dumont. Zijn huis in Beaux-Artstijl met een smaakvol interieur – modern genoeg om in *l'Emulation* (1910) twee foto's te krijgen – was al even modieus als de talrijke vrouwenportretten die hij schilderde. Daarnaast was Baes ook de auteur van stillevens en bucolische taferelen, die tot stand kwamen in het 'boerderijtje' dat hij in zijn tuin als decor liet bouwen⁴⁸.

Brusselse kunstenaars die kapitaalkrachtig genoeg waren konden zich de luxe van een tweede verblijf veroorloven: Alfred Verwee in Knokke, Léon Frederic en Jules Lagae in de Panne⁴⁹, Fernand Dubois in Sosoye. In het verstedelijkte Brussel werden de beschikbare kavels ook steeds kleiner en duurder. Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog konden kunstenaars zich vaak nog slechts een woning met atelier van beschei-

den afmetingen veroorloven. In de nieuw aangelegde uitbreiding van Schaarbeek werden bescheiden atelierwoningen gebouwd (Giraudlaan, arch. J. Coppieters voor Henri Van Haelen, 1908) (Anatole Francestraat, arch. Joseph Diongre voor Jean Lecroart, 1911) die qua vormtaal de art deco aankondigden.

Een nieuwe generatie kunstenaars hecht nog maar weinig belang aan uiterlijk vertoon. Rik Wouters verhuisde in 1907 naar Watermaal-Bosvoorde waar hij een huurhuisje vond – met de hulp van Jacques de Lalaing, voor wie zijn vrouw Nel poseerde – dat helemaal aan zijn behoefte beantwoordde. Zijn vrouw Nel schreef: *"Ons huisje is charmant en heel ruim. Het is ons ideaal. We hebben twee ruime kamers beneden, een mooie grote nette kelder [wat uitzonderlijk is], twee kamers boven en een grote zolder die geschikt is*

voor het atelier van Henry, een ruime koer (...) dat allemaal voor 18 frank per maand"⁵⁰. Zes jaar later was de tijd rijp voor een eigen huis, dat hij bouwde in 1913-14 aan de uiterste rand van Watermaal-Bosvoorde met het geld dat hij leende bij de bouwmaatschappij *Eigen Huis* en een extra lening zonder rente bij kunstenaar Philippe Wolfers⁵¹. Het nieuwe huis was nog kleiner, met twee kamers op de gelijkvloerse verdieping, een kelder en een grote ruimte als 'werkhuys' onder het dak. In de luttele maanden die er hem nog restten, voor hij werd gemobiliseerd voor de oorlog en voor een slopende ziekte hem fataal werd, werkte hij er in de tuin of op zolder (afb.19).

De kunstenaarswoningen en ateliers die worden gebouwd aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog illustreren een tendens die zich nadien zal doorzetten. De kunst-

naars nemen afstand van de ateliercultuur, vaak ook letterlijk door zich op meer afgelegen plaatsen te gaan vestigen. De eenvoud die door de modernisten in het interbellum wordt vooropgesteld zal kunstenaars aansporen tot meer soberheid. Maar toch blijft het atelier als architectuurtypologie een uitdaging en blijven dezelfde bekommernissen het atelierprogramma overheersen. Architect Alfred Courtens bouwde in 1922 voor zijn broer en kunstenaar Antoine een atelier (Sint-Joost-ten-Node, Braemtstraat 97-99) in een art decostijl met klassieke inspiratie in het verlengde van de 19de-eeuwse traditie. De ateliers van beeldhouwer Oscar Jespers (arch. Victor Bourgeois, 1928, Sint-Lambrechts-Woluwe) en van schilder Jacques Lenglet (L.H. De Koninck, 1926, Ukkel) zijn uitzonderlijke voorbeelden van een resoluut modernisme en niet toevallig gesitueerd in de uiterste residentiële rand van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

NOTEN

- Dit artikel is gebaseerd op het geactualiseerde doctoraatsonderzoek van Linda Van Santvoort: 'Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel - een corpus met dossiers betreffende 95 ateliers van schilders en beeldhouwers gebouwd in het Brusselse Gewest tussen 1824 en 1914' (onuitgegeven doctoraal proefschrift, promotor Prof. Dr. Jeanine Lambrecht), *Kunstgeschiedenis en Archeologie, Vrije Universiteit Brussel, 1995-1996*.
- "Men kan op twee manieren een kunstenaar in eigen huis zijn.... De tweede bestaat erin om te rade te gaan bij een architect met smaak, maar de eerste bestaat erin om zelf smaak te hebben." Maurice du Seigneur, 'L'art d'être artiste chez soi (II)', *La Construction Moderne*, Parijs, 1887.
- MILNER, J., *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Londen, 1988, p.175.
- "Ik moest dus door de imposante hal gaan, door het monumentale trappenhuis en de grote salons van het paleis waar de illustere kunstenaar woonde om het minuscule ding te aanschouwen. Ik vergewiste me ervan dat die disproporctie alleen mij trof en niet diegenen die een schilderij van Meissonnier, van welk formaat dan ook, het belang toedichtten van de grootste doeken van de grootste kunstenaars van vorige eeuwen". H. van de Velde, *Récit de ma vie*, dl. I 1863-1900, Tekst opgesteld en van commentaar voorzien door Anne Van Loo, in samenwerking met Fabrice van de Kerckhove, Brussel, 1992, p. 77.
- Een overkoepelende studie over de architectuur van de Londense kunstenaarswoningen en ateliers: WALKLEY, G., *Artist's houses in London 1764-1914*, Cambridge, 1994.
- Lees in dit verband: ROBBINS, D., SULEMAN, R., *Leighton House Museum*. Holland Park Road, Kensington, Londen, 2005.
- "Wat vooral charmeerde was de harmonie van het geheel en dat gevoel van compositie dat opvalt bij deze artiest, zowel inzake het ordenen van vertrouwde objecten als inzake de keuze voor de elementen van zijn werken. Dat gevoel van perfecte *mise-en-scène*." Fernand Khnopff, 'Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema', *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, séance du 4 mars 1915, 1915-1916.
- VAN SANTVOORT, L., 'De *mise-en-scène* van het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier', *Gentse bijdragen tot de interieugeschiedenis*, vol. 32, 2003, pp. 123-125.
- KHNOPFF, F., 'Josef Hoffmann - architect and decorator', *The Studio*, 1901, p. 264.
- "Het atelier is een grote rechthoekige ruimte, met een veel hoger plafond dan in een doorsneewoning. Hoge vensters die zich aan één kant bevinden zorgen voor de lichtinval, of ook een schuin dakraam waar het koude daglicht vanuit het noorden doorheen valt; de zon mag niet binnendringen om reflecties en lichtvlekken te vermijden." Jacques LETHÈVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, 1968, p. 14.
- VAN SANTVOORT, L., 'Kunstenaarsateliers in Brussel - Licht en ruimte als uitgangspunt', in: *Licht en verlichting*, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Monumenten en Landschappen, 2007, p. 67-95.
- Lees in dit verband: ESNER, R., KISTERS, S., LEHMAN, A.-S., *Hiding making, showing creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, 2013.
- Er zijn vijf ontwerpen bewaard. Stadsarchief Brussel, Plannen Portefeuille, 2214-2218.
- CLUYSENSAAR, F., *Une famille d'artistes. Les Cluyseñaar*, Brussel, 1928, p.69.
- Mogelijk is dit Edward Lavergne (1815-1878), met een neoklassiek oeuvre vooral in het Leuvense, waar hij stadsarchitect was van 1849 tot 1877.
- "Toen hij stierf in Brussel, in 1884, omringd door het medeleven van de kunstenaarswereld, liet hij zijn atelier en zijn herenhuis aan de Kunstlaan achter, waarvan het salon een ware ontmoetingsplek was geworden." SAINTENOY, P., 'Notice sur Louis Jehotte', *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, 1942, p. 151.
- Archief Openbare Werken van de gemeente Elsene, bouwvraagdossiers. Lees ook: VAN SANTVOORT, L., 'François Roffiaen in de Brusselse rand: van de kunstenaarskolonie aan de Charleroisesteenweg naar de kunstenaarskolonie in de Godecharlestraat', in: *François Roffiaen (1820-1898)*, Stedelijke musea leper, 2009, pp. 204-207.
- DU PAYS, A. J., 'Paestum à Bruxelles', *L'Illustration, Journal Universel*, augustus 1852.
- Idem. De auteur getuigt dat het atelier nog leeg is, Wiertz woonde toen nog in de fabriek aan de «*rue du Renard*» die hij al enkele jaren als atelier gebruikte.
- "maar zou de regering het toestaan dat deze som besteed werd aan een bouwwerk met zulk een miserabel uitzicht? Zou zij de architectuur - zo moe in ons land van naakte muurpartijen en huizen als vogelkooien - de kans ontzeggen om een arme zuil te plaatsen, een banale architecturale uitsprong? Zou ze niet liever twee tot drie maal de bovenvermelde som uitgeven om een bouwwerk op te trekken dat zowel groots als monumentaal is, zowel een kunstwerk als een nutsvoorziening?" in COLLEYE, H., 'Comment Wiertz donna un musée à Bruxelles [Extrait de La renaissance du livre]', *La Revue de Bruxelles*, november 1957, pp. LX-LXI. De originele brieven werden niet gevonden, ook niet in de persoonlijke correspondentie van minister Charles Rogier die bewaard is op het Rijksarchief en is geïnventariseerd in BOUMANS, R., *Inventaires des papiers de Charles Rogier*, Bruxelles, A.R.A., 1958, Inv. 124.
- LAVALEYE, J., 'Antoine Van Hammée', in: *Biographie nationale*, supplément Tome VII, 1969, pp. 337-338.

22. ENAULT, L., 'Exposition de Lyon', *Le Constitutionnel*, 21 februari 1872.
23. LAVALEYE, J., *op. cit.*
24. "[...] een prinselijke woning uit de 15de eeuw [...] van het zuiverste Vlaams." in SOLVAY, L., 'Les ateliers - Emile Wauters', *La Revue Artistique*, 15 februari 1879, pp. 371-377.
25. *L'Émulation*, 1893, kol. 189, PL. 20. 'Maison, rue Froissard, à Bruxelles. 1874 (Architecte M. E. Janlet).'
26. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, (Laken) dossier, REG.P.V. NR 24/1879
27. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, dossiers 6574, 37197
28. Linda Van Santvoort, 'De mise-en-scène...', *op. cit.*, p. 127.
29. Rijksarchief Brussel, fonds Janlet.
30. AUBRY, F., 'Victor Horta, Architecte de Monuments civils et funéraires', *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, Tome 13, 1986, p. 45.
31. (31 januari) "Bezoek aan Devreese op zijn terrein (...)", (2 februari) "Devreese de eerste schetsen gegeven voor zijn atelier (goedgekeurd door hemzelf)", (5 februari) "de plannen zijn af". *Ibidem*.
32. Zie bijdrage Marcel Celis, p.56-57.
33. GOSLAR, M., *Victor Horta 1861-1947. L'homme-l'architecte-l'art nouveau*, Fonds Mercator, Brussel, 2012, p. 305
34. Idem, p. 271.
35. LOYER, F., *Paul Hankar, La naissance de l'Art Nouveau*, A.A.M., Brussel, 1986, p. 120.
36. Idem, p. 142-143. Paul Otlet lag ook aan de grondslag van de ontwikkeling van Westende-bad, een project dat werd gerealiseerd naar een ontwerp van architect Octave Van Rysselberghe.
37. Zie bijdrage Paula Dumont, p.116-119.
38. Plannen bewaard in het Fonds Hankar (KMKG), Inventaris A.A.M., dossier 1898-6.
39. "In de grote zaal (atelier) waar de gril van Hankar voor deze schilder van oude dingen modernistische zaken tekende die op eigenaardige wijze samengingen met oud koperwerk, oude heiligenbeelden, vervaagde lappen stof, oude verpulverde boekbanden." VANZYPE, G., *Nos Peintres* (dl. II), Bruxelles, 1904, p. 91, 93.
40. *Ibidem*.
41. Architect Paul Hankar was inmiddels overleden in 1901.
42. Plannen bewaard in het Fonds Hankar (KMKG), Inventaris A.A.M., dossier 1898-8.
43. "Hij was de meest Parijse van onze kompanen (Le Sillon), erg geestig met zijn boutades, zijn geparfumeerde elegantie, zijn bedachtzame koketterie, makkelijk van zijn stuk gebracht door de grofheid van de rest van de bende! Hij was rijk, bezat in z'n eentje een prachtig huis op de Tervurenlaan." [Alfred Bastien], 'Mémoires d'Alfred Bastien - Au temps du Sillon', *La Revue de Bruxelles*, 1958, p. 168.
44. "Niets harmonieerde beter met de geraffineerde eenvoud waar Léon Bartholomé voor staat dan de sobere, vernieuwende fantasie van Paul Hankar, de modernistische bouwer die aan de Tervurenlaan in Brussel een ideale thuis in de allernieuwste stijl optrok voor deze schilder (elegante en mondaine) van armen en rustieke en sobere interieurs. Deze tegenstelling vormt minder een antinomie dan we zouden denken. Misschien onthult het contrast tussen het luxueus 'geësthetiseerde' decor waarin de artiest zelf leeft, en het interieur van de hutten van vissers die met hun oude, getaande handen hun netten mazen, van die nederige kantklossters en Zeeuwse cadreurs, van zodra hij bij die armen binnenkomt, des te scherper de pittoreske statigheid van deze magnifieke armoede (...)". *Nos Contemporains, Portraits et biographies des personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique par l'influence morale ou sociale*, Brussel, 1904, p. 480.
45. VANDENBREEDEN, J., AUBRY, F., *Art Nouveau in België. Architectuur & Interieurs*, Lannoo, Tielt, 1991, pp. 70-71.
46. SCHOONBROODT, B., *Aux origines de l'art nouveau. Adolphe Crespin (1859-1944)*, Antwerpen, 2005, pp. 52-53.
47. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 24600.
48. NAEGELS-DELFOSSÉ, G., *Firmin Baes*, Brussel, 1987.
49. VAN SANTVOORT, L., 'Ateliërcultuur versus plein-airisme. Brusselse kunstenaars trekken naar de kust', *De Panne leeft*, extra editie, september 2002.
50. Brief van Nel Wouters aan Maria Joris, Bosvoorde 14 juli 1907. BERTRAND, O., HAUTEKEETE, S., *Rik Wouters. Kroniek van een leven*, Antwerpen, 1994, p. 15.
51. Idem, p. 90.

The art of being an artist. 19th century artists' studios in Brussels.

As the capital of a young nation, Brussels experienced a strong economic and cultural boom in the course of the 19th century. It was also the overriding reason for artists to settle in Brussels and thus help kindle the artistic dynamic. This contribution focusses on artists' residences and/or studios purposely built by and for artists. The emphasis is therefore on architecture and on the specificity of the architectural programme as the art form that was to be carried out was undoubtedly instrumental in the expression of this programme and the typology of the artist's house associated with it.

The article gives an overview of the evolution of the artists' houses in Brussels, from the early examples that show an academic approach, via the bourgeois artist's houses, the studios in which artists expressed their artistic preferences and the workshops in which functionality took centre stage, to the Art Nouveau ateliers that formed the summit of studio culture around the turn of the century. Of the numerous artists' studios that were built in Brussels in the 19th and early 20th century and which testified to the role the city played as an art metropolis, only a fraction remains. This article illustrates their architectural wealth and the historical context in which they came into existence.

COLOFON

REDACTIECOMITÉ

Stéphane Demeter, Paula Dumont,
Murielle Lesecque,
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes
en Brigitte Vander Bruggen

EINDREDACTIE NEDERLANDS

Paula Dumont en Griet Meyfroots

EINDREDACTIE FRANS

Stéphane Demeter

REDACTIESECRETARIAAT

Murielle Lesecque

COORDINATIE ICONOGRAFIE

Julie Coppens en Griet Meyfroots

COORDINATIE DOSSIER

Griet Meyfroots

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Marie Becuwe, Laurence Brogniez,
Marcel M. Celis, Victoire Chancel,
Tatiana Debroux, Paula Dumont,
Jacinthe Gigou, Coralie Jacques,
Harry Lelièvre, Judith Le Maire,
Isabelle Leroy, Gertjan Madalijns,
Dominique Marechal,
Griet Meyfroots, Christian Spapens,
Iwan Strauven, Linda Van Santvoort,
Francisca Vandepitte, Brigitte Vander
Bruggen, Tom Verhofstadt

VERTALING

Gitracom, Hilde Pauwels,
Ubiqu Belgium NV/SA

NALEZING

Koenraad Raeymaekers,
Wim Kenis, Harry Lelièvre,
Coralie Smets, Tom Verhofstadt en
de leden van het redactiecomité

VORMGEVING

Polygraph'

ONTWERPER MAQUETTE

The Crew communication nv

DRUK

IPM printing

VERSPREIDING EN

ABONNEMENTENBEHEER

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen
bpeb@gob.brussels

BEDANKINGEN

Cathy Clarisse, Chantal d'Udekem,
Anne Macebo, Mary Peterson,
Linda Van Santvoort, Menno de Boer

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Bety Waknine, directrice-generaal
van Brussel Stedenbouw en Erfgoed/
Gewestelijke overheidsdienst
Brussel, CNN – Vooruitgangstraat
80, 1035 Brussel.

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

CONTACT

Directie Monumenten en
Landschappen – Cel Sensibilisatie
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel
<http://www.erfgoed.brussels>
broh.monumenten@gob.brussels

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

LIJST MET AFKORTINGEN

AML - Archives et Musée de la
Littérature, Bruxelles (Belgique)
BUP/BSE - Bruxelles Urbanisme
et Patrimoine / Brussel
Stedenbouw en Erfgoed
CIBG - Centrum voor Informatica
voor het Brusselse Gewest
CIDEF - Centre d'Information, de
Documentation et d'Étude du Patrimoine
KBR - Koninklijke Bibliotheek van België
KCML - Koninklijke Commissie voor
Monumenten en Landschappen
KIK-IRPA - Koninklijk Instituut voor
het Kunstpatrimonium / Institut
royal du Patrimoine artistique
KMKG - Koninklijke Musea voor
Kunst en Geschiedenis
KMSKB - Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten van België
SAB - Stadsarchief Brussel

ISSN

2034-5771

WETTELIJK DEPOT

D/2018/6860/023

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

Erfgoed Brussel Reeds verschenen

001 - November 2011
Terug naar school

002 - Juni 2012
De Hallepoort

003-004 - September 2012
De kunst van het bouwen

005 - December 2012
Hôtel Dewez

Extra nummer 2013
Het erfgoed schrijft onze geschiedenis

006-007 - September 2013
Brussel, m'as-tu vu ?

008 - November 2013
Industriële architectuur

009 - December 2013
Parken en tuinen

010 - April 2014
Jean-Baptiste Dewin

011-012 - September 2014
Geschiedenis en herinnering

013 - December 2014
Cultusgebouwen

014 - April 2015
Zoniënwoud

015-016 - September 2015
Ateliers, fabrieken
en kantoren

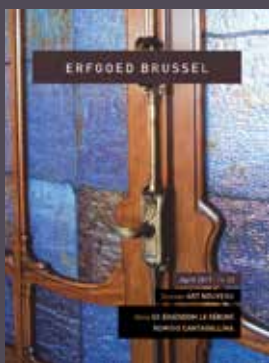
017 - December 2015
Stadsarcheologie

018 - April 2016
De Gemeentehuizen

019-020 - September 2016
Stijlen gerecycleerd

021 - December 2016
Victor Besme

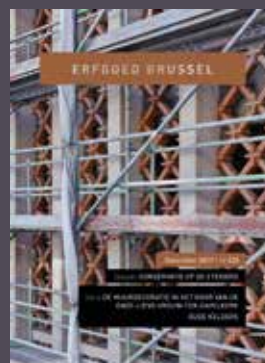
Laatste nummers



022 - April 2017
Art nouveau



023-024 - September 2017
Natuur in de stad



025 - December 2017
Conservatie op de steigers

2018 
EUROPEAN YEAR
OF CULTURAL
HERITAGE
#EuropeForCulture



BRUSSEL STEDENBOUW EN ERFGOED
GEWESTELIJKE OVERHEIDSDIENST BRUSSEL

20 €



ISBN 978-2-87584-164-3