

M&L



M&L

MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

Tweemaandelijks tijdschrift van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu
Bestuur Monumenten en Landschappen

ISSN 0770-4948

6^e jaargang Nr. 6

november-december 1987

Inhoud

Generiek	13
Monumenten van de jonge bouwkunst : een kwetsbaar patrimonium	14
L. Verpoest	
Signalementen	
- Twee gebouwen van Jean de Ligne in Wijgmaal (Leuven) : de 'Foyer Remy' en 'Tenacity'	25
L. Verpoest	
- Het Sanatorium te Overijse (Tombeek)	28
G. Paesmans	
- De Technische School te Leuven (1936 - 1942) van Henry Van de Velde	32
L. Verpoest	
- De pier van Blankenberge	36
M. Goossens en A.M. Delepierre	
Jean Canneel - Claes	39
Bezieler van de functionele tuin	
A. Voets	
Le Corbusiers huis Guiette gerestaureerd	49
A. Malliet	
Summary	63
M&L Binnenkrant	[1-16]

Abonnementsvoorwaarden 1988

België : 950 fr. (ook losse nummers verkrijgbaar voor 180 fr.).

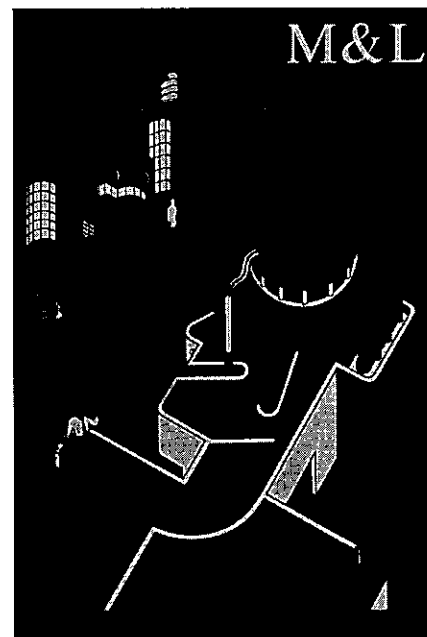
CJP'ers betalen : 840 fr.

Buitenland : 1100 fr.

Uw abonnement gaat automatisch in na overschrijving op rek. nr. 470-0278201-29 van Monumenten & Landschappen, Belliardstraat 18, 1040 Brussel met vermelding „M&L-jaarabonnement 1988”. U ontvangt dan alle nummers van het lopende jaar.

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar, wordt een abonnement automatisch verlengd voor de volgende jaargang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

Advertentiewerving : De Ganzerik, J. Casier, Philipstockstraat 39, 8000 Brugge - Tel. (050) 33 82 20.
Druk : die Keure, Oude Gentweg 108, 8000 Brugge - Tel. (050) 33 12 35



Cover-tekening : Ever Meulen

Redactie

Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu, Bestuur Monumenten en Landschappen.

Afdeling Pers & Voorlichting.

Belliardstraat 14-18, 1040 Brussel.

Tel. (02) 513 99 20.

Eindredactie : M.M. Celis.

Redactiesecretariaat : M. Hoflack.

Administratie en promotie : L. Tack.

Zetwerk : D. Torbeyns.

Productie en vormgeving : M. Ramakers.

Redactiecomité

Voorzitter : E. Goedleven.

Leden :

H. Craeybeckx (voorzitter K.C.M.L.),

E. Box (Kabinet Gemeenschapsminister

Dewael),

F. Vanderputte (Diensten van de Secretaris-Generaal),

A. Bergmans, J. Braeken, M. Buyle, M. Celis,

M. De Borgher, A. Demey, J. De Schepper,

M. Fierlafijn, M. Hoflack, C. Lievens,

G. Ostyn, M. Ramakers, L. Tack,

S. Van Aerschot, Hedwig Van den Bossche,

Herman Van den Bossche.

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels berust uitsluitend bij de auteurs. Alle rechten voor het reproduceren, vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

MINISTERIE VAN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

GENERIEK

Frontnieuws

Bij woorden hoeft Ever Meulen zichtbaar niet stil te staan om in ogenschijnlijk vluchtige cartoons een groot meneer te zijn. Voor de 'cover' van dit toch wel bijzondere oudejaarsnummer doet M&L dan ook ver(bouwer)eerd de hoed af.



Jong (op zijn smalst)

Gastspreker is ditmaal Luc Verpoest, aan de K.U.L. docent architectuurgeschiedenis en -theorie. Pertinente aanleiding is diens met expressieve videomomenten gepuncteerde lezing „Behoud Jonge Bouwkunst: de situatie in België”, in mei laatstleden op de Nederlandse Nationale Monumentendag een opgemerkte achteruitblik.

Niet zomaar toevallig wordt hierbij meteen aandacht gevraagd voor Jean De Ligne's werk in Wijgmaal of Henry Van de Velde's Leuvense Technische School.

Maar minstens even onrustwekkend blikt de toekomst voor het sanatorium Joseph Lemaire in Tombeek — naar de woorden van Maxime Brunfaut een 'meesterwerk' — dat nog als één der laatsten in werking werd gezien door Greta Paesmans.

Zo laat Miek Goossens van haar kant de mistklok luiden over de Blankenbergse pier die met gemengde gevoelens zijn betonnen pijlers verdwijnen ziet in zee.

Chambres de Verdure

De naam Canneel roept onvermijdelijk vergane beelden op van deze Oudergemse woning waar — na Le Corbusier — L.H. De Koninck een staaltje van zijn kunnen ten beste gaf.

Het vroeg An Voets méér moeite om landschapsarchitect Jean Canneel-Claes zelve met nog behouden realisaties te herontdekken als de grondlegger van de functionele tuin.

De - lekkе - doos

Kunstschilder René Guiette haalde voor zijn bescheiden woning-atelier de genaamde Le Corbusier helemaal vanuit Parijs. Een gelukkige samenloop van omstandigheden, zoals achteraf zou blijken, spijs de hardnekkige bouwtechnische mismoeistersingen. Ter afsluiting van een reeds overdadig eeuwfeest ware geen fijner nagerecht voorstelbaar dan — bij monde van An Malliet — de kleur-attente restauratie.

Monumenten van de jonge bouwkunst: een kwetsbaar patrimonium

L. Verpoest, ir. arch., K.U.L.

Twaalf jaar geleden werd naar aanleiding van het Monumentenjaar 1975 een heruitgave bezorgd van het artikel 'Holland op zijn smalst' van Victor de Stuers, in november 1873 gepubliceerd in 'De Gids' en nu van een wetenschappelijke commentaar voorzien door studenten en afgestudeerden van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam, ter zijde gestaan door Prof. Dr. C. Peeters. In het slotwoord stelden zij dat „de schare van hen die willen behouden wat nog bestaansrecht heeft sinds 1873 geweldig is gegroeid (...). Er zijn talloze verenigingen, bonden, stichtingen die zich voor dat behoud inzetten, vaak echter met het typische sectarische dat het Nederlandse cultuurleven kenmerkt: het heeft heel wat voeten in de aarde gehad, vooraleer de vele organisaties, die zo vaak langs elkaar heen werkten en hetzelfde werk in meervoud verrichtten, zich enigszins lieten bundelen in de 'Nationale Contactcommissie voor de Monumentenbescherming', nu (in 1975) twee jaar oud maar (toen) nog niet helemaal ingeburgerd. Nog is de geniale figuur niet opgestaan, die vandaag een nieuw, aan de veranderde tijdsomstandigheden, behoeften en inzichten aangepast 'Holland op zijn smalst' zou kunnen schrijven. Toch is de tijd er rijp voor, want geen enkele instantie is vandaag in staat om op de actuele vragen het gepaste antwoord te geven, omdat men niet naar dat artikel, naar die dagorder, dat programma kan grijpen, dat Victor de Stuers voor zijn tijd geleverd heeft. In afwachting daarvan lijkt het ons zinvol, om dan maar dat oude strijdschrift te herlezen. Het nieuwe, ongeschreven betoog zou althans met dat oude gemeen moeten hebben de toon, het engagement, de bezorgdheid, en ook het optimisme, want dat oude geschrift liet toch maar precies zien hoe het zou kunnen" (1).

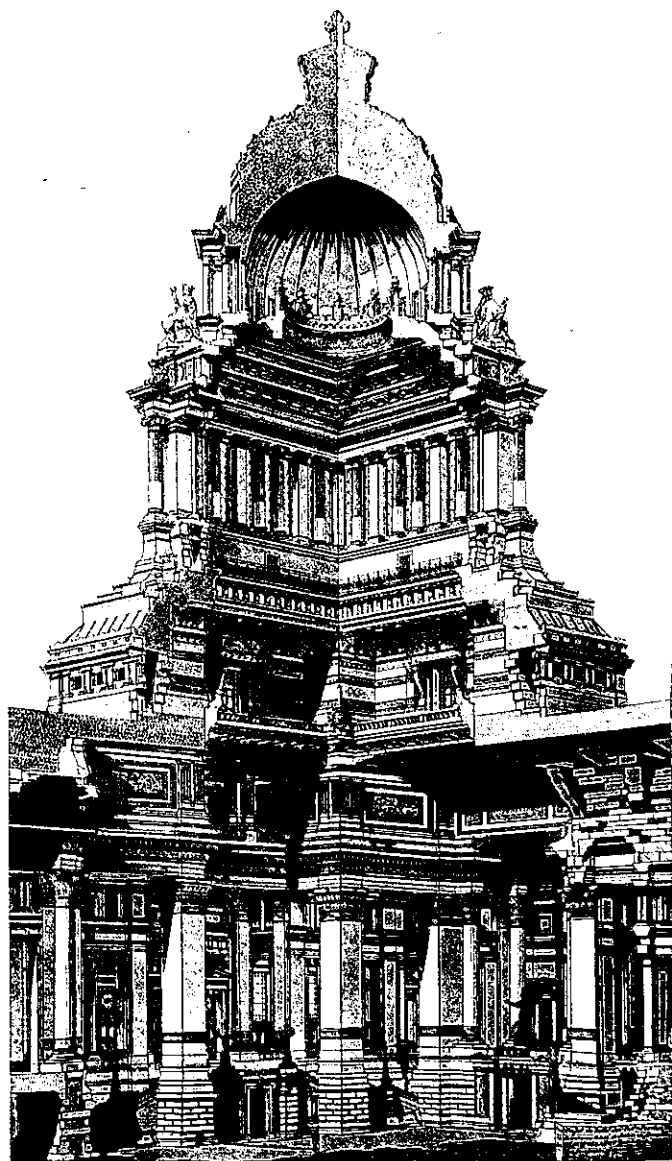
Het is niet zozeer de bedoeling deze bedenkingen van twaalf jaar geleden over het monumentenbeleid te toetsen aan wat in het voorbije decennium tot stand is gebracht in Nederland, dan wel de Stuers en zijn commentatoren van een eeuw later op te voeren als voortdurende uitdaging aan een voortdurend dreigende genoegzaamheid. Architectuur is een zaak van gewicht, het object van wat Le Corbusier *'une recherche patiente'* noemde, een gedurig en geduldig zoeken, en dat geldt a fortiori voor de monumentenzorg. Deze uitdagende verwijzing naar de Stuers is hier, als inleiding van deze uiteenzetting over de Belgische situatie met betrekking tot het behoud van de jonge bouwkunst, des te meer op haar plaats omdat 'Holland op zijn smalst' in 1975 *"een loflied op de Belgische kunstpolitiek"* wordt genoemd, wat volgens de inleiders te maken heeft met de Stuers' plaats van afkomst — hij is geboren in Maastricht, en overigens was zijn moeder afkomstig van Brussel —: *"(...) wat in de afgescheiden zuidelijke Nederlanden geschiedt op dit gebied, kan niet slecht zijn"* (2). Na een bladzijdenlange diatribe met betrekking tot het monumentenzorgbeleid in eigen land, looft de Stuers uitvoerig *"onze Belgische broeders, wier kunstzin bij onze*

onverschilligheid zoo sterk afsteekt" (3). En verder: *"België, een land dat wij ons gaarne tot voorbeeld moesten stellen... Onze zuidelijke broeders hebben trouwens meer geld dan wij over voor de herstelling van historische monumenten"* (4). En ten slotte: *"Wij moeten eindelijk er toe overgaan om het systeem te volgen dat in alle beschaafde landen aangenomen is: de instelling namelijk van een vast, opzettelijk daartoe georganiseerd lichaam, speciaal bestemd om van wege den staat te waken en te adviseren, overal waar de belangen van kunst en geschiedenis dit vereischen. Ik wijs niet op Frankrijk (...), noch op Engeland (...). Maar ik zal op België wijzen, dat sinds jaren een instelling heeft, die ons tot model kan dienen"* (5). Hij heeft het hier over de bij Koninklijk Besluit van 7 januari 1835 door Leopold I ingestelde 'Koninklijke Commissie voor Monumenten', *"tot verzekering van het behoud dier monumenten, welke door hun oudheid, door de daaraan verbonden historische herinneringen, of door hun kunstwaarde uitmunten"* (6). De Stuers liet overigens niet na dit besluit te relateren aan een vroeger besluit van Willem I, gedateerd 16 augustus 1824, met betrekking tot de bevoegdheden van kerkbesturen aangaande kerkgebouwen,

waarnaar uitdrukkelijk in het Belgische besluit van 1835 wordt verwezen, maar dat, zo merkt de Stuers op, „in Nederland onlangs zonder meer (werd) ingetrokken (!)” (7), juist nu „reeds de gunstige invloed der regeering blijkt uit de groote artistieke ontwikkeling waartoe sinds 1830 België gekomen is en waarvan de materiële resultaten merkbaar zijn overal waar de bouwkunst en de industrie de hulp der kunst behoeven. Het is hoofdzakelijk aan de Commission des Monuments van 1835, dat deze gelukkige uitkomsten te danken zijn” (8).

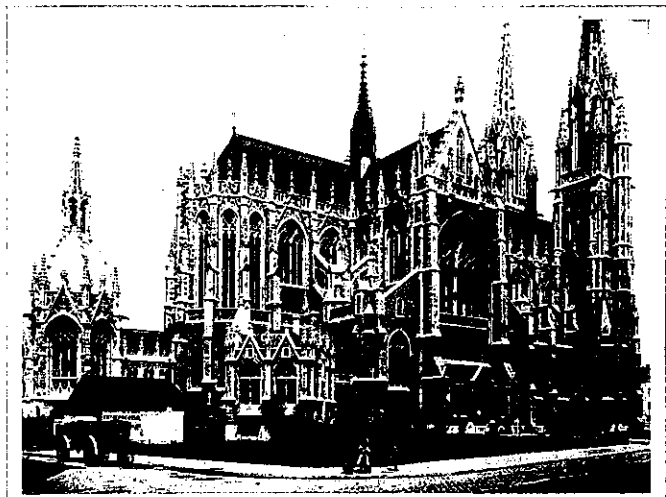
De bevoegdheden van de Koninklijke Commissie hebben niet alleen betrekking op 's lands monumenten, hun bescherming en restauratie, maar ook op het bouwen van nieuwe kerken en van andere openbare gebouwen, zoals overigens in het Besluit van 1835 vastgelegd werd met verwijzing naar het Besluit van Willem I van 1824 (9). De bezorgdheid van de Koninklijke Commissie betreft ook „de beoefening der schoone bouwkunst”, met andere woorden, de contemporaine architectuurpraktijk, de eigentijdse architectuur. De Koninklijke Commissie was zodoende het belangrijkste 19de-eeuwse forum voor een grondige discussie over de eigentijdse en jonge bouwkunst van toen. De Stuers waardeerde dit ten zeerste: „Bij de regeering heeft het nimmer ontbroken aan den lust om tot bereiking van het voorgestelde doel mede te werken: steeds won zij het oordeel der Commissie in omtrent al de ontwerpen voor op te richten staatsgebouwen, ten einde het deugdelijk en smaakvol gebruik van 's lands penningen te verzekeren” (10).

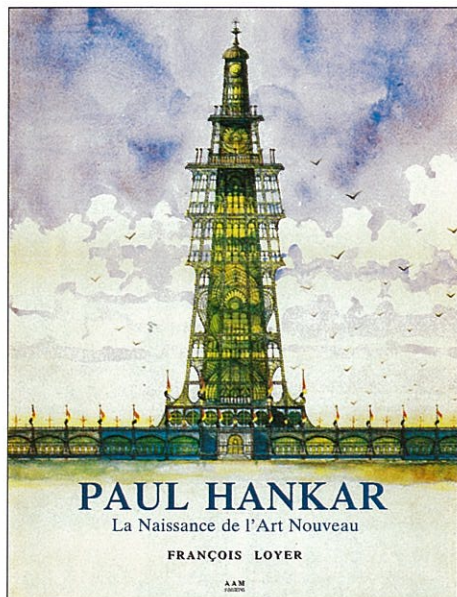
De 'Koninklijke Commissie voor Monumenten' zal een opiniërende rol blijven spelen met betrekking tot de eigentijdse architectuur, dit wil zeggen de architectuur van de tweede helft van de 19de en de eerste helft van de 20ste eeuw waarvan het statuut als 'monumenten van de jonge bouwkunst' hier ter discussie staat. In 1929 bestempelde de Koninklijke Commissie de zogenaamde 'Boerentoren' te Antwerpen — een kantoortoren naar Amerikaans model, naar het ontwerp van de architecten J. Van Hoenacker, J. Smolderen en E. Van Averbek en gerealiseerd tussen 1929 en 1932 — als „cette importation d'outre-mer qui n'est pas faite pour notre sol” (11). De 'Boerentoren' werd bij Koninklijk Besluit van 17 juli 1981 beschermd als monument, bijna een halve eeuw oud. In 1918 pleitte de Koninklijke Commissie in een brief aan de Duitse bezetter tegen het verwijderen van bronzen en koperen decoratieve elementen van Josef Hoffmanns 'Palais Stoclet' te Brussel, gebouwd tussen 1905 en 1911, hierbij wijzend op „het oorspronkelijke talent van de architect”. Het 'Palais Stoclet' werd pas beschermd bij Koninklijk Besluit van 30 maart 1976 (12). In 1914 stelde ir. Charles Lagasse de Locht als voorzitter van de Koninklijke Commissie — een functie die hij van 1897 tot 1937 waarnam — de pregnante vraag of „merkwaardige eigentijdse monumenten moeten beschermd worden” (13). Eigentijdse monumenten — monumenten van jonge bouwkunst — zijn op dat ogenblik werken van, onder andere, Jozef Poelaert, Hendrik Beyaert en Georges Helleputte uit de tweede helft van de 19de eeuw, maar ook het pas in 1903 voltooide postgebouw te



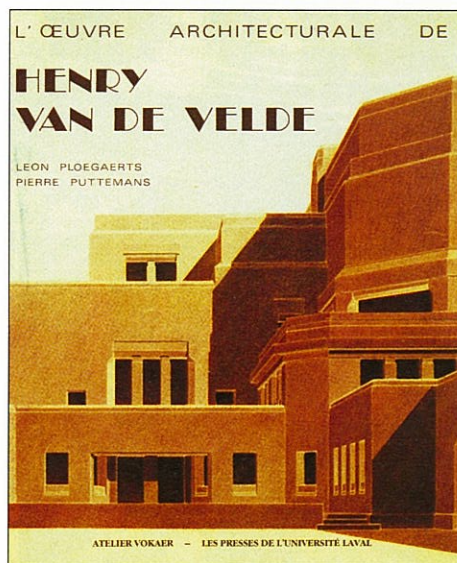
Brussel, Justitiepaleis (arch. J. Poelaert, vanaf 1866) (Doorsnede door arch. J. Baes, in Nouveau Palais de Justice de Bruxelles, H. Leys, Brussel, 1880)

Oostende, Sint-Petrus-en-Pauluskerk (arch. L. de la Censerie, 1901-1905) (L'Emulation, 1911, Pl. XI)



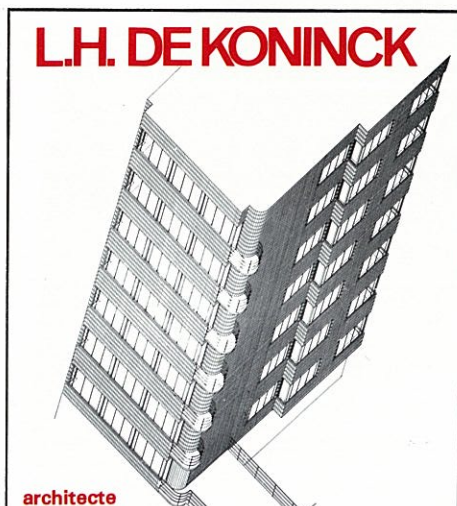


F. Loyer, Paul Hankar, *La Naissance de l'Art Nouveau*, AAM Editions, Brussel, 1987



L. Ploegaerts & P. Puttemans, *L'Œuvre architecturale de Henry Van de Velde*, Atelier Vokaer, Brussel, 1987

R.-L. Delevoy & M. Culot, *L.H. De Koninck architecte, tentoonstellingscatalogus*, AAM, Brussel, 1973



Gent van Louis Cloquet en Stéphane Mortier en de tussen 1905 en 1907 gebouwde laat-neogotische Sint-Petrus-en-Pauluskerk te Oostende, van Louis de la Censerie: vertegenwoordigers dus van diverse stijl-richtingen, met uitzondering van de art nouveau... . De houding van de Koninklijke Commissie is blijkbaar door enige voorzichtigheid ingegeven: ook al betreft het, volgens Lagasse de Locht „gebouwen van eerste orde die de geciviliseerde mensheid tot eer strekken”, toch kan de Commissie niet meteen beslissen over bescherming en erkenning als monument: „Il convient de laisser au temps le soin de consacrer définitivement des appréciations cependant déjà bien établis (...). Toute question de personne mise à part, il semble difficile de formuler, hic et nunc, des jugements sans appel ni cassation” (14). Met andere woorden: de architectuurgeschiedenis zelf zal uitsluitsel geven.

Het architectuurhistorisch onderzoek, en de publicatie ervan voor een ruim publiek, is van uitzonderlijk belang voor een algemene sensibilisering, vooral met betrekking tot de jonge bouwkunst: de beperkte historische distantie bemoeilijkt de erkenning, wat de receptiegeschiedenis van de art nouveau en het Nieuwe Bouwen — de 'Moderne Architectuur' — treffend illustreert. Wat de art-nouveau-architectuur in België betreft hebben een aantal publikaties de belangstelling ongetwijfeld doen toenemen en uiteindelijk de bescherming van dit patrimonium voorbereid: *De Wereld van Henry Van de Velde* van A.M. Hammacher (Antwerpen, 1967); *Victor Horta* van Franco Borsi en Paolo Portoghesi (Rome, 1969; Franse vertaling uitgegeven in Brussel, 1970: op dat ogenblik was alleen Horta's eigen woning en atelier te Brussel — Sint-Gillis als monument beschermd, bij Koninklijk Besluit van 16 oktober 1963); *Bruxelles, Capitale de l'Art Nouveau*, van Borsi en H. Wieser (Brussel, 1971); en de reeks monografieën werd voorlopig afgesloten met studies over Paul Hankar (van François Loyer) en over Gustave Serrurier-Bovy (van Jacques Watelet), die naar men hopen mag de herwaardering en de bescherming van dit werk zullen versnellen. Onlangs, twintig jaar na A.M. Hammachers *De Wereld van Henry Van de Velde*, werd een nieuwe monografie over diens oeuvre gepubliceerd (*L'Œuvre Architecturale de Henry Van de Velde*, Brussel, 1987). De architectuurgeschiedschrijving van het Nieuwe Bouwen — de 'jongste bouwkunst' — in België is nog in volle ontwikkeling en uitwerking: naast het overzichtswerk van Pierre Puttemans, *Moderne Bouwkunst in België* (Brussel, 1975) werden studies gepubliceerd over belangrijke Belgische modernisten zoals L.H. De Koninck, G. Eysselinck, H. Hoste, L. Van der Swaelmen, R. Braem... . Ook in verband met het Nieuwe Bouwen is stilaan een uitgebreid architectuurhistorisch corpus beschikbaar voor wie voor het monumentenzorgbeleid en het behoud van deze 'jongste bouwkunst' verantwoordelijkheid draagt.

Reeds in 1861 had de Koninklijke Commissie voor Monumenten van de overheid een inventarisatieopdracht gekregen. Voor Victor de Stuers was dit „een maatregel van overwegend belang, dien wij niet moesten verzuimen ook in Nederland te nemen. Daardoor

toch worden talrijke zaken aan het licht gebracht, het besef van de waarde onzer oude kunstschaten geboren of verlevendigd, en wordt er tegen vandalisme of onverschilligheid te keer gegaan. Alleen is het werk zeer moeilijk en veelomvattend; reden te meer om er niet langer mee te wachten" (15). In België zou men pas honderd jaar later definitief van start gaan met een systematische inventarisatie en publikatie. In een eerste, experimentele fase, met de publikatie van de inventarissen van de arrondissementen Leuven en Nijvel in 1971 en 1973, werd de jonge bouwkunst als het ware principieel buiten beschouwing gelaten, op basis van opties die onder leiding van prof. R.M. Lemaire werden uitgewerkt: „De chronologische limiet voor opname werd vastgelegd op ca. 1850, refererend naar het veilige voorbeeld van naburige landen en de traditionele kunstgeschiedenis met de noodzakelijke '100 jaar afstand' voor een juiste evaluatie en objectieve studie" (16).

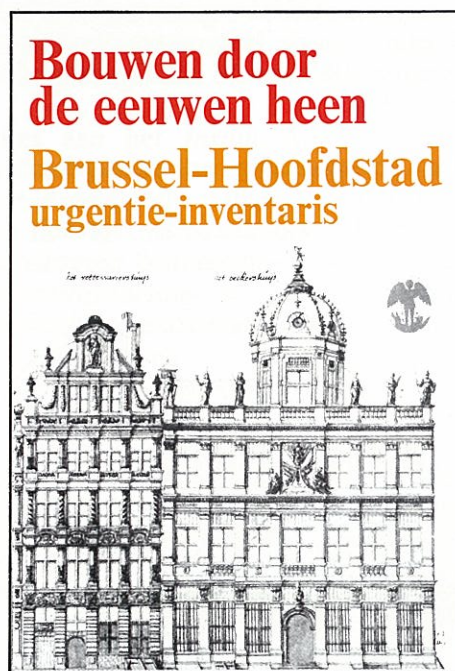
Tijdens het Monumentenjaar 1975 werden deze eerste basisopties grondig herzien door een binnen de toenmalige Rijksdienst opgerichte Werkgroep Inventarisatie. In een bijdrage in het *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* noteerde Suzanne Van Aerschot-Van Haeverbeek, die de leiding en de coördinatie van de inventarisatie waarneemt, dat „tegelijk ook de aangevochten chronologische limiet van 1850 wegviel, met alle gevolgen — en problemen — van dien voor de 19de- en de 20ste-eeuwse architectuur. In de praktijk kan niet worden belet dat doorgaans een haast vanzelfsprekende nieuwe begrenzing zou optreden ca. 1940, hoewel die geenszins de opname van markante, recentere gebouwen in de weg stond voor zover ze kwalitatief, representatief of bepalend schenen te zijn voor de evolutie van de architectuur en/of stedenbouw ten lande" (17). Dit is niet onbelangrijk omdat deze overzichtsinventarissen uitdrukkelijk bedoeld zijn als „werkinstrument voor de monumentenzorg, vooral wat de wettelijke beschermingen betref. (...) Het leek inderdaad noodzakelijk systematisch basismateriaal te verzamelen dat in een tweede stadium zou worden geëvalueerd en aansluitend voorgesteld voor officiële bescherming (...). Op deze manier kwam de inventarisatie in een soort meer 'geëngageerde' fase (...)” (18). Maar dit betekent ook dat het meest recente bouwkundige patrimonium — ook al kan men zich goed voorstellen dat, hier en nu, geen consensus heerst met betrekking tot de kwaliteit en de representativiteit ervan — reeds is geregistreerd voor eventuele bescherming, als de nood dwingt...

De wetenschappelijke, architectuurhistorische belangstelling voor de jonge bouwkunst sinds het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig manifesteerde zich vanaf het Monumentenjaar 1975 dus ook in de sindsdien door het 'Bestuur voor Monumenten en Landschappen' bezorgde overzichts-inventarissen. Voor wat Brussel betreft verscheen in 1979 een *Urgentie-inventaris van het Bouwkundig Erfgoed van de Brusselse Agglomeratie*, opgemaakt door het Sint-Lukasarchief te Brussel in opdracht van de 'Nederlandse Commissie voor de Cultuur van de Brusselse Agglomeratie', waarin de nadruk ligt op het 19de-eeuwse stedenbouwkundige en architecturale

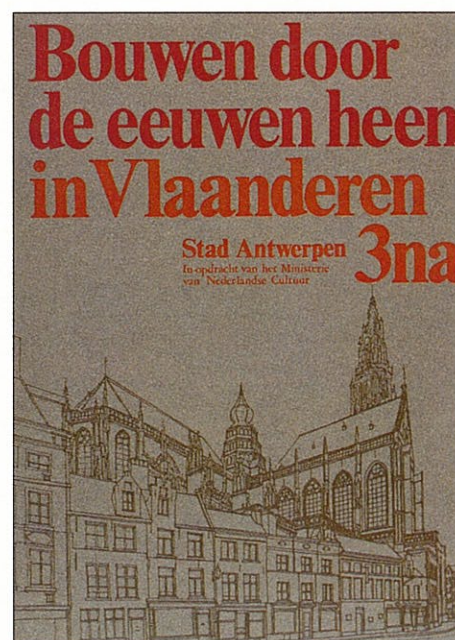
F. Strauven,
Renaat Braem
architect,
AAM uitgave,
Brussel, 1983



J. Apers,
A. Hoppenbrouwers & J. Vandebreden, Urgentie-inventaris van het bouwkundig erfgoed van de Brusselse agglomeratie, Gent, 1979



S. Van Aerschot,
M. Goossens,
G. Plomteux e.a.,
Bouwen door de eeuwen heen, deel 3na, Gent, 1976



patrimonium. De toenmalige achterstand van het modernisme-onderzoek ten opzichte van het art-nouveau-onderzoek, die eerder reeds werd signaleerd, is overigens nog goed merkbaar in de eerste inventarissen uit de tweede helft van de jaren zeventig. Een voorbeeld: in de inventaris van de stad Antwerpen binnen de zogenaamde 'middeleeuwse vesten', gepubliceerd in 1976, besteedt architect L. De Barsée, op dat ogenblik hoofd Monumentenzorg van de stad Antwerpen, in zijn inleiding wél aandacht aan de art nouveau, zij het uitermate beknopt, maar hij rept anderzijds met geen woord over het Nieuwe Bouwen, ook al wordt enkele bladzijden verder, in de inventaris zelf, de reeds vermelde 'Boerentoren' uit 1929-1932 beschreven als „mede door zijn inplanting het stadsbeeld bepalend” en aangestipt als te beschermen. Deze terughoudendheid ten opzichte van de jongste bouwkunst is volledig verdwenen in het drie jaar later, in 1979, gepubliceerde deel over het stadsgebied tussen de middeleeuwse en de zogenaamde 'Spaanse Vesten' van de 16de eeuw waarop in de tweede helft van de 19de eeuw de zogenaamde 'leien' werden aangelegd.

De belangstelling en bezorgdheid voor de jonge bouwkunst is echter niet alleen een zaak van de overheid – wat uitermate vertolkt wordt in dit tijdschrift, M&L – maar ook meer en meer van privé-instellingen die zich voor het bouwkundige patrimonium inzetten. Vermeld moet worden de 'Koninklijke

Vereniging der Historische Woonsteden van België' die, in samenwerking met de 'Nederlandse Kastelenstichting', het driemaandelijkse tijdschrift *De Woonstede door de Eeuwen heen* uitgeeft. In het decembernummer van 1981 verscheen hierin een eerste bijdrage over jonge bouwkunst, met name een artikel over Johannes Duikers Sanatorium 'De Zonnestraal' te Hilversum uit 1926-1928 (19). Sindsdien werd zowel aandacht besteed aan de Belgische art nouveau (Horta, Cauchie, Blérot,...) als aan het Nieuwe Bouwen (Le Corbusier, Eysselinck, Leborgne,...). Nummer 63 van 1984 was overigens helemaal gewijd aan Nederlandse en Belgische modernistische architectuur met een inleidende bijdrage van Catharina van Groningen, met als titel 'Introductie op de bescherming van een aantal zogenaamde witte villa's (in Nederland) (20).

Verder moet nog de aandacht gevestigd worden op een aantal initiatieven met betrekking tot archiefverwerving en -bewaring, in het bijzonder aangaande de jonge bouwkunst: het Sint-Lukasarchief te Brussel (dat eerder reeds werd vermeld), de Stichting Architectuurmuseum te Gent en de *Archives d'Architecture Moderne* te Brussel. Deze laatste leverde baanbrekend werk, onder meer door de inrichting in 1969 van de tentoonstelling *Antoine Pompe et l'Effort Moderne en Belgique* over Belgische architectuur tussen 1890 en 1940: een eerste overzicht dat een definitieve stimulans zou betekenen voor zowel het specialistisch architectuurhistorisch onderzoek als voor een ruime

Brussel, woning Tassel (arch. V. Horta, 1893-1895) (Neubauten in Brüssel, Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin, 1900, Pl. 8)



Brussel, eigen woning van architect P. Hankar (1893) (Neubauten in Brüssel, Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin, 1900, Pl. 21)

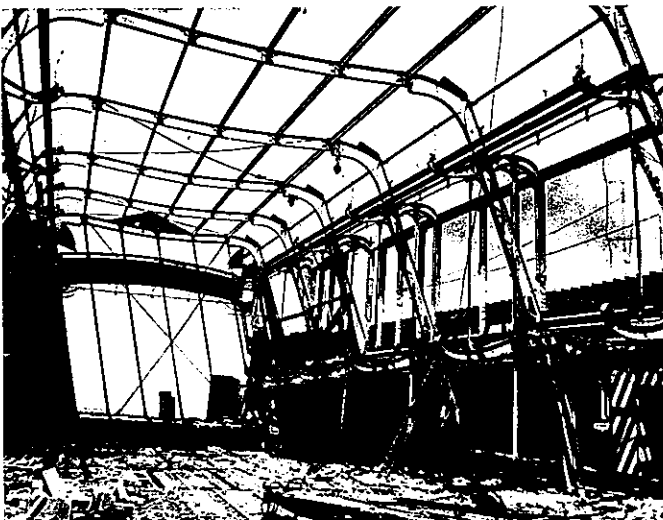




Brussel, woning Aubecq (arch. V. Horta, 1899-1902) (boven) (foto J. Delhay, Sint-Lukasarchief, Brussel); na de afbraak in 1949 (onder) (foto Sint-Lukasarchief, Brussel)

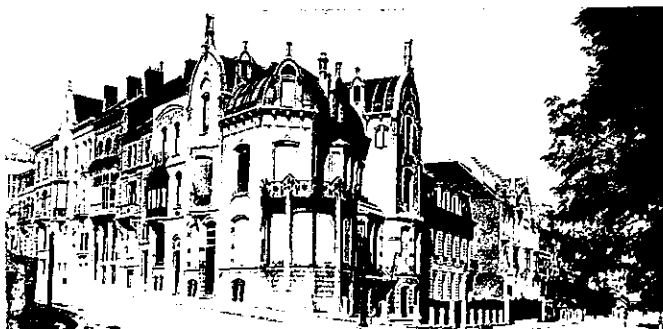


Brussel, atelier Bartholomé (arch. P. Hankar, 1898) (foto AAM, Brussel)



Brussel, het Volkshuis (arch. V. Horta, 1895-1899) bij de sloping in 1962-1963 (foto J. Delhay, Sint-Lukasarchief, Brussel)

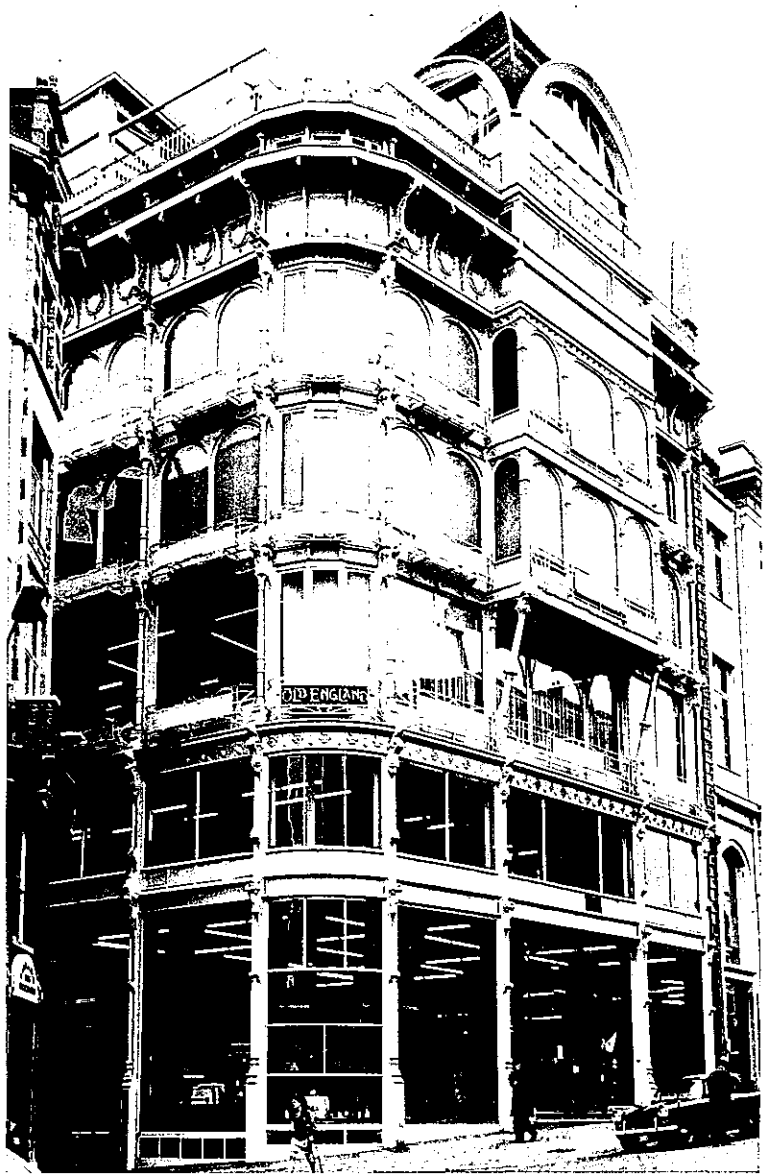
Elsene, eigen woning van arch. E. Blerot (1901-1908) (foto verz. G. Abeels. St.-Lukasarchief, Brussel)



publieke belangstelling voor het recente architecturale verleden. Vermelden we ook het onlangs gestarte inventarisatieproject van het 'Katholiek Documentatie- en Onderzoekscentrum' (KADOC) te Leuven en het 'Bethunianum, Nationaal Centrum voor de Studie van de 19de-eeuwse Kunst' te Gent, in samenwerking met de universiteiten van Leuven en Gent, met betrekking tot de 19de- en vroeg 20ste-eeuwse neogotische kunst en architectuur in België. Wat het industriële patrimonium betreft moet ten slotte nog gewezen worden op de belangrijke bijdrage, wat onderzoek en monumentenzorg betreft, van de 'Vlaamse Vereniging voor Industriële Archeologie, v.z.w.'.

Maar hoe staat het met het feitelijke, daadwerkelijke behoud van de jonge bouwkunst in België? Het verhaal van het architectuurhistorisch onderzoek en van de bescherming en het behoud van de Belgische art-nouveau-architectuur begon met de brutale afbraak na de Tweede Wereldoorlog van een aantal belangrijke, nu algemeen erkende realisaties: Victor Horta's 'Hotel Aubecq' uit 1899-1902, afgebroken in 1949, twee jaar na de dood van de architect; Paul Hankars woning en atelier voor de schilder Bartholomé uit 1898, afgebroken ca. 1950; Ernest Blerots eigen woning uit 1901-1908, afgebroken in 1962; en ten slotte, Victor Horta's 'Maison du Peuple' uit 1895-1899, ongetwijfeld een schitterend hoogtepunt van de 19de-eeuwse architectuur, niettegenstaande een internationale campagne afgebroken in 1964-1965. Tussen 1975 en 1977 werden een tiental werken van Victor Horta te Brussel uiteindelijk beschermd.





Brussel, warenhuis Old England (arch. P. Saintenoy e.a., 1899). Toestand bij de bouw (links) en kort vóór de sluiting (rechts).
(foto's AAM, Brussel)

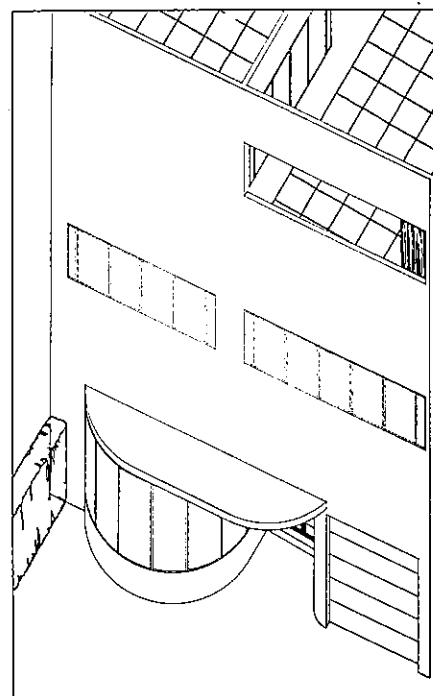
In dezelfde periode werd ook de bescherming goedgekeurd van de eigen woning van Paul Hankar uit 1893 — met Horta's bewaard gebleven woningen Autrique en Tassel uit hetzelfde jaar, beschouwd als het begin van de art-nouveau-architectuur in België — en verder van de eigen woning van Paul Cauchie uit 1905 en van het 'Palais Stoclet' van Josef Hoffmann, uit 1905-1911, het Brusselse hoogtepunt van de Weense architectuur. Het behoud van deze architectuur is echter in belangrijke mate te danken aan privé-initiatieven: de vrij spectaculaire redding in 1957 van Victor Horta's 'Hotel Solvay' uit 1894-1898, dat met slooping werd bedreigd en dat pas 20 jaar later, in 1977, werd beschermd; de recente schitterende restauratie van Victor Horta's 'Hotel Tassel' uit 1893-1895, onder leiding van Horta-leerling Jean Delhaye.

Deze lag tevens aan de basis van de bescherming van Horta's warenhuis Waucquez uit 1905-1906 en de verbouwing ervan tot 'Centrum van het Belgisch Beeldverhaal', met medewerking van de overheid. Minder mooi is de staat van het 'Old-England'-warenhuis van Paul Saintenoy, gebouwd in 1899 op één van de meest monumentale plekken van de stad Brussel, tussen bovenstad (het Koningsplein) en benedenstad (de Grote Markt): het gebouw takelt verder af in afwachting van restauratie en een nieuwe bestemming als instrumentenmuseum.

Ook het verhaal van het Nieuwe Bouwen begint met verwaarlozing en afbraak: het meest dramatische voorval is ongetwijfeld het verdwijnen van de woning Canneel te Oudergem bij Brussel, uit 1931, van Louis



Oudergem, woning Canneel (arch. L.H. De Koninck, 1931) (foto AAM, Brussel)



Ukkel, woning Dotremont (arch. L.H. De Koninck, 1931-1932). Perspectieftekening (verz. AAM, Brussel).

Herman De Koninck, afgebroken in 1970 (De Koninck overleed pas in 1984). Opmerkelijk is anderzijds dat het eerste gebouw van het Nieuwe Bouwen in België dat door de overheid wettelijk werd beschermd, een ander werk is van De Koninck, met name de woning van de kunstverzamelaar Philippe Dotremont, uit 1931-1932, te Ukkel bij Brussel. Definitief gered is Gaston Eysselincks warenhuis S.E.O. te Oostende uit 1950, dat sinds kort het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst van de Provincie West-Vlaanderen huisvest. Het jongste monument van Vlaanderen is Eysselincks magistrale, laat-modernistische postgebouw te Oostende, gebouwd tussen 1945 en 1953 en beschermd bij Koninklijk Besluit van 22 september 1981.

Eén van de boeiendste en belangrijkste gebeurtenissen van dit Le Corbusier-jaar is ongetwijfeld de restauratie van de woning en het atelier van de schilder Guiette te Antwerpen uit 1926, beschermd bij Koninklijk Besluit van 24 april 1978. Aan de restaura-

tiewerken onder leiding van architect Georges Baines werd in het najaar een tentoonstelling gewijd waarin ook aandacht werd besteed aan de specifieke technische problemen bij het herstel van deze modernistische architectuur. Het is duidelijk dat bij de ontwikkeling van een restauratie-filosofie voor de monumenten van de jonge bouwkunst deze technische problemen van doorslaggevende betekenis zijn. In verband hiermee moet gewezen worden op het ontbreken van een specifiek op het Nieuwe Bouwen gerichte monumentenzorgopleiding binnen de bestaande opleidingsinstellingen, met name het Hoger Architectuurinstituut van het Rijk in Antwerpen, het Hoger Architectuurinstituut Sint-Lukas in Gent en het Departement Architectuur, Stedebouw en Ruimtelijke Ordening van de Universiteit te Leuven. Dit kan zonder meer problematisch genoemd worden voor de onmiddellijke toekomst. Een aantal niet onbelangrijke modernistische gebouwen van dit type zijn immers dringend aan restauratie toe: de woning Dr. Ley te Ukkel uit 1934 van L. H. De Koninck, beschermd sinds 1984, maar

Sint-Agatha-Berchem, de Moderne Wijk (arch. V. Bourgeois, 1922-1925). Perspectieftekening (verz. AAM, Brussel)



aan een verregaande aftakeling toe; het laboratorium 'Tenacity' te Wijgmaal bij Leuven, uit 1931, van Jean de Ligne; maar ook de baanbrekende Brusselse tuinstad 'La Cité Moderne', uit 1922-1925 van Victor Bourgeois en Louis Van der Swaelmen.

Aan deze nogal alarmerende lijst moeten nog enkele gevallen toegevoegd worden van grotere gebouwencomplexen uit het interbellum die hun oorspronkelijke functie hebben verloren of dreigen te verliezen en waarvoor een nieuwe functie — en dus garantie voor behoud — nog onzeker is of zelfs niet in overweging wordt genomen: het omroepgebouw van de Belgische Radio en Televisie te Elsene-Brussel, uit 1935-1938, van architect Joseph Diongre; de Technische School te Leuven uit dezelfde periode, van Henry Van de Velde, overigens heel erg verwant met de paviljoenen die hij in 1937 en 1939 bouwde voor de wereldtentoonstellingen te Parijs (in samenwerking met J.J. Eggericx en R. Verwilghen) en te New York (met V. Bourgeois en L. Stynen); en tenslotte het sanatorium Joseph Lemaire te Tombeek bij Brussel, uit 1935-1937, van Maxime Brunfaut, dat eind dit jaar waarschijnlijk wordt gesloten. Even verontrustend is de toestand van leegstaande redactie- en drukkerijgebouwen van de kranten *Vooruit* te Gent en *Le Peuple* te Brussel, beide uit 1930-1931, van Maxime Brunfaut en zijn vader Fernand Brunfaut.

Dit is een lange lijst: betekenisvolle getuigen van het Nieuwe Bouwen in België dreigen nog steeds voorgoed te verdwijnen, uit onze omgeving en uit ons geheugen. Misschien geldt dit in mindere mate voor de art-nouveau-architectuur die, nu bijna honderd jaar oud, onaanastbaar en onuitwisbaar is geworden. Of lijkt het alleen maar zo? Er is immers een ander en veel omvattender gevaar dat het behoud van deze jonge bouwkunst — en van alle waardevolle architectuur — bedreigt. Bescherming en restauratie waarborgen het voortbestaan van het gebouw: de monumenten zijn er beter aan toe, maar dat geldt in steeds mindere mate voor de stad en het landschap waartoe ze behoren. Gevreesd moet worden dat zorgzame restauraties, zoals deze van Le Corbusiers woning Guiette te Antwerpen of Horta's 'Hotel Tassel' te Brussel, de verdere verslonzing van stad en landschap niet zullen kunnen verhinderen, of toch? In verband met het huis Guiette somde Geert Bekaert een aantal vanzelfsprekende en voor hem „waarschijnlijk meer dan voldoende redenen (op) (...) om het in ons collectieve geheugen, dat toch al zo kort en arm is, een vaste plaats te geven (omdat het het enige gebouw van Le Corbusier in België is; omdat het een gebouw van Le Corbusier is; omdat het het huis was van René Guiette...). Maar de eigenlijke reden om iets te bewaren kan toch maar de innerlijke kwaliteit van een werk zijn, dat waardoor het tot kunstwerk wordt, dat wat niet verhandeld of toegankelijk kan worden, maar zichzelf is en daardoor in staat blijkt te zijn om blijvend, aan elke generatie opnieuw, vragen te stellen. Een soortgelijk werk is meer dan een tijdsdocument. Het heeft zijn bestaan in de wereld van de verbeelding” (21). Dit is de ware functie en bestaansreden van het monument, en waarom zou ook de jonge bouwkunst hiervoor niet in aanmerking komen... ?

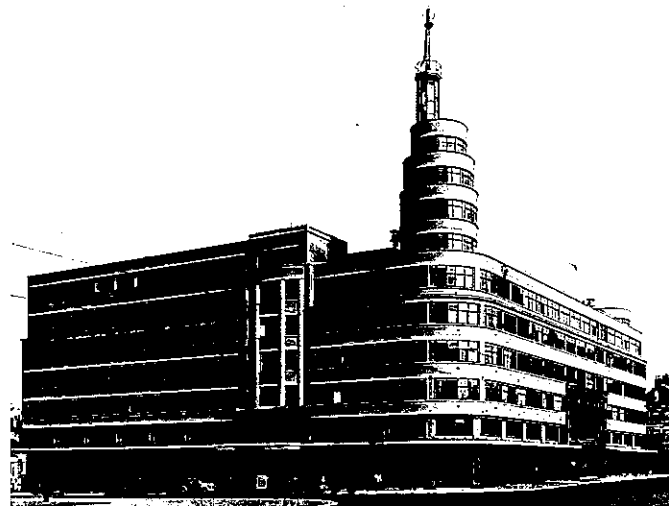


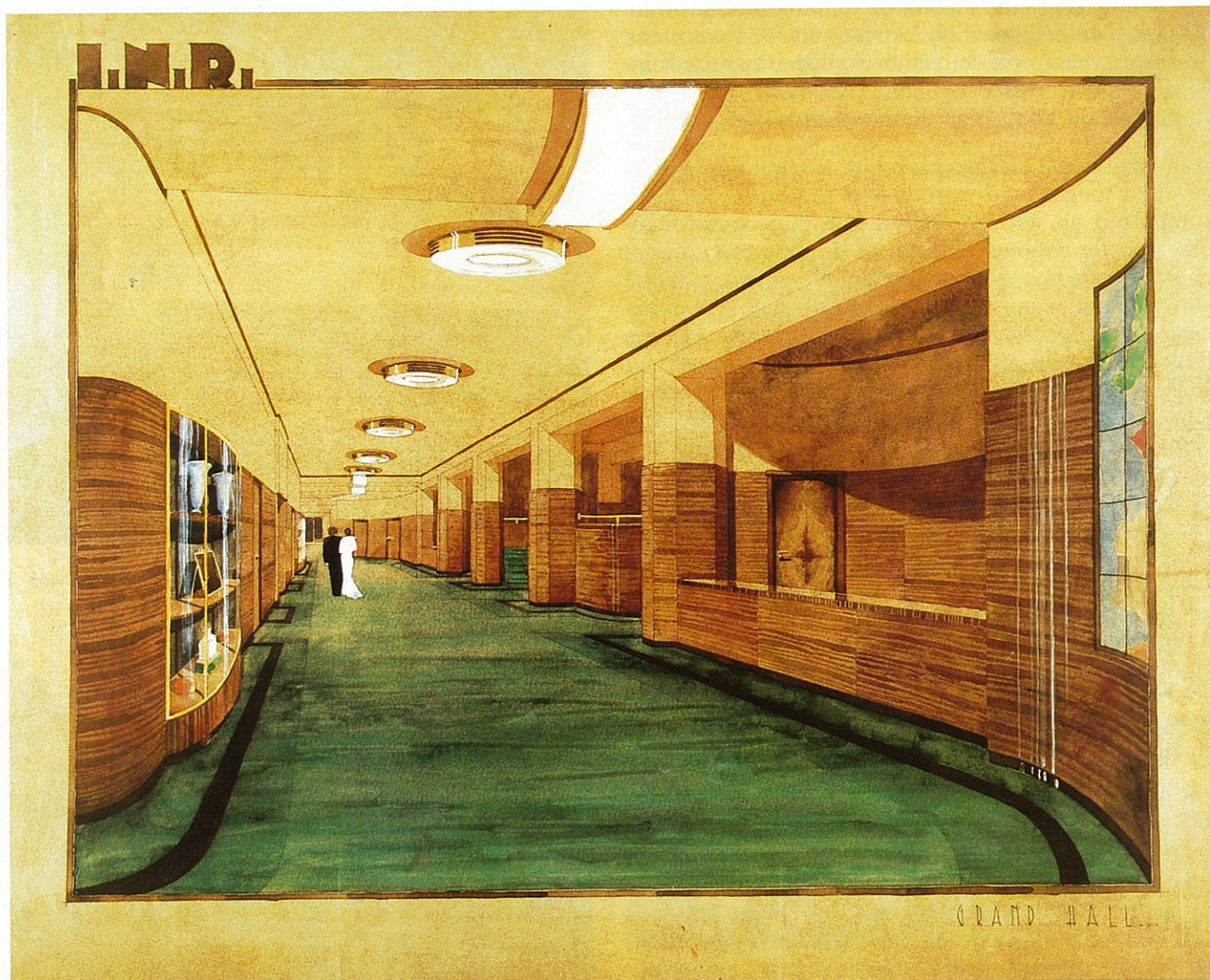
Ukkel, villa Dr. Ley (arch. L.H. De Koninck, 1934) (foto verz. AAM, Brussel)



Ukkel, villa Dr. Ley. Toestand in 1980 (foto B.M.L.)

Elsene, Omroepgebouw (arch. J. Diongre, 1935-1938) (foto archief BRT)





Elsene, Omroepgebouw (arch. J. Diongre, 1935-1938). Ontwerp voor de grote hal (archief BRT)

Voetnoten

Deze tekst is de herwerkte versie van een voordracht, gehouden in de Beurs van Berlage te Amsterdam op 14 mei 1987 tijdens de Nationale Monumentenstudiedag van de Stichting Nationale Contactcommissie Monumentenbescherming.

- (1) 'Nawoord', blz. 148-149, in Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst*, Bussem, 1975 (heruitgave van artikel in *De Gids*, november 1873, blz. 320-403).
- (2) 'Voorwoord', blz. 16, in Victor de Stuers, 1975.
- (3) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 87 [371].
- (4) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 97 [381].
- (5) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 99 [383].
- (6) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 100 [384]. Zie art. 1 van het K.B. van 7 januari 1835: 'Une commission est instituée à l'effet de donner son avis sur la demande du Ministre de l'Intérieur: 1. sur les réparations qu'exigent les monuments du pays remarquables par leur antiquité, par les souvenirs qu'ils rappellent, ou par leur importance sous le rapport de l'art; 2. sur les plans relatifs aux constructions et réparations des édifices mentionnées dans l'art. 2 de l'arrêté du 16 août 1824, et d'autres édifices publics'. Tot de commissie, die uit 9 leden bestond, behoorden in 1835 belangrijke architecten zoals T.F. Suys (1783-1861), L. Roelandt (1786-1864), P. Bourla (1783-1866) en B. Renard (1781-1861).
- (7) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 100 [384].
- (8) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 101 [385].
- (9) Zie noot 6.
- (10) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 104 [388].
- (11) Paul Saintenoy, in *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, (1929), blz. 222 (cit. in Herman Stynen, *De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen: een terugblik over de periode van 1835 tot de jaren zestig*, in *Monumenten en Landschappen*, IV (1985), nr. 1, blz. 6-35).
- (12) *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, (1918), blz. 60 (cit. in Herman Stynen, 1985, blz. 17).
- (13) Charles Lagasse de Locht, in *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, (1914), blz. 314-315 (cit. in Herman Stynen, 1985, blz. 24).
- (14) Ibid.
- (15) Victor de Stuers, 1975 [1873], blz. 104-105 [388-389].
- (16) Suzanne Van Aerschot-Van Haeverbeeck, *Inventarisatie van het cultuurbezit in België: een overzicht met toelichting van de huidige situatie in Vlaanderen*, blz. 232, in *Bulletin KNOB*, LXXXIII (1983), nr. 5, blz. 229-241.
- (17) Suzanne Van Aerschot-Van Haeverbeeck, 1983, blz. 235.
- (18) Ibid.
- (19) M.C. Kuipers, *De Zonnestraal te Hilversum*, in *De Woonstede door de Eeuwen heen*, (1981), nr. 52.
- (20) Catharina L. Van Groningen, *Introductie op de bescherming van een aantal zgn. witte villa's*, in *De woonstede door de eeuwen heen*, (1984), nr. 63, blz. 14-21.
- (21) Cit. in Herman Stynen, *Het huis Guiette (1926) van architect Le Corbusier te Antwerpen*, blz. 17, in *Monumenten en Landschappen*, I (1981-1982), nr. 2, blz. 17-19. De tekst van Geert Bekaert is overgenomen uit de congresmap van het colloquium 'Architectuur uit het Interbellum: Behoud, Bescherming, Functie', op 14 november 1981 ingericht te Brussel door de v.z.w. Interbellum, het Internationaal Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme en de Vlaamse Vereniging voor Industriële Archeologie, v.z.w.

Twée gebouwen van Jean de Ligne in Wijgmaal (Leuven): de 'Foyer Remy' en 'Tenacity'

L. Verpoest, ir. arch., K.U.L.

Louis Van der Swaelmen vermeldde in *L'Effort Moderne en Belgique* (1) de jonge Brusselse architect Jean de Ligne (1890-1985) als behorende tot de beloftevolle derde generatie van Belgische modernistische architecten, naast Hoste, Eggericx, Bourgeois, Van Steenberghe, Jasinski, ... De Ligne had zich toen reeds gunstig laten opmerken met tuinvijken in Zaventem, Oudergem en Sint-Pieters-Woluwe (1919-1921). Hij wordt één van de zeldzame architecten uit het interbellum genoemd die ook belangstelling had voor architectuurtheorie en architectuurgeschiedenis (2). Van 1939 tot 1968 doceerde hij overigens architectuur en stedenbouwkundige geschiedenis aan het door Henry Van de Velde opgerichte Ter Kameren Instituut. Belangrijke opdrachten kreeg de Ligne vanaf ca. 1930 van de Remy-fabrieken te Wijgmaal bij Leuven: de zogenaamde 'Foyer Remy', het proefgebouw 'Tenacity' en andere bedrijfsgebouwen op het fabrieksterrein, en ten slotte het Remy-paviljoen op de wereldtentoonstelling te Brussel in 1935.

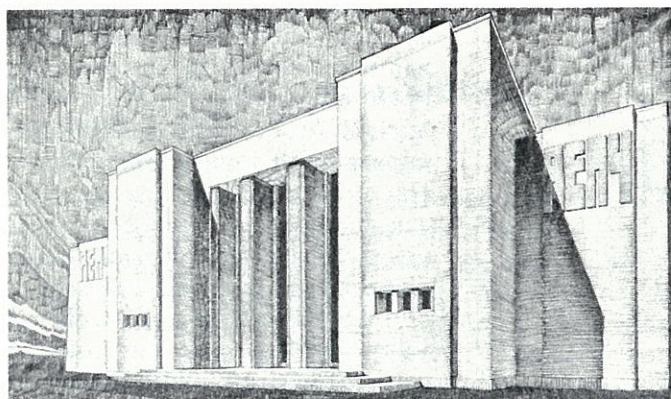
Wijgmaal is 'onder voogdij' van de in 1855 gestichte Remy-fabrieken ontstaan. Vanaf 1890 werden

Wijgmaal, 'Tenacity'. Toestand in oktober 1987 (foto G. Charlier)



de oude fabrieksgebouwen aan de Dijle verlaten voor een nieuw complex tussen het kanaal en de spoorweg Leuven-Mechelen. Rond het bedrijf werd het dorp

gebouwd, in belangrijke mate gefinancierd door stichter Edouard Remy (1893-1896) en zijn opvolgers. Het vertoont een grote morfo-typologische ver-

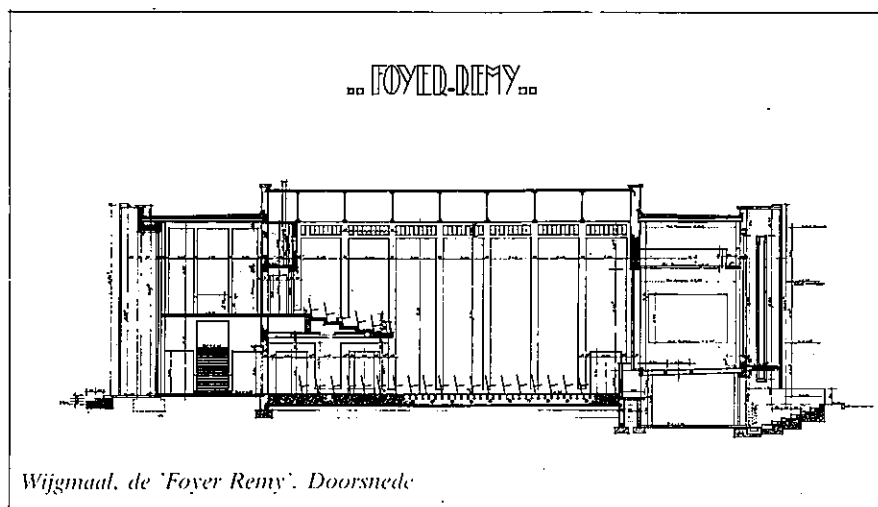


Wijgmaal, de 'Foyer Remy'. Perspectieftekening (in *L'Emulation*, 1932, nr. 12, p. 362)



Wijgmaal, de 'Foyer Remy'. Oorspronkelijke toestand (foto Duquenne, verz. AAM, Brussel)

scheidenheid: naast verschillende types van woningen — van kleine arbeiderswoningen, soms in doodlopende straatjes, tot riante villa's en kasteeltjes voor directeurs en ingenieurs van het bedrijf — bouwden de Remy-fabrieken allerhande voorzieningen voor de werknemers-dorpsbewoners (een kerk, een postkantoor, een station, een verenigingsgebouw,...). De 'Foyer Remy' van Jean de Ligne is toneelzaal en medisch centrum van het fabrieksdorp (ca. 1930), gelegen langs de dreef die de dorpskerk met het stationsplein en de fabrieksterreinen verbindt. Links en rechts van de dreef liggen de woningen van de bedienden, ingenieurs en directeurs van het bedrijf. Perifeer, aan de rand van deze centrale 'tuinwijk', liggen de arbeiderswoningen, op diverse wijzen gegroepeerd. Het gebouw van de Ligne, opgetrokken uit heel verzorgd baksteen metselwerk, is strak symmetrisch met een vrij monumentale voorgevel naar de dreef toe. De functionele

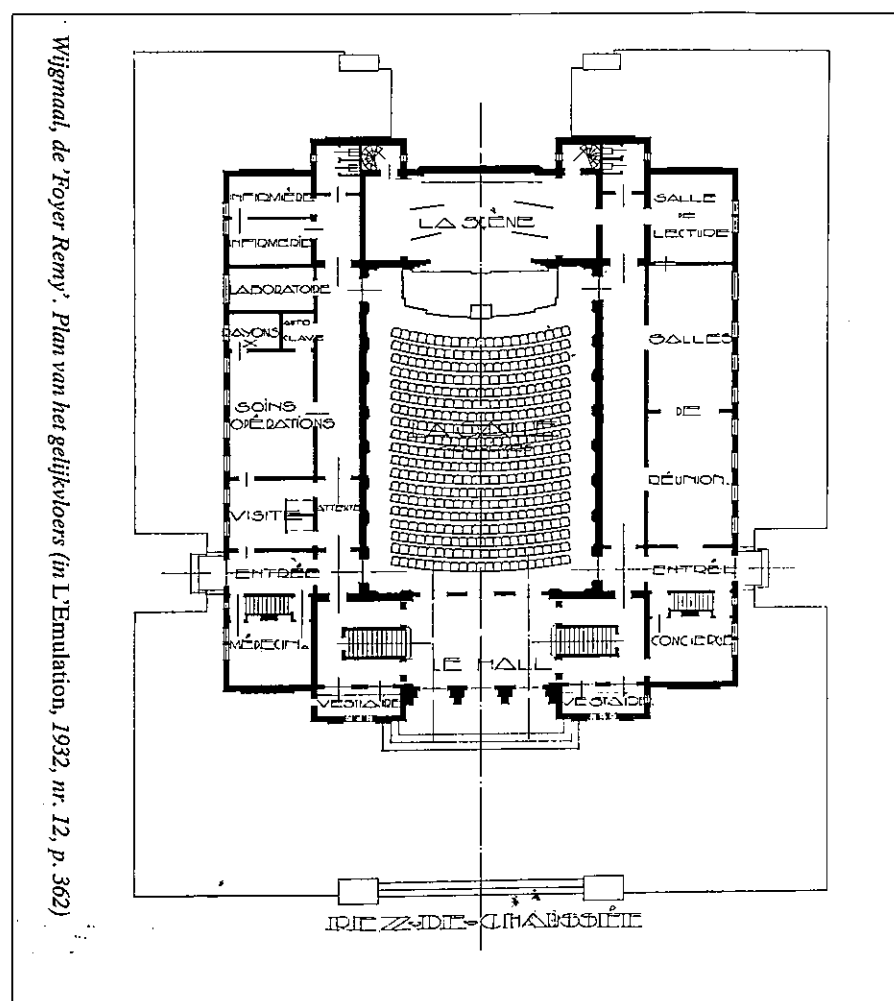


combinatie toneelzaal - medisch centrum wordt ruimtelijk heel rationeel en zakelijk opgelost door middel van een met bovenlichten verlichte circulatie tussen zaal en verzorgingsruimten.

Voor het ontwerp en de bouw van de bedrijfsgebouwen op het nieuwe fabrieksterrein richtten de Remy-fabrieken ca. 1897 zelfs een architectuurwedstrijd in, meer

bepaald voor 'la nouvelle amidonnerie' (de stijfslafdeling). Hiervoor werden uiteindelijk de architecten L. Morial en A. Tertzweil aangeduid, die zich voorheen in Gent vooral in de woningbouw verdienstelijk hadden gemaakt.

Het fabriekscomplex is thans voor een groot gedeelte, ongeveer de helft, ontmanteld, meer bepaald het oostelijke gedeelte met de vroegere maalderij en de statige kantoren. Ook verdwenen is het imposante standbeeld van Edouard Remy van de beeldhouwer Jules Lagae, oorspronkelijk opgesteld op een plein tussen de kantoren en de spoorweg. Hier was de meer representatieve toegang voor de bedienden, terwijl de arbeiders het fabrieksterrein konden betreden aan de achterkant, langs het kanaal. Alleen de monumentale silo-toren uit 1905 — een merkteken in het landschap — en het proefgebouw van Jean de Ligne uit 1931, met de zelfverzekerde naam 'Tenacity', zijn nog behouden. 'Tenacity' sluit aan bij een ouder laboratoriumgebouw dat overigens nadien werd 'gemoderniseerd' in overeenstemming met de Lignes architectuur. Het is een staalskeletbouw met een dunne, vliesachtige gevel, met afwisselend stroken glas en witgepleisterd beton, en afgeronde hoeken. De dwarsdoorsnede is als het ware basilicaal: een vier bouwlaagen hoge, open middenbeuk en twee zijbeuken met drie niveaus galerijen. Het is een heldere, zakelijke architectuur met een grote beeldende kracht: *Autant*





Wijgmaal, 'Tenacity'. Oorspronkelijke toestand (in *Bâtir*, 1935, nr. 36)



Wijgmaal, 'Tenacity'. Toestand in oktober 1987 (foto G. Charlier)

par la conception constructive que par ses lignes générales bien modernes, le hall 'Tenacity' exprime l'esprit rationnel de la direction des usines Remy et de leurs services techniques" (3). Het gebouw was een uithangbord voor de principes van techniciteit, hygiëne, rationaliteit van dit moderne bedrijf. Het is in die functie te vergelijken met de Lignes schitterende tentoonstellingspaviljoen voor Remy op de wereldtentoonstelling te Brussel in 1935. Dit efemere gebouw leeft slechts voort in de prachtige foto's van Sergysels, bewaard in de *Archives d'Architecture Moderne* te Brussel. 'Tenacity' is er heel wat slechter aan toe: behouden, maar in een erbarmelijke toestand van verwaarlozing... .

Voetnoten

- (1) L. Van der Swaelmen, *L'Effort Moderne en Belgique*, in *La Cité*, jg. 5, 1925, 7, p. 124-143.
- (2) *Musée des Archives d'Architecture Moderne*, Brussel, 1986, p. 186.
- (3) *Bâtir*, 1935, 36, p. 444-447.



Het paviljoen 'Usines Remy' op de wereldtentoonstelling van 1935, in Brussel, (arch. J. De Ligne)

Het sanatorium te Overijse (Tombeek)

G. Paesmans, B.M.L.

Op 15 juli 1934 kocht de socialistische verzekeringsmaatschappij *La Prévoyance Sociale*, onder impuls van directeur-generaal Joseph Lemaire, een bouwgrond aan met een oppervlakte van 33 ha 49 a 40 ca, ter plaatse bekend als 'Tombeek-heide', met de bedoeling er een sanatorium op te richten. Het idee kaderde volledig in de doelstellingen van deze coöperatie die een gedeelte van haar winsten aanwendde voor de uitbouw van een net van gezondheidsinstellingen.

De terreinkeuze werd ongetwijfeld bepaald door de gunstige ligging op een 20-tal km ten zuiden van Brussel. Bovendien beantwoordde dit stuk ongerepte natuur, gesitueerd op een 85 m hoog plateau dat de Lanevallei domineert, perfect aan de gestelde medische eisen.

De opdracht tot het bouwen van een sanatorium voor 150 mannelijke patiënten, werd toevertrouwd aan de jonge Brusselse architect Maxime Brunfaut (° 1909, Schaarbeek), zoon van architect en socialistisch volksvertegenwoordiger Fernand Brunfaut (1886-1972), in 1929 afgestudeerd aan de *Académie des Beaux-Arts* te Brussel. Maxime Brunfaut

Algemeen zicht met links de lage dienstvleugel, rechts de ziekenvleugel (foto D. Stengée)



begon zijn carrière op het bureau van zijn vader met wie hij onder meer de redactie- en drukkerijgebouwen (1971) van de socialistische dagbladen 'Vooruit' te Gent en 'Le Peuple' te Brussel realiseerde. Het nieuwe sanatorium te

Tombeek was zijn eerste grote opdracht.

De voorstudie was reeds begonnen in oktober 1933 en zou bijna 2 jaar in beslag nemen. Tijdens deze periode werd de problematiek van de sanatoria zowel vanuit medisch, technisch als architecturaal oogpunt uitgebreid bestudeerd, waarbij het welzijn van de patiënt centraal stond. Uiteindelijk zou een modelinrichting worden gerealiseerd die in medisch-wetenschappelijke en in architectuurkringen als dusdanig werd erkend.

Het complex bestaat uit een hoofdgebouw — het sanatorium — en verschillende, over het terrein verspreide dienstgebouwen die architecturaal één geheel vormen.

De toegang wordt benadrukt door een passage onder luifel, in het midden gestut door twee kolom-

De overluifelde toegang met conciërgewoning, een bescheiden replek van de zogeheten 'witte villa's' (foto B.M.L.)



men en afgesloten door een laag, metalen hek, met daarop aansluitend de conciërgewoning. Een brede laan, met halverwege de woning van de hoofdgeneesheer, leidt naar het sanatorium, gelegen aan de rand van het plateau.

Ten slotte zorgt een holle weg aan de achterzijde voor de verbinding met de onderaan de helling ingeplante bijgebouwen met verwarmingsinstallatie, pompstation, wasserij en personeelsverblijf.

Het sanatorium werd door het Luikse aannemersbedrijf N.V. Bémat in een recordtijd van 13 maanden (10.08.1936 - 21.09.1937) gerealiseerd. De totale kostprijs bedroeg ruim 14.000.000,-fr.

In tegenstelling tot de frequent toegepaste paviljoenbouw werd hier geopteerd voor het 'bloksysteem' wat toeliet de circulatie tot een minimum te beperken. Het gebouw is samengesteld uit twee loodrecht op elkaar geplaatste, qua proportie en voorkomen duidelijk onderscheiden volumes, een lange (115 m) ziekenvleugel, vier niveaus hoog, met zuidoostelijk en noordwestelijk georiënteerde langsgevels, en een kortere (80 m) lagere vleugel met onderaan de medische sector en de dienstruimten (half ondergronds)



Zuidoostelijke gevel van de ziekenvleugel met op het gelijkvloers de open kuurgalerij, op de verdiepingen de ziekenkamers. Een beglaasde rotonde onderbreekt het strakke horizontale ritme (foto D. Stengée)

en bovenaan de gemeenschapsruimten.

De kortere vleugel die zich overwegend ten noordwesten van het hoofdvolume uitstrekt, duikt als het ware onder de opengewerkte ziekenvleugel op het gelijkvloers door. De hoofdtoegang ligt in het verlengde van de toegangsweg in

de noordwestelijke vleugel.

De algemene indruk die van het gebouw uitgaat, wordt bepaald door een krachtige volumewerking en, ondanks de omvang, een lichte, naar buiten toe open getrokken constructie met de allures van een 'grand hôtel'. De brede toegangsweg die ter hoogte van de ingang een ereplein vormt en de Frans geïnspireerde tuinaanleg kunnen deze impressie enkel versterken.

Zuidoostelijke kuurgalerij met terrasvormige opbouw (foto D. Stengée)



Constructief werd geopteerd voor een betonnen skeletstructuur op een raster van 5,60 m bij 4,30 m, opgevuld met brede, horizontale glaspartijen en baksteenmetselwerk. Eventuele problemen ingevolge betonkrimp en thermische uitzetting werden opgevangen door het gebouw in de lengte op te splitsen in 8 licht tegenover elkaar verspringende blokken, gescheiden door speciaal daartoe bestudeerde uitzettingsvoegen. Binnen- en buitenwanden werden ontdubbeld en gescheiden door spouwen gevuld met kurkplaten, dit met het oog op een optimale thermische en akoestische isolatie.

De buitengevels werden volledig bekleed met crèmekleurige, gegla-

zuurde tegels (18 x 39 cm), met cementmortel vastgehecht aan een roestvrij wapeningsnet. Het was een van de eerste toepassingen in ons land waar een afwerking met 'slijtvaste' muurtegels op zo'n grote schaal werd gerealiseerd. In het algemeen opzet stond het geestelijk en fysiek welzijn van de zieke mens centraal. Dit wordt als het ware gevisualiseerd in de hiërarchische opsplitsing in een patiëntenvleugel die domineert door omvang en vormgeving en een bescheidener, ondergeschikte dienstenvleugel. De vlakke, lineaire gevelbehandeling van deze laatste vormt een sterk contrast met de uitgesproken plastische werking van de hoofdvleugel, geaccentueerd door het trapsgewijze verspringen van de volumes en door de diepe schaduwwerking van de horizontale raampartijen met in- en uitspringende balkons en terrassen, begrensd door de strakke lijnen van de metalen borstweringen, een rechtstreeks gevolg van de medische eis om zoveel mogelijk licht en lucht binnen het gebouw op te vangen.

Karakteristiek hiervoor is de open kuurgalerij die zich uitstrekt over de gehele breedte en diepte van de patiëntenvleugel, aan de zuid-

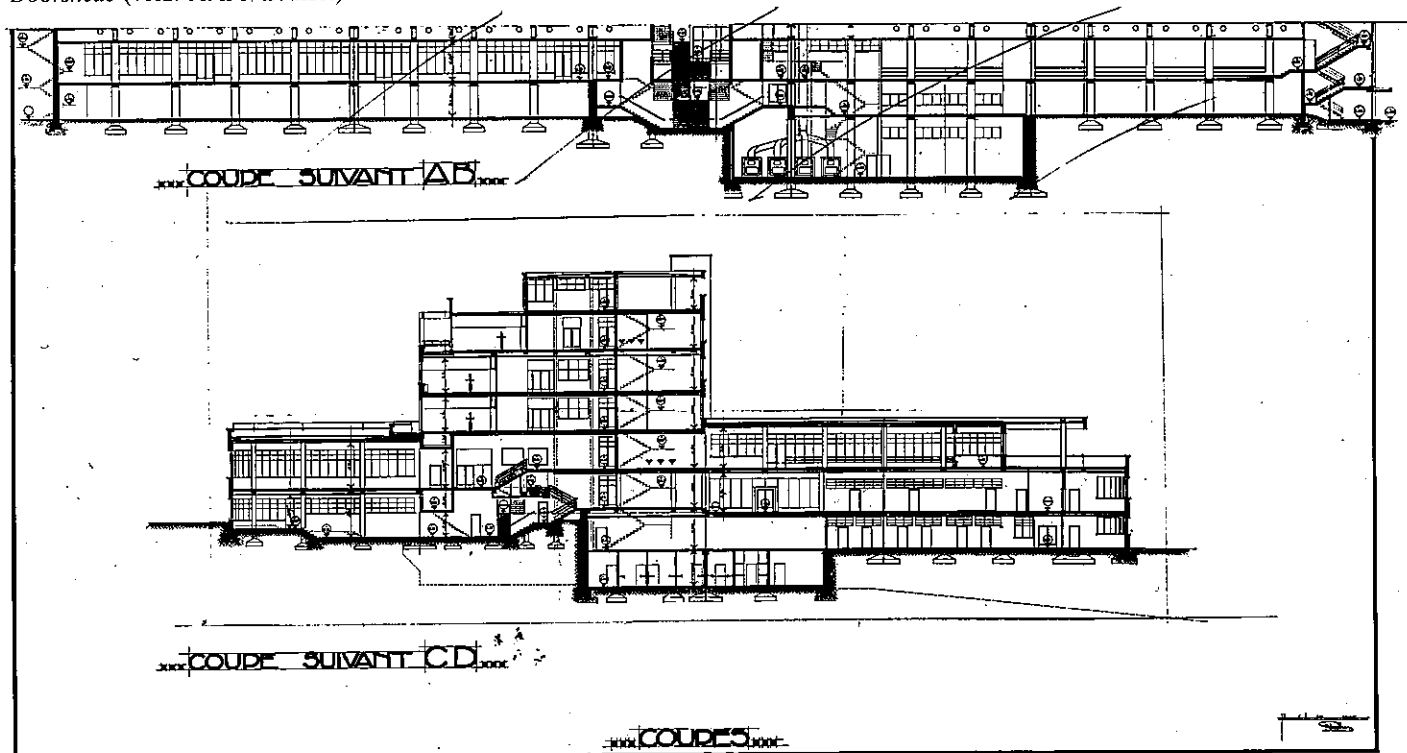
oostelijke zijde direct aansluitend op de parkzone. Door de dragende kolommenstructuur volledig open te laten en door de trapsgewijze opbouw van de kuurterrassen werd iedere gebruiker een maximum aan uitzicht en bezonning geboden. Een overlangs geplaatst glazen scherm zorgde voor de nodige beschutting met de bijkomende mogelijkheid om afhankelijk van de weersomstandigheden de noord- of de zuidgalerij te gebruiken. Het probleem van plaatsen en isoleren van de aan- en afvoerleidingen, een gevolg van het opentrekken van de gelijkvloerse verdieping, kreeg een zowel technisch als esthetisch verantwoorde oplossing: een 1,80 m hoge technische ruimte werd aangebracht onder de verdiepingsvloer, en uitgewerkt als een soort attiek geritmeerd door ronde 'patrijspoort'-vensters.

Rekening houdend met het langdurig verblijf van de meestal valide patiënten in de inrichting — 8 maanden was een minimum — genoot het creëren van collectieve ruimten bijzondere aandacht (eetzaal, salon, bibliotheek, kaartzaal), met de nadruk op het ontspanningsaspect. Dit laatste kreeg concreet gestalte in een

hoefijzervormige, volledig beglaasde uitbouw met halfondergronds een polyvalente zaal voor recepties, film- en toneelvoorstellingen, en boven een identieke ruimte voor biljart en aanverwante activiteiten. Dit sterke volumetrische accent in het midden van de tuingevel affirmeert zich terzelfder tijd als rust- en culminatiepunt binnen de strakke, horizontale, schijnbaar onbegrensde langsstructuur. Deze nadrukkelijke klemtoon vindt zijn pendant aan het uiteinde van de noordwestelijke vleugel, waar een eveneens volledig opengewerkte rotonde, ingericht als operatiezaal, wordt gecombineerd met een open, overdekt dakterras dat uitzicht biedt op de Lanevallei.

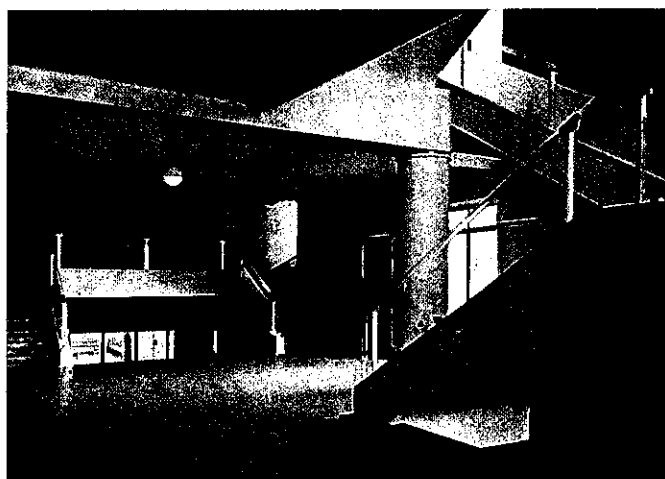
Het belang van beweging als therapie wordt onderlijnd door het indrukwekkende trappensysteem op de kruising van de beide vleugels, de brede gangen en de ruime overgangsruidten. Een ingenieus systeem gevormd door een brede trappartij tussen enerzijds de toegangshal en de feestzaal en anderzijds de biljartzaal en de refter, geflankeerd door twee kleinere trappen, geïnspireerd op het historische voorbeeld van het kasteel van Blois, maakte het mogelijk

Doorsnede (verz. AAM, Brussel)





Spreekkamer met centrale traphal: op de voorgrond de hoofdtrap naar de verdiepingen, achteraan de brede trap naar de halfondergrondse receptiezaal, geflankeerd door twee kleinere trappen die naar de kuurgalerijen leiden. Toestand omstreeks 1938 (in *La Technique des Travaux*, jan. 1938, p. 8, fig. 11)



Ingangshal: een witte marmeren vloer en een spiegelwand waarin de met zwarte marmer beklede dragende kolommen worden weerkaatst, zorgen voor een sobere decoratie. Tegen de linkerwand een paneelschildering van A. Saverijs die de lokale Keizer Karellegende illustreert, in de vloer het wapenschild van de 'Prévoyance Sociale' (in *La Technique des Travaux*, jan. 1938, p. 7, fig. 10)

dat bezoekers en patiënten de feestzaal kunnen gebruiken zonder dat de bezoekers ongewenst de ziekenvleugel betreden. De hoofdtrap die de zes bouwlagen bedient, en de twee identiek uitgewerkte brandtrappen aan de uiteinden van de vleugel, vormen de enige verticaliserende elementen in het gebouw, veruitwendigd door een over de gehele hoogte doorgetrokken glazen front aan de ene en een reeks balkons aan de andere zijde.

De sobere, functionele benadering, kenmerkend voor het hele opzet, komt ook terug in de binneninrichting. De heldere, geometrische ruimten worden gearticuleerd door de kolommenstructuur die overal zichtbaar is. Met uitzondering van de wit-zwarte marmeren vloer in de hal en de tegelvloer in de keuken en het badhuis werd overal een dikke linoleum vloerbekleding (stopverfkleur) geplaatst. Dit materiaal werd ook gebruikt voor de 1,50 m hoge lambrizing (kaneeltint).

De trapleuningen en borstweringen bestaan uit een constructie van glazen pyrexbuizen, opgevuld met dikke matte glasplaten gevat in metalen profielen. De verlichting gebeurde met in de zoldering ingewerkte lichtbronnen en met opaalglazen bollen.

Het gebouw wist zich zonder veel problemen op technisch en functioneel gebied te handhaven. Geleidelijk aan werd het omgevormd tot een verzorgingstehuis. Dit kon zonder noemenswaardige aanpassingswerken, mede dank zij de skeletstructuur waardoor de bestaande ruimten vrij eenvoudig konden worden vergroot of verkleind. Het lijkt dan ook wel ironisch dat nu, precies in het jaar dat de 50ste verjaardag kan worden gevierd, zijn verdere bestaan bedreigd wordt door de sluiting van het Joseph Lemaire-instituut. Niet alleen omwille van de evidente architecturale kwaliteiten maar ook omwille van de reeds in het verleden bewezen levensvatbaarheid verdient dit gebouw van Maxime Brunfaut meer dan een,

met het oog op de toekomst, onzekere leegstand.

Bibliografie

- Bontridder A., *Hedendaagse bouwkunst in België*, Antwerpen, 1965.
- Celis M. en Van den Bossche H., *De redactie- en drukkerijgebouwen van 'Vooruit' en 'Le Peuple'* (architecten Fernand en Maxime Brunfaut). Twee merkwaardige realisaties uit de dertiger jaren te Gent en te Brussel, in *Monumenten en Landschappen*, 5 juli 1982.
- Clair Vivre. *Sanatorium Joseph Lemaire*, album 2, s.l., s.d.
- Delvaux E., *Le sanatorium 'Joseph Lemaire' à Tombeek en Brabant*, in *Le Document*, 10, 1938, p. 179-185.
- Musée des Archives d'Architecture Moderne. *Collections*, Brussel, 1986, p. 136-141.
- Novogordsky L., *Le sanatorium 'Joseph Lemaire' à Tombeek (Brabant)*, in *La Technique des Travaux*, januari, 1938, p. 3-18.
- Serkyn H., *Une visite au Sanatorium Joseph Lemaire à Tombeek*, in *Structure. Association des Architectes de Bruxelles*, mei 1938, p. 12-13.
- Thysbaert J., *Sanatorium 'Joseph Lemaire' à Tombeek*, in *Hospitalia*, juli 1939, p. 151-160.

De Technische School te Leuven (1936-1942) van Henry Van de Velde

L. Verpoest, ir. arch., K.U.L.

In Leuven wordt een gebouw van Henry Van de Velde (gedeeltelijk?) afgebroken. Enkele weken geleden verscheen, twintig jaar na *De Wereld van Henry Van de Velde* van A.M. Hammacher, een nieuwe monografie over het oeuvre van Van de Velde, van Leon Ploegaerts en Pierre Puttemans. Dit is op zijn minst een ongelukkige samenloop van omstandigheden. Heel verontrustend is de volledige onzekerheid over wat ervoor in de plaats komt. Met dit signalement wordt gewezen op de architecturale en stedenbouwkundige kwaliteiten van het gebouw en op het historische belang ervan in het oeuvre van Henry Van de Velde, in de hoop dat dit voor Leuven zeldzame voorbeeld van het moderne bouwen vooralsnog kan worden behouden, in zijn geheel. Een gedeeltelijk behoud — zo heeft de monumentenzorg ons in de voorbije decennia geleerd — is dikwijls evenmin behoud als volledige afbraak. In dit laatste geval wordt tenminste nog de herinnering onaangeroerd bewaard.

Henry Van de Velde kreeg in januari 1936 van het stadsbestuur te Leuven de opdracht voor het bouwen van een Technische School op een terrein tussen de smalle, middeleeuwse Diestse straat en de Rijschoolstraat die na de Eerste Wereldoorlog recht werd doorgetrokken naar het postgebouw en de Sint-Pieterskerk, langsheen het nieuwe gerechtshof van Oscar Francotte uit 1921. In november 1939 werden de werken voorlopig opgeleverd, maar het gebouw werd pas voltooid tijdens de Tweede Wereldoorlog, in 1942. Het staat sinds 1984 leeg.

In 1936 beëindigde Henry Van de Velde het eerste decennium van

Gevel Rijschoolstraat (foto G. Charlier)



zijn succesvolle tweede verblijf in België met zijn ontslagneming als directeur van het *Institut Supérieur des Arts Décoratifs* (Ter Kameren) te Brussel en als hoogleraar aan het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Rijksuniversiteit te Gent. In dezelfde periode realiseerde hij als architect een aantal belangrijke werken die duidelijk verschillen van het vroegere werk in Duitsland en in Nederland. Principeel bleef hij nochtans uitgaan van dezelfde opvattingen over architectuur die hij sinds het einde van de 19de eeuw en tijdens zijn lange verblijf in Duitsland (1900-1917) had ontwikkeld en steeds opnieuw, ook nadien nog, trachtte te formuleren en te preciseren.

Louis Van der Swaelmen schreef reeds in 1925 (1) dat Henry Van

de Velde niet alleen "een van de protagonisten was (met Hankar en Horta) van de heroïsche periode van de moderne architectuur in België, maar tevens door zijn recente werk en door zijn opvattingen kon aansluiten bij de derde aanvalsgolf van de Belgische modernistische architectuur over de hoofden heen van de pioniers van de tweede generatie". Voor Louis Van der Swaelmen werd deze derde periode in het Belgische modernisme gekenmerkt door een "herstel van het volume in de architectuur". Hij verwees in verband hiermee uitdrukkelijk naar de invloed vanuit Nederland en meer bepaald naar 'het fundamentele rationalisme' van H.P. Berlage, op zoek naar 'het absolute volume'. Volgens Puttemans blijkt overigens reeds uit Van de Veldes woning Bloemenwerf te

Ukkel (1895) het belang dat deze hechtte aan het volume, eerder dan aan de decoratieve behandeling van de muurvlakken (2), dus vóór Berlage in zijn eerste geschriften en in zijn Beursgebouw te Amsterdam (1898-1903) gelijkaardige opvattingen verdedigde en toepaste. Henry Van de Velde verbleef tussen 1919 en 1926 in Nederland waar hij Berlage (en Peter Behrens en Ludwig Mies Van der Rohe) als het ware opvolgde als architect van de familie Kröller-Müller. Mede vanuit deze confrontatie met het werk van Berlage ontwikkelde hij, in overeenstemming met zijn eigen zorgvuldig geconstrueerde opvattingen, een architectuur die nu formeel wordt gekenmerkt door een verdere vereenvoudiging van de taal, door een accentuering van de volumes, een architectuur die wordt teruggebracht tot een haast elementaire stapeling van massa's, op zoek naar een 'zuivere plasticiteit', en tot een heldere ruimtelijke wisselwerking tussen openheid en geslotenheid (3).

Het werk dat Henry Van de Velde vanaf 1926 realiseerde, beantwoordt hieraan ten volle: 'La maison nouvelle' in Tervuren (1927-1928), de woning Raymond Wol-

New-York, Wereldtentoonstelling 1939. Het Belgische paviljoen (arch. H. Van de Velde, L. Stynen en V. Bourgeois) (in Le Document, 1939, nr. 10, p. 179)



fers te Brussel (1930-1931), de Heinemann-stichting te Hannover (1929-1931), het voorlopig museum Kröller-Müller te Hinderloo (1925-1938), de Universiteitsbibliotheek en het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde te Gent (1932-1936).

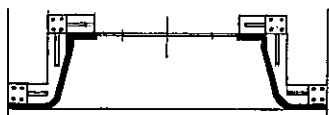
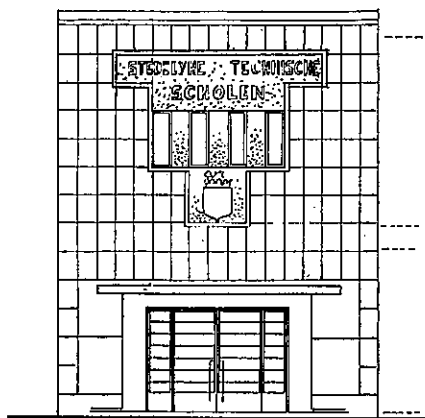
De laatste jaren vóór de Tweede Wereldoorlog bleef Henry Van de Velde heel erg actief, ook als ontwerper. Voor de wereldtentoonstelling te Parijs in 1937 was hij met Jean-Jules Eggericx en Raphaël Verwilghen aangeduid als architect van het Belgisch Paviljoen. Twee jaar later, in 1939, kreeg hij een gelijkaardige opdracht, nu met Leon Stynen en

Victor Bourgeois, voor de wereldtentoonstelling in New York. Beide tentoonstellingspaviljoenen zijn in hun architecturale kenmerken heel erg verwant met de Technische School die Henry Van de Velde in dezelfde periode bouwde te Leuven. Het wijst op de dominante rol die Van de Velde in de drie ontwerpen, met verschillende medewerkers, speelde. De uitvoering van de Technische School te Leuven werd geleid door de Leuvense architect Vital Rosseels. Maar uit een dossier in het archief Thyl Van de Velde, in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, blijkt volgens Puttemans heel duidelijk de belangrijke tussenkomst van Henry Van de Velde vooral met betrekking tot de vormgeving van de gevels. In het Stadsarchief te Leuven bevindt zich onder andere briefwisseling tussen Van de Velde en de Brusselse beeldhouwer Oscar De Clerck in verband met het decoratieve beeldhouwwerk voor de gevel in de Diestse straat (de inscriptie 'Technische School' en het stadswapen van Leuven). Zo vraagt Oscar De Clerck aan Henry Van de Velde of het stadswapen waarvan hem door het stadsbestuur een schets werd voorgelegd „en dat ik getrouw moet nabootsen, met uw modernen geest in harmonie te brengen is ...” (4).

Een nauwkeurige studie en vergelijking van de twee tentoonstellingspaviljoenen en de Technische School is noodzakelijk om te verduidelijken in hoeverre dit laatste gebouw representatief is voor een aantal samenlopende krachten, een samenvatting van deze

De binnenruimten zijn opgedeeld met verplaatsbare wanden (foto G. Charlier)





Gevel Diestsestraat. Bouwaanvraag (Stadsarchief Leuven)

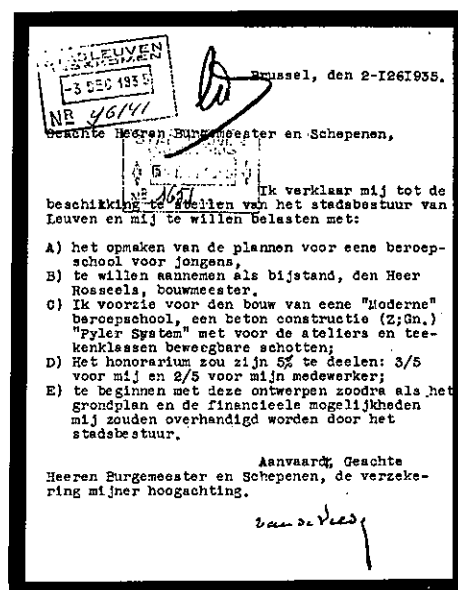
laatste periode in het oeuvre van Henry Van de Velde. Het gebouw is niet alleen belangrijk omwille van zijn historische plaats in het oeuvre van Henry Van de Velde — het is overigens zijn laatste in België gerealiseerde architecturale ontwerp — maar ook en vooral omwille van zijn concrete positie in het Leuvense stadsbeeld.

Aan de kant van de Diestse straat heeft de gevel van het gebouw in hoogte en breedte slechts de maat van deze van een rijwoning in een smalle straat. Hier bevindt zich ook een eerste hoofdtoegang: een brede beglaasde poort, achteruit

liggend ten opzichte van de rooijlijn, tussen schuin lopende zijwanden bekleed met blauwe hardsteen tot juist onder een brede betonnen luifel; daarboven de eerste en enige verdieping van het gebouw aan deze kant, achter een bijna blinde gevel met drie smalle, aaneengesloten en met blauwe hardsteen omlijste ramen, met boven en onder respectievelijk de inscriptie 'Technische School' en het wapenschild van Leuven, beide van Oscar De Clerck; opvallend is de bekleding van dit deel van de gevel met rode gebakken tegels van Kortrijks fabrikaat, de zogenaamde 'Parysche platen' van de 'Comptoir Tuillier de Courtrai', 40 cm breed en 60 cm hoog. Henry Van de Velde gebruikte dezelfde tegels maar van groter formaat, 60 cm breed en 80 cm hoog, voor de tentoonstellingspaviljoenen in Parijs en New-York. Het formaat „moduleert de verhoudingen van de gevel” (5), werkt duidelijk schaalverkleinend. Kleur en textuur van het materiaal — de tegels zijn ook niet helemaal plat maar lichtjes gebombeerd — maken de gevel heel onopvallend tussen de wederopbouwarchitectuur van de Diestse straat.

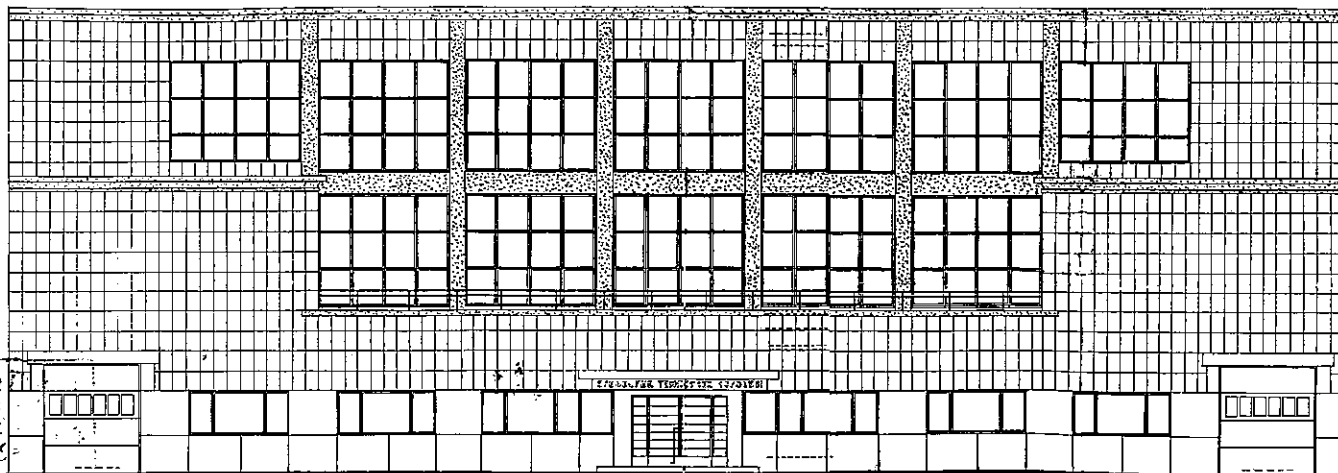
De gevel in de Rijschoolstraat is complexer, maar de complexiteit wordt ingetoomd door een strakke symmetrie. Een intelligent-rationeel spel van vlakken en volumes verhindert dan weer het afglijden naar goedkope monu-

mentaliteit. In feite gaat het hier om twee achter elkaar liggende, evenwijdige gevels. De eerste gevel staat op de rooijlijn: het middengedeelte is laag — alleen een gelijkvloerse verdieping met bovenop een ruim terras — met links en rechts twee hogere volumes die aansluiten op de belendende bebouwing; in het midden zit de grote poort, zoals in de Diestse straat achteruit liggend ten opzichte van de rooijlijn, onder een brede betonnen luifel; de poort vormt hier één stuk met de lage ramen links en rechts ervan die omhoog — met gebogen glas — doorlopen in de vlakke gevel als eerste in twee symmetrische rijen van drie gelijke ramen (althans in de oorspronkelijke toe-



Nauwelijks een paar dagen had H. Van de Velde nodig om de opdracht te aanvaarden (Stadsarchief Leuven)

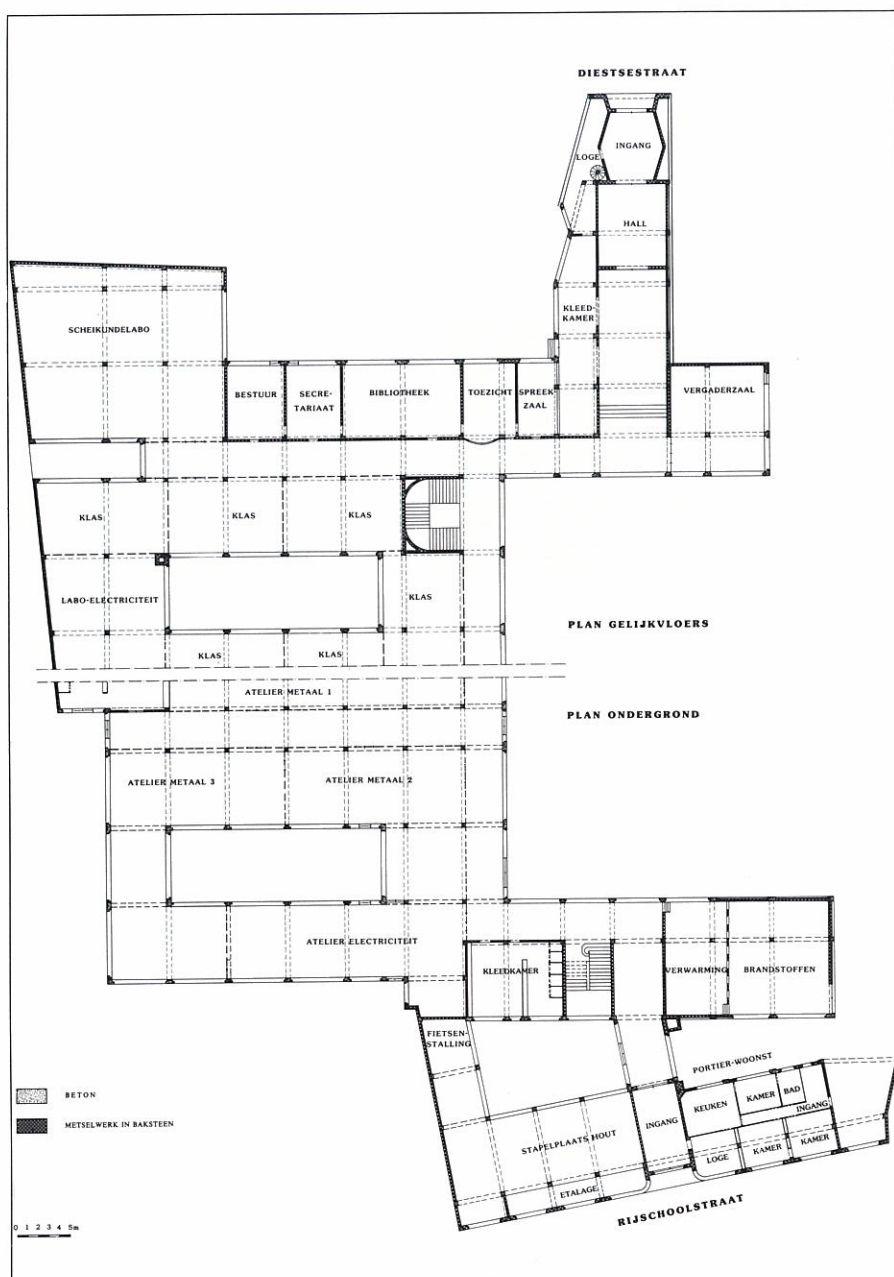
Gevel Rijschoolstraat. Bouwaanvraag (Stadsarchief Leuven)



stand); links en rechts, in de hogere volumes, zit telkens een grote onbeglaasde metalen poort, even hoog als de middelste maar met minder vooruitspringende luifels. Het onderste gedeelte van deze eerste gevel — tot aan de luifels en de bovenkant van de ramen — is bekleed met blauwe hardsteen, het bovenste gedeelte met de grote rode tegels. Enkele meter achter deze rooilijngewel en boven deze lage volumes aan de straatkant zit een tweede gevel, zijnde deze van het drie bouwlagen hoge hoofdgebouw. Hier is ook het gewapend-betonskelet waarmee het hele complex is opgebouwd, zichtbaar: het vormt twee regelmatige, boven elkaar liggende rijen van zeven en vijf helemaal beglaasde vlakken; de wand is omlijst door een bekleding van rode tegels onder een duidelijk geprofileerde kroonlijst zoals in de andere gevels.

Tussen de vleugels van het gebouw aan de Rijschoolstraat en de Diestse straat bevindt zich een derde vleugel: samen omschrijven ze een ruime binnenkoer. Het interieur van het complexe gebouw bestaat uit een veelheid van ruimten van verschillende grootte en met heel verschillende functies, meestal afgesloten door verplaatsbare metalen en beglaasde wanden, wat het geheel een heldere transparantie en overzichtelijkheid geeft. Dit wordt nog versterkt door de heel ruime gangen en trappen die zich meestal aan de binnenkant van het complex — tegen de gevels van de binnenkoer — bevinden.

De onmisbare kwaliteiten van deze moderne ingreep in de historische stad — zakelijk maar tegelijkertijd ook zorgvuldig en omzichtig — dreigen dus in de nabije toekomst verloren te gaan. Misschien is het al te laat en is dit signalement een 'in memoriam' geworden. Dan heeft de stad Leuven de kans gemist om zich blijvend te kunnen beroemen niet alleen op een bescheiden maar slecht onderhouden werk van Victor Horta (het lage art-nouveauek rond het standbeeld van Edouard Remy op het Hooverplein), maar ook op een toch niet



Plan van ondergrond en gelijkvloers (tekening R. De Meerleer, naar de bouwaanvraag op het Stadsarchief Leuven)

onbelangrijke realisatie van Horta's aartsvijand Henry Van de Velde.

Voetnoten

- (1) Van der Swaelmen L., *L'effort Moderne en Belgique*, in *La Cité*, V, 1925, nr. 7, p. 124-143.
- (2) Puttemans, 1987, p. 48.
- (3) Puttemans, 1987, p. 190-195.
- (4) Stadsarchief Leuven, modern archief, inv. 26690.
- (5) Puttemans, 1987, p. 210.



De pier van Blankenberge

Miek Goossens, m.m.v. Anne-Marie Delepierre, B.M.L.

De huidige pier van Blankenberge werd gebouwd in 1931-1933 ter vervanging van een rante 19de-eeuwse, die in Blankenberge als eerste pier op het vasteland werd opgericht in 1894. De eerste, giet-ijzeren pier werd in de Eerste Wereldoorlog vernield.

Met de vergoeding van de opgelopen oorlogsschade ging de stad Blankenberge — in tegenstelling tot voor de eerste pier waren privé-financiers niet langer in deze zaak geïnteresseerd — over tot de heropbouw. Het ontwerp werd toevertrouwd aan Jules Soete, conducteur van Bruggen en Wegen, die werd bijgestaan door de Gentse hoogleraar G. Magnel en ingenieur-architect A. Bouquet. Bij de heropbouw werd voor een deel gebruik gemaakt van de funderingen van de eerste pier, voor de rest koos men beton als constructiemateriaal. Op dat moment was dit materiaal niet meer echt nieuw te noemen, doch het feit dat het werd gebruikt in zee, waarbij speciale aandacht diende besteed aan de agressieve invloed van het zeewater, maken het tot een bijzonderheid.

Na 50 jaar blijkt het gewapend beton niet opgewassen te zijn tegen de agressiviteit van het zeeklimaat. De inwendige wapeningen roesten en de volume-uitzetting die hiermee gepaard gaat, doet het beton stuk springen. De Blankenberkse pier takelt zienderogen af en een zware restauratie

Blankenberge, de pier (foto G. Charlier)



dringt zich op, waarvan de raming cijfers hanteert van bij de 100 miljoen frank.

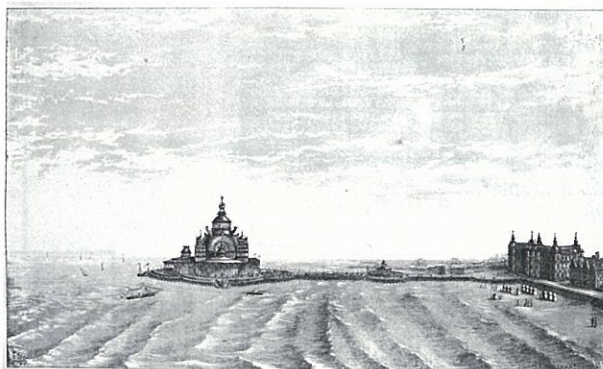
De stad Blankenberge is van oordeel dat dit project haar plaatselijke mogelijkheden overstijgt en roept de hulp in van de hogere overheid: indien de pier als monument wordt beschermd, kan men genieten van overheidssubsidies.

Aldus kon de discussie over de monumentwaarde van de pier van

Blankenberge van start gaan. De Provinciale Commissie voor Monumenten en Landschappen van West-Vlaanderen beraadde zich tot vier maal toe over deze kwestie en handhaaft haar negatief advies.

De pier als architecturaal fenomeen

De mode om een pier of wandelhoofd over het zeeoppervlak op te richten, is vanuit Engeland in de loop van de 19de eeuw naar het vasteland overgewaaid. De wandelpier is afgeleid van de aanlegsteiger. Vóór het spoorwegtijdperk reisde een groot deel van de Engelse badgasten, vooral de Londenaars, per boot naar een vakantieoord aan zee. Omdat een aantal badplaatsen een goede haven miste, ging men ertoe over om landingshoofden te bouwen waarlangs de passagiers aan land kwamen. Een van de eerste was dat van het eiland Wight uit 1814.



Ontwerp voor een pier in Blankenberge door architect E. Hellemans, 1888 (tekening door Drof in L'Illustration Européenne, Pl. 343)

De aankomst van boten bleek voor de badgasten een bijzondere attractie te zijn. Het landingshoofd werd zo ontdekt als plaats voor een verstrooiende wandeling. De komst van de spoorwegen rond het midden van de 19de eeuw ontnam vele pieren hun oorspronkelijke functie, maar de attractie — de blik op de kust en het wandelen boven de zee — was niet meer weg te denken. Het gevolg was dat pieren werden gebouwd zonder dat er een aanlegsteiger aanwezig was.

Aanvankelijk waren de pieren tamelijk kaal. Het waren houten constructies waarop gewandeld werd, met hier en daar een bank om uit te rusten. Allengs veranderden deze 'plezierpiers' van vorm en constructie. Ze kregen een landhoofd, waar men toegangskaartjes kon kopen, en op de pier zelf kwamen er paviljoenen waar de bezoekers zich van consumpties konden voorzien. Het onderstel van de pieren werd steeds vaker een ijzerconstructie. Hoogtepunten uit de geschiedenis van de pierarchitectuur zijn de Palace Pier en de West Pier in Brighton. Beide zijn lang (resp. 500 en 300 m) met grote platformen aan het einde. Halverwege en op het einde staan verscheidene amusementsgebouwtjes.



Het achtkantige platform met paviljoen (foto G. Charlier)

De pieren die rond de eeuwwisseling aan de continentale Noordzeekust werden gebouwd, waren alle afgeleid van dit 'oertype'.

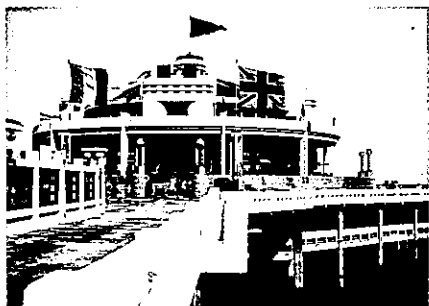
In Blankenberge werd de eerste pier, gebouwd naar een ontwerp van de Brusselse architect E. Hellemans en de Brugse ingenieur E. Wyhowski, in 1894 geopend. Eerder waren reeds verschillende

plannen voor een pier, onder meer door Britten, ingediend. Het probleem bij deze plannen was steeds de inplantingsplaats: de pier stond in het midden van de badplaats, en de gemeenteraad meende dat dit de badplaats in tweeën zou splitsen. Daarom werd de pier van Blankenberge uiteindelijk aan de oostzijde van de badplaats opgetrokken. Het betrof een gietijzeren constructie, die van meet af aan een belangrijke attractie was. Op het achtkantige platform aan het einde werd een paviljoen gebouwd waarin een restaurant werd opengehouden; op de pier zelf waren kiosken.

De Blankenbergse pier bleef de enige aan de Belgische kust, wat zijn aantrekkingskracht nog verhoogde. Hij werd vernield tijdens de Eerste Wereldoorlog. Toen besloten werd tot de wederopbouw van de oude pier koos men beton als constructiemateriaal. De strakkere betonversiering kwam in de plaats van de meer grillige, Oosterse motieven van de vorige pier. Toch maakt juist de pier duidelijk dat art déco een moderne versie van de 19de-eeuwse amusementsarchitectuur is.

Een aantal betonnen steunpijlers werden reeds hersteld (foto G. Charlier)





De pier kort na de heropbouw in 1933 (foto ACL 22858E)

Monument of onding ?

Hiermede zijn een aantal argumenten pro en contra de bescherming van de pier van Blankenberge aangevoerd.

Typologisch en naar architecturale vorm is het ontegensprekelijk een unicum aan onze kust. De architecturale zeldzaamheids-waarde, het curiosum-karakter, is niet zelden een reden om een wettelijke bescherming te motiveren, ongeacht of de constructies nog van wezenlijke betekenis zijn in ons huidig maatschappelijk functioneren (1). Het voorstel tot bescherming van de oorspronkelijke, uit 1894 daterende pier had wellicht geen weerstand opgeroepen. De Engelse belle-époque-pieren kunnen immers op een ruime appreciatie bogen. Ook indien de beschadigde pier heropgebouwd was in zijn eerste gedaante, in een speelse, semi-exotische architectuurtaal die geassocieerd wordt met kusttoerisme uit de goede oude tijd, zou de probleemstelling zich niet voordoen (2). De eigentijdsheid van vormtaal en materiaalkeuze spelen de in 1933 heropgebouwde pier echter parten bij zijn mogelijke status als monument. Eenvoud en strakheid vervangen de vroegere riant speelsheid en daarenboven werd deze nieuwe vormtaal gerealiseerd met beton, een 'on-edel' bouw materiaal. Deze worden blijkbaar moeilijk geïntegreerd in het begrip 'monumentenzorg'.

Merkwaardig in dit opzicht zijn de resultaten van een onderzoek naar de belevingswaarde van monumenten dat de Utrechtse Universiteit heeft uitgevoerd. Het

woord 'monument' wordt geassocieerd met ouderdom, of desnoods met de schijn daarvan. Alhoewel, blijkens deze studie, de monumentenzorg in Nederland op een hoge populariteit mag rekenen, wordt ook daar heel wat minder enthousiast gereageerd op een meer eigentijdse vorm van monumentenzorg. Opvallend komt uit deze enquête naar voren hoe traditioneel veruit het grootste deel van de bevolking tegenover architectuur staat. Dit gebrek aan sympathie voor het beschermen van het jongere patrimonium zou — nog steeds volgens dezelfde studie — te wijten zijn aan een gebrek aan kennis en begrip voor jongere en hedendaagse bouwvormen.

In dit verband doet zich dan wel een eigenaardige paradox voor: leden van monumentencommissies, die verondersteld worden tot de goed geïnformeerde culturele elite te behouden, lijden aan hetzelfde euvel. Ook zij hebben meer waardering voor oudere architectuur en kiezen niet voor een progressieve opvatting. Kennis is misschien toch niet voldoende. De jongere en hedendaagse architectuur is blijkbaar niet in staat een esthetische ontroering te bewerkstelligen die voor de belevingswaarde van een 'monument' nodig blijkt te zijn (3).

De conclusies van deze studie blijken ook van toepassing te zijn op de Blankenbergse pier. Eens te meer blijkt hoe moeilijk het is te komen tot een succesvolle bescherming van jonge monumenten. Een een ander heeft ontegensprekelijk te maken met de belevingswaarde van monumenten en het verwachtingspatroon dat opgebouwd werd rond het begrip 'beschermd monument'.

Of de pier van Blankenberge de status als monument haalt, hangt af van de beslissing van de Gemeenschapsminister van Cultuur, die in deze kwestie nog wel het advies van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen zal inwinnen. Alle discussies ten spijt kan een simpele vraag slechts met ja of nee worden beantwoord: de pier



De pier kort na de heropbouw in 1933 (foto ACL 22857E)

van Blankenberge verdwijnen?

De betekenis van dit bouwwerk negeren voor de badstad en voor het kustbeeld, kan niet. Wij kunnen ons niet van de indruk ontdoen dat vooral de uiterst verwaarloosde staat waarin dit bouwwerk verkeert, een serene appreciatie bemoeilijkt.

Voetnoten

- (1) Middeleeuwse stadspoorten bijvoorbeeld zijn al van even weinig betekenis in ons huidige defensiesysteem als de pier in onze huidige opvattingen over vakantie aan zee: het liggen in de zon heeft immers het wandelen verdreven sinds de bruine huidskleur mode werd.
- (2) Dat men met reconstructies doorgaans minder last heeft, wordt geïllustreerd door de grote consensus waarmee het voorstel tot bescherming van grote delen van het in heimatstijl heropgebouwde Ieper onthaald wordt.
- (3) Utrechtse Vakgroep Theorie en Methodologie van de Sociologie onder leiding van Harry Ganzeboom; Maas T., *Beleving van monumenten(zorg)*.

Bibliografie

- Adamson S.H., *Seaside Piers*, London, 1983.
- Bermdsen J., Saal P., Spangenberg F., *Met zicht op zee. Tweehonderd jaar bouwen aan badplaatsen in Nederland, België en Duitsland*, 's Gravenhage, 1985.
- Boterberge R., *Pierkonstrukties te Blankenberge*, Blankenberge, 1984.
- Boterberge R., *De gietijzeren Pier van Blankenberge*, in *VVIA Berichten*, XIII, 1982, p. 3-6.
- Ganzeboom H., *Beleving van monumenten* (samenvatting), deel 1 en 2, Stadsuitgeverij, Den Haag, 1982 en 1983.
- Maas T., *Beleving van monumenten(zorg) — Kloof van onbegrip tussen professionals en leken*, in *De Architect*, 14/83/10.
- Smith G., *Piers of the realm*, in *Homes and Gardens*, september 1987.
- Walton J., *British Piers*, Thames and Hudson, 1987.

Jean Canneel-Claes.

Bezieler van de functionele tuin.

A. Voets

Nostalgisch bladerend in oude architectuurtijdschriften ontdek je op de foto's van modernistische woningen soortgelijke tuinen. De begeleidende teksten — en veelal ook de tuinen zelf — zijn van de hand van Jean Canneel-Claes en geven blijk van een vooruitstrevende ingesteldheid.

Na heel wat omzwervingen ben ik erin geslaagd enkele tuinen of restanten ervan te lokaliseren en te bezoeken. En wat blijkt: ze zijn niet alleen historisch interessant maar ook mooi.

Algemeen artistiek kader

Sinds 1918 ongeveer waren de kunsten in het algemeen in een revolutionaire hervormingsstroom terechtgekomen. Een autonome stijl ontwikkelde zich, gebaseerd op volkomen nieuwe veronderstellingen en idealen van een geïntegreerd, modernistisch model, afwijkend van de tot dan toe gangbare academische ontwerpmethoden. Niet alleen in de architectuur, maar in alle kunsten en toegepaste kunsten werd het roer radicaal omgegooid. Zelfs in de tuinkunst vonden deze nieuwe ideeën ingang.

Waar de woningen van modernistische architecten als H. Hoste en L.H. De Koninck wel gekend zijn, is dat niet het geval voor dergelijke tuinen. De nieuwe pittoreske tuin, die zich vóór en tegelijk met de functionele tuin manifesteert, werd door zijn belangrijkste en bekendste vertegenwoordigers, L. Van der Swaelmen en J. Buyssens, als de stijl bij uitstek voor ons land geproclameerd. De functionele tuin zal dan ook gedurende zijn hele bestaan een strijd voor erkenning moeten leveren.

Jean Canneel-Claes, verdediger van de functionele tuin

Jean Canneel-Claes was een van de meest vooruitstrevende tuinarchitecten van zijn tijd. Dank zij zijn oeuvre sluit ons land aan bij de op dat ogenblik gloednieuwe tendens van de functionele tuinen. In het licht van stromingen als het Bauhaus en de Stijl worden de ideeën en realisaties van Canneel-Claes duidelijk. Als leerling van L. Van der Swaelmen aan het *Institut Supérieur des Arts Décoratifs*, werd de basis gelegd voor zijn verdere loopbaan (1).

In meerdere artikels en interviews in diverse tijdschriften stelt Canneel-Claes zich op als fervent verdediger en daadwerkelijk vertegenwoordiger van de

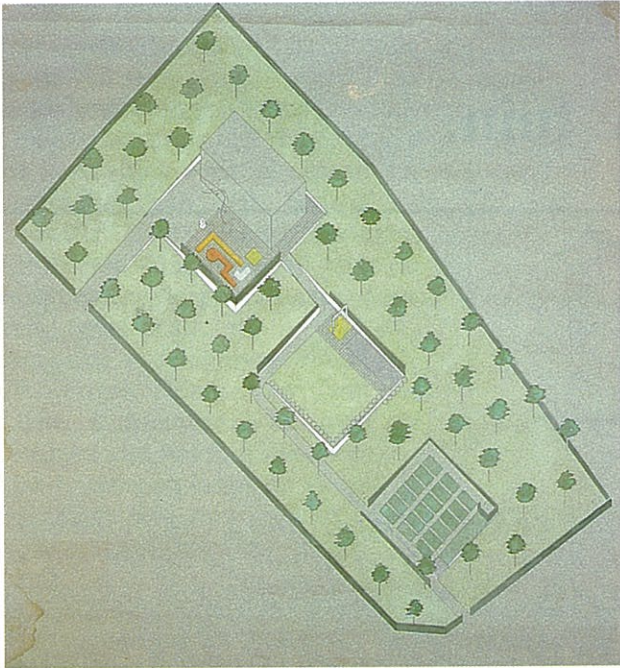
functionele tuin. Zijn samenwerking met modernistische architecten als L.H. De Koninck, H. Hoste en E. Le Corbusier, en met tuinarchitect C. Tunnard, geeft ons een idee van de kringen waarin hij vertoefde.

Algemeen wordt gesteld dat de tuinarchitectuur, na en mét de landschapsstijl, op een dood spoor was terechtgekomen. Vaak werd maar wat aangemodderd met historische stijlen die aldus verwaterden tot goedkoop epigonisme.

L. Van der Swaelmen bestempelde deze tuinen als 'des jardins amorphes'. Hij weet deze teleurgang aan het feit dat de tuinarchitectuur in handen was gekomen van de tuinier in plaats van de tuinarchitect met een duidelijke visie op kunst en esthetica (2).

De meest radicale stelling als reactie op het gebrek aan een eigentijdse stroming in de tuinkunst, is wel die van Le Corbusier. Nadat in 1919 B. Taut de architectuur in vraag had gesteld, zou ook Le Corbusier naar aanleiding van de door hem ontworpen pijlerwoningen de gangbare tuinarchitectuur verwerpen. Zijn woningtype wordt als het ware boven de grond verheven en gedragen door een uiterst fijne pijlerstructuur. Het landschap loopt onder de woning door. Volgens Le Corbusier heeft de eigenaar een specifiek plekje om te wonen gekozen omwille van de natuur, de omgeving. Waarom dan ingrijpen in deze toestand? De hoogstnodige accommodatie, de wegen die naar de woning leiden, worden in beton gegoten; enkel hier moet de vegetatie wijken (3). Deze stelling dient in artikels uit 1931 en 1933 als uitgangspunt voor de verdediging van de functionele tuin, die in harmonie met en volgens de regels van de functionele architectuur is opgevat. Zo zal Canneel-Claes pleiten voor — zij het zeer beperkte — ingrepen aan de ingang van de woning als begeleiding en ontvangstruimte voor bezoekers.

Spel- en sportaccommodatie, boomgaard en groententuin worden als noodzakelijk in te planten elementen aangehaald. Voor dit programma kunnen de door



Tuin van Fort-Jaco, isometrisch perspectief door J. Canneel-Claes, 1933 (verz. M. Dubois)

Le Corbusier voorziene daktuinen onmogelijk een oplossing bieden. Een vakkundig ingrijpen vanwege de tuinarchitect zal het karakter van de site niet verstoren. Integendeel, een grotere eenheid tussen woning, tuin en landschap moet worden bewerkstelligd; een stokpaardje van Canneel-Claes.

De samenwerking met de architect vormt een belangrijk punt in de werkwijze van Canneel-Claes (4). Hij stelt dat door de inplanting van een woning de voorheen ongestructureerde ruimte een gestructureerd vlak wordt. Het gebouw verzamelt krachtlijnen en zendt er tegelijk uit. Deze beweging van concentratie en uitstraling wordt in de tuin vertaald en versterkt.

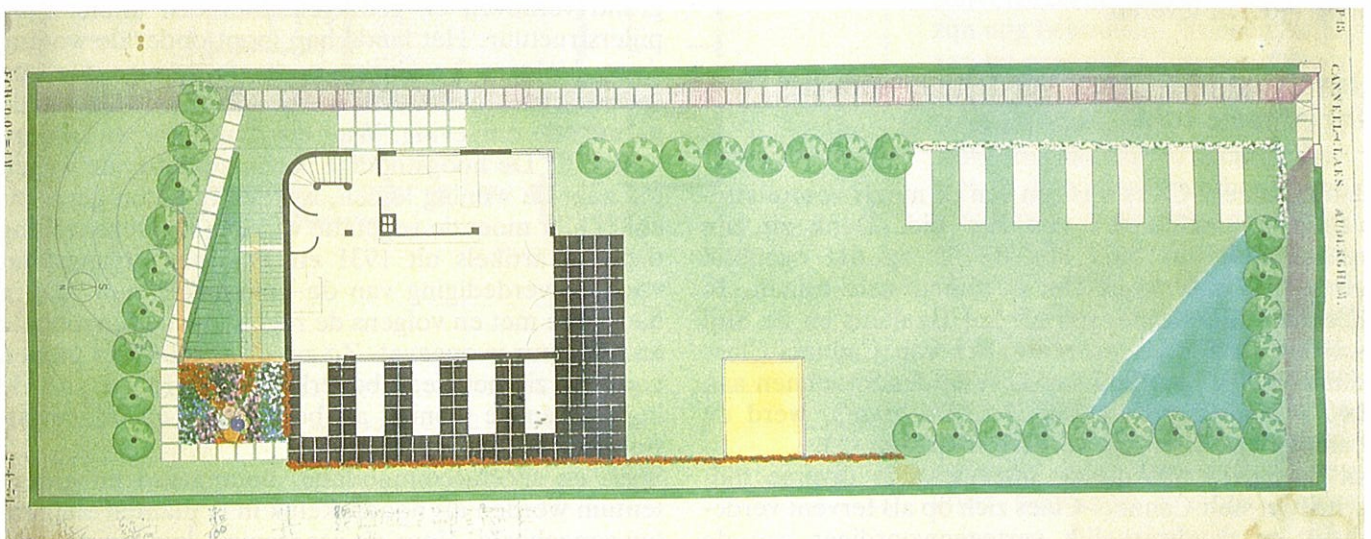
De moderne woningen verschillen trouwens grondig van de vroegere architectuur. Het meest kenmerkende, naast de zuivere volumes, is zeker het groot percentage aan raamoppervlak. De woningen openen

zich als het ware naar buiten toe, ze zoeken het licht. Ramen die tot op de vloer reiken en volledig opengeklapt kunnen worden, geven direct contact met de buitenruimte. De tuin wordt aldus nog sterker ervaren als een logisch en actief verlengstuk, of zelfs als een deel van de woning. De tuin is niet langer decor, omlijsting van de woning, maar moet er direct op inspelen, er een onafscheidelijk deel van uitmaken. Termen als 'Woontuin', en 'Chambre de verdure' spreken voor zich (5). Het reliëf van het terrein moet zo gaaf mogelijk worden bewaard. Elk perceel heeft zijn specifieke ligging en landschappelijk kader. Het is volgens Canneel-Claes ten eerste af te raden hier sterk in te grijpen. Discrete ingrepen kunnen uitgesproken karaktertrekken van het perceel versterken.

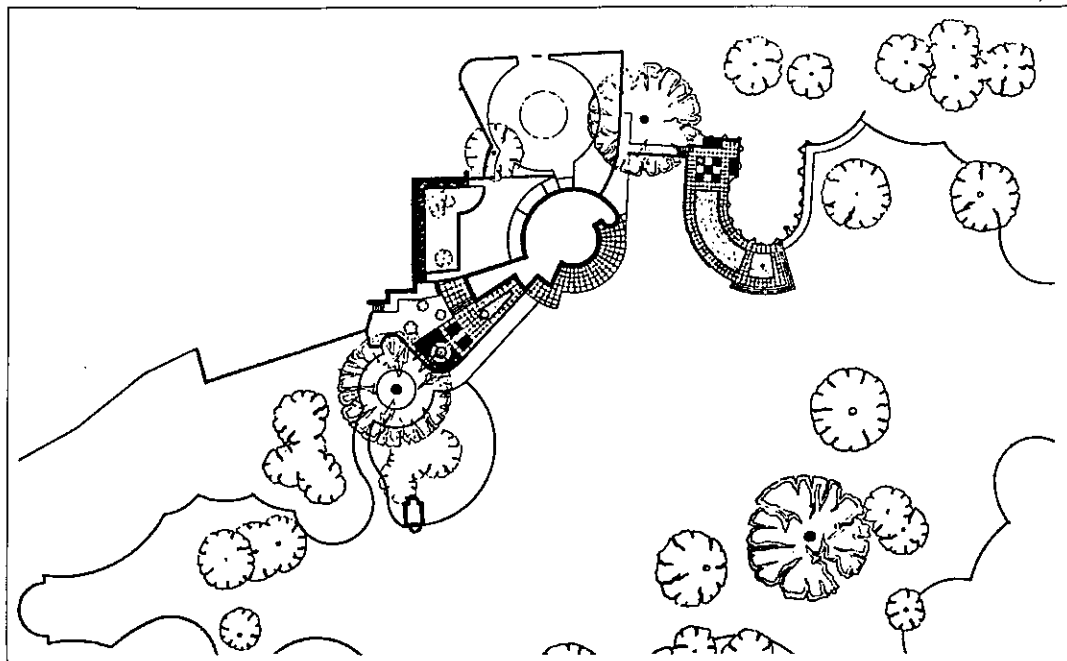
Naast het reliëf zal ook de eventuele beplanting gerespecteerd worden. Waardevolle planten of bomen worden de spil van het ontwerp, het vertrekpunt waarrond de tuin verder wordt opgebouwd (6). Omdat hij steeds met een nieuwe en unieke situatie geconfronteerd wordt, kan een ontwerper nooit van een kant en klaar ontwerpsysteem gebruik maken. In beide voorgaande stellingen toont Canneel-Claes zich duidelijk een leerling van Van der Swaelmen. Elk ontwerp is het resultaat van de ontmoeting van de constructieve, organiserende geest met de werkelijkheid.

Op 24-jarige leeftijd schrijft Canneel-Claes onder de titel *Le Jardin Fonctionnel*: „het is een pleit voor de menselijke tuin”, „*nous demandons au jardin, moins d'objectivité, plus de sociabilité*” (7). Onder *sociabilité*, moet worden verstaan dat samen met de woning de tuin perfect bewoonbaar moet zijn, hij moet de affectiviteit bevredigen en voldoen aan de fysische behoeften van de moderne mens. Een functionele tuin moet gastvrij zijn. Hij bevredigt het verlangen van de gebruiker naar lucht, ontspanning en kleur. Canneel-Claes noemt deze benadering de 'sociale opvatting' van de tuin. Dit in tegenstelling met de 'sentimentele' opvatting van de Engelse en de 'intellectuele' opvatting van de Franse tuin (8). De sfeer van de tuin moet kalm en sereen zijn. De plastische soberheid is hier het middel bij uitstek. Het gebruik van de rechte lijn, de eenvoud van de compositie, is geenszins te wijten aan een gebrek aan

Tuin in Ukkel (verdwenen). Ontwerptekening van de tuin bij de eigen woning (verz. M. Dubois)



Woning door R. Mac Grath.
 Tuin van C. Tunnard. De
 tuin vormt een perfect
 geheel met de woning
 zonder eraan ondergeschikt
 te zijn.



inventiviteit, maar aan de wil tot soberheid.

De tuin wordt als één geheel aan de toeschouwer/gebruiker aangeboden. Door de klaarheid van het ontwerp kan hij de tuin in één oogopslag vatten. Het analytische karakter van de historische tuinen wordt vervangen door het synthetische karakter. Het tracé wordt zó gekozen dat het een plotse emotie oproept, een snelle impressie, die juist hierdoor zoveel heviger en bepalender is. De decoratieve intentie van de kunstenaar, in casu de tuinarchitect, wordt door de toeschouwer begrepen. De visie van Canneel-Claes voor het ontwerpen van dergelijke tuinen kan als volgt worden verwoord: de tuin bestaat voor een groot deel uit een eenvoudige groene ruimte, bij voorkeur een gazon. De oppervlakte wordt zoveel mogelijk open gehouden. Wegen worden met dit doel tot het strikt noodzakelijke teruggebracht. In het plantmateriaal wordt zowel qua kleur als qua vorm grote verscheidenheid geweerd; planten worden in massa gegroepeerd (9).

Steeds komen dezelfde argumenten terug, die duidelijk wijzen op een vernieuwde opvatting over het leven en de vrijetijdsbesteding. Spel, sport, gezondheid, elk element krijgt zijn plaats toebedeeld in het ontwerp. Een zandbak voor de kinderen, speeltoestellen, een gymrek, een groentetuin en een boomgaard (10).

Tijdgenoten

Canneel-Claes zit op eenzelfde golflengte als C. Tunnard. Deze laatste schrijft in 1938 het basiswerk *Gardens in the modern landscape*. Hierin publiceert hij het plan en foto's van de eigen tuin van Canneel-Claes en de maquette van een tuin in Liedekerke. Canneel-Claes was waarschijnlijk in contact gekomen met Tunnard via de *Association Internationale des Architectes de Jardins Modernistes*. In navolging van de *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (C.I.A.M.) wordt een internationale groepering gevormd die modernistische tuinarchitecten met

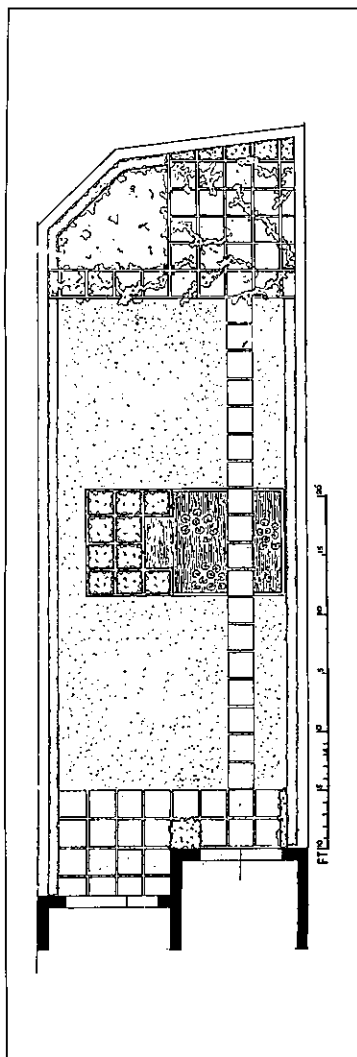
elkaar in contact brengt. Canneel-Claes was secretaris-generaal van de nieuwe vereniging (11).

Het best gekende ontwerp van Tunnard is ongetwijfeld de tuin bij de woning ontworpen door R. Mac Grath. De tuin vormt een perfect geheel met de woning, zonder eraan ondergeschikt te zijn. Dit is wat Canneel-Claes de toepassing noemt van 'Le Plan Libre' in de tuinarchitectuur (12). Terrassen zijn meer dan de omlijsting van de woning. Ze geven structurele impulsen aan de ruimere tuinaanleg, die ook bij Tunnard voor een groot deel uit gazon bestaat. De open ruimte komt bij voorkeur tot tegen de terrassen. Aanplantingen, al dan niet in combinatie met decoratieve elementen, worden naar het achterplan verschoven. Het oog heeft ruimte nodig (13). Tunnard wijst op het experimentele karakter van de moderne tuinkunst in het gebruik van nieuwe technieken en nieuwe vormen. (14). Zonwijzers, Italiaanse stenen banken en antieke beelden vindt hij anachronismen. Ze zijn bovendien in die mate ingeburgerd dat ze ons niet meer tot ver- en bewondering kunnen brengen, de conditio sine qua non voor een mogelijke appreciatie als kunstwerk, of als object dat onze nieuwsgierigheid moet opwekken (15). Vernieuwde aandacht voor de tuinkunst kan slechts bereikt worden als deze laatste als kunst wordt benaderd en niet als ambacht, zoals het tot dan toe het geval was (16).

Formeel vocabularium

Bestrating

De materialen voor de aanleg van terrassen en paden moeten harmoniëren met die voor de woning. Vermits hier nieuwe technieken en dus nieuwe materialen aangewend worden, moet ook de tuinarchitect er gebruik van maken. Het blijken uitstekende middelen om de nieuwe artistieke geest uit te drukken. Canneel-Claes zal veelvuldig van de 'kunstmatige' materialen, zoals betonprodukten in verschillende vormen en gebakken tegels en stenen, gebruik maken.



*Hiernaast en hieronder:
Tuin in Woluwe door
Jean Canneel-Claes,
1947.*

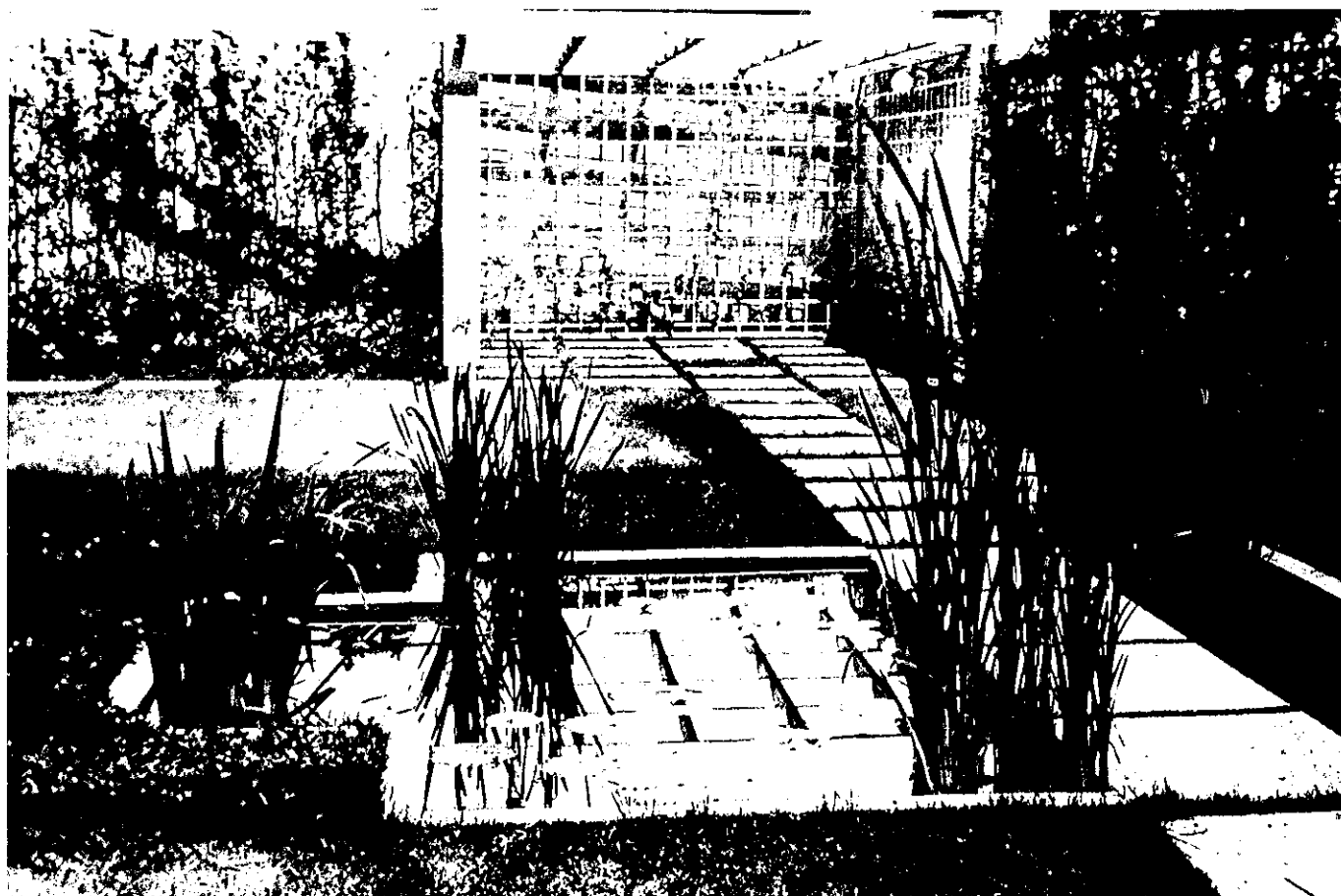
*Plan en zicht van een
kleine hoogommuurde
stadstuin, opgevat als een
tuinkamer in het ver-
lengde van de woning.
De formele compositie is
afgeleid van de module
van de 60 bij 60 cm
stapstenen. De hoofd-
kleur in de tuin is groen
(uit Shepherd, 1958)*

In eerder zeldzame gevallen komt gebroken zandsteen voor. Voor grotere oppervlakken worden grint en dolomiet aangewend. De kleur van de materialen wordt bewust sober gehouden; grijs en beige zijn de meest voorkomende tinten. Terrassen, paden, plantvakken geven het architecturale ritme weer en onderwerpen het terrein aan de nodige lineaire discipline (17).

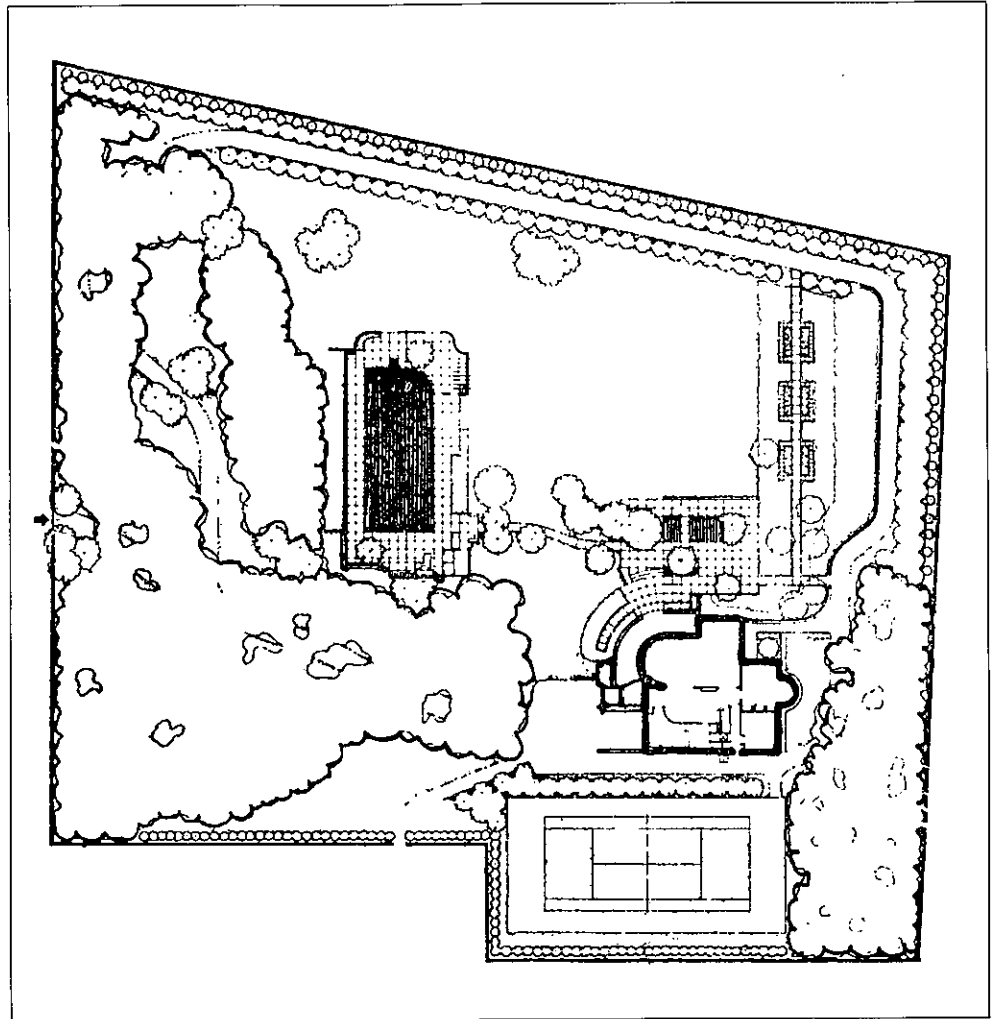
Het meest opvallend is het gebruik van ter plaatse gegoten betontegels van groot formaat. De afmeting wordt gekozen in relatie tot de afmeting van de tuin: 60 bij 60 cm of 100 bij 100 cm. Pergola's en plantvakken worden opgebouwd rond één van deze modules. De invloed van de Japanse cultuur is hier ontegensprekelijk aanwezig. Denken we bijvoorbeeld aan de Keizerlijke Katsuravilla te Kyoto. De modulering komt terug in de accentuering van het grondplan evengoed als in de terrassen, de treden, de papieren schermen en zelfs in de vloermatten.

De tegels worden gelegd met open voegen. Afhankelijk van de situatie worden er gras of vaste planten tussen gezaaid. Visueel en esthetisch zijn de beplante voegen een remedie tegen een al te eentonig en somber uitzicht van de terrassen, een mogelijk nadeel inherent aan het gekozen materiaal. De lijnvoering, de module, wordt extra benadrukt.

Paden in de tuin zijn meestal rechtlijnig, dus horizontaal en verticaal ten opzichte van de muurvlakken van de woning. Diagonalen vinden we zelden in Canneel-Claes' ontwerpen terug. Om hoogteverschillen op te vangen maakte hij meermaals gebruik van hellende vlakken in plaats van trappen. Een trap is een gebroken vlak, terwijl een hellend pad een grotere continuïteit in de beweging oproept. Dergelijke hellende



Hiernaast en hieronder:
 Villatuin te Boortmeerbeek door
 Jean Canneel-Claes (1945).
 Deze omvangrijkste privé-realisatie
 van Canneel-Claes viel kort na
 1945 ten prooi aan verkaveling en
 verdween volledig. Het grondplan
 toont ons een excentrisch gelegen
 villa door H. Hoste, met aansluitende
 terrassen, een zwembad,
 tennisaccommodaties, nutstuinen
 volgens de axioma's van 'Le plan
 libre' (uit Shepheard, 1958)





Tuin in Liedekerke

Het perceel ligt volledig in een lichte helling, de beweging van de Dendervallei volgend. Met enkele summiere ingrepen werd het terrein in drieën gedeeld, zonder echter de natuurlijke glooiing te verstoren. Het eerste gedeelte wordt gevormd door het terras, in directe relatie met de woning. Via enkele trapjes bereiken we het hellend pad dat zigzag en dwars op de lengte van de tuin naar het tweede gedeelte loopt. Hier volgt het pad de lengte van de tuin en splitst deze in twee helften. Een bomenmassief achter de strook gazon sluit de rechterzijde af. Links komt de beplanting tot tegen het pad. Ze blijft laag en wordt geruggesteund door vier schuin geplaatste haagjes. De groententuin erachter wordt zó vanaf het terras aan het oog onttrokken. Hij is wel zichtbaar vanop het halfcirkelvormige terras dat het tweede tuingedeelte afsluit. Dit terras fungeert als pendant van de leefvertrekken van de woning. Niet het eindpunt van een visuele as is dit terras, maar een open venster op het achterliggende gedeelte van de tuin en het landschap. Dit effect wordt bereikt door de Taxushaag die aan weerszijden hoog wordt gesnoeid en in het midden, op de zichtlijnen vanuit de woonkamer, laag wordt gehouden. Links van de halve cirkel loopt het pad verder naar beneden. In het derde tuingedeelte bevinden zich nog twee halfcirkelvormige terrassen, beide ook door een Taxushaag afgesloten. Visueel ging de tuin hier in het prachtige landschap over. Omwille van het uitzicht hield Canneel-Claes de tuin achteraan open en plaatste hij er zijn 'groene vensters' (foto D. Stemgée)

vlakken werden in de architectuur reeds toegepast door W. Gropius en Le Corbusier. De paden worden uit stapstenen gevormd, ook een Japans ingrediënt, waartussen gras of beplanting doorloopt met als doel het gazonoppervlak zo weinig mogelijk te onderbreken: ze wekken de indruk van een groen tapijt. De groene voegen in de terrassen echter moeten het vlak breken.

Ook daarom worden de paden langs een beplantingsstrook gelegd en niet ergens midden in het grasveld. Deze visuele truc heeft eveneens functionele en psychologische voordelen. Het pad sluit de plantenborder af en kan als 'onderhoudsstrook' dienst doen. Psychologisch ontstaat er een direct contact met de planten, terwijl men zich bij de wandeling ondersteund voelt door de beplanting; het zogenaamde randeffect, de veilige beschutting in de rug. Zo blijkt dat op het eerste gezicht puur vormelijke ontwerpelementen tegelijkertijd ook door andere aspecten gedragen worden.

Beplanting

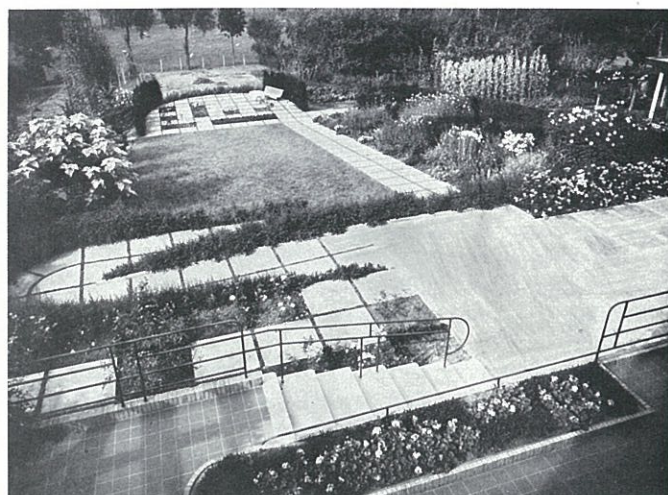
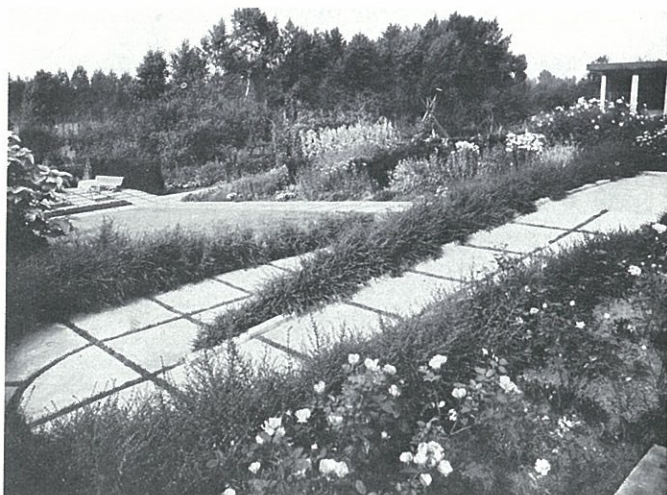
Een eerste belangrijke stelregel is dat de aanwezige beplanting gerespecteerd wordt, zeker als het om waardevolle bomen gaat. Zo zal Canneel-Claes er geen probleem van maken als een boom toevallig op het tracé van een pad blijkt te staan; het pad zal gewoon rond de boom gelegd worden ofwel worden er een paar tegels uitgespaard zodat de boom toch kan blijven staan. Terrassen worden vaak onder een boom aangelegd zodat hij tijdens de zomer als zonnescherm dienst kan doen. Hagen, meestal geschoren taxus, vervullen meerdere functies. Ze worden

geplaatst als windscherm, als afsluiting tegen inkt van burens maar ook binnen de tuin als visueel scherm om bijvoorbeeld de groententuin aan het oog te onttrekken. Ze benadrukken tevens de lijnvoering van het ontwerp of ze leiden het zicht naar bepaalde punten. In stadstuinen worden hagen of klimplanten tegen de scheidingsmuren geplaatst om ze af te scherm.

Vaste planten, bloemheesters en rozen worden in grote vakken aangeplant, waar ze een tegengewicht vormen voor het grasveld, een belangrijk gegeven in de tuinen van Canneel-Claes. Hiermee speelt hij het spel van asymmetrie waarbij een open ruimte tegen-

Dezelfde tuin in Liedekerke met zicht op het terras met zijn oorspronkelijke beplantingsschermen (foto D. Stemgée)





Algemene zichten op de tuin in Liedekerke. De taxushaag, die het benedenterras afboort, werd door Canneel-Claes gedacht als een tuinvenster met uitzicht op de Dendervallei. Dit uitzicht werd echter gestoord door een nieuwbouw zodat Hoste voorstelde de tuin af te sluiten met een partij dennen.

over een volume geplaatst wordt zonder een gevoel van onevenwicht te verwekken. Het groene gras is trouwens een belangrijk kleurgegeven in de ontwerpen: in de zomer als complementaire kleur van rode bloemen, en in de winter wanneer het gras samen met andere wintergroene planten de basisstructuur van het ontwerp weergeeft. In kleinere tuinen is groen de overheersende kleur. Door het gebruik van deze eenheidskleur wordt de ruimte visueel vergroot. Bloemen worden op één of meerdere plaatsen gegroepeerd.

Plantenvakken worden zonder uitzondering ook in het terras voorzien. Ze worden tot tegen de wanden

van de woning doorgetrokken. Vooral van binnenuit zal men de natuur bij koud weer dichter ervaren. Een idee krijgen van het kleurenpalet van Canneel-Claes stelt wel problemen. Zelden worden de gebruikte planten aangehaald en als op zwart-witfoto's planten herkend worden, blijft het voor een groot stuk gissen naar de kleuren. Meestal worden de kleuren 'à plat' gebruikt: de kleur wordt niet met een andere kleur vermengd. Vaak wordt voor één bloembed ook maar één soort bloem gebruikt. Voorjaarsbloeiers zoals tulpen en narcissen hebben het grote voordeel gelijktijdig, op dezelfde hoogte en met dezelfde kleur te bloeien. Het statische, geometrische effect hiervan past ideaal in de functionele tuin.

Tuin in Sint-Pieters-Woluwe

Het terrein stijgt vanaf de straat tot aan de oorspronkelijke perceelsgrens. Het lagere gedeelte functioneert als ontvangstruimte, een tuin vóór de woning, met een directe geleiding naar de ingang van de woning. Het rechterdeel van de voortuin wordt door een boomgaard ingenomen. Vanuit de 'rookkamer', die zich in de kwartcirkelvormige uitbouw bevindt, ziet men hierop uit. Een directer en explicieter zicht op het verloop van de seizoenen is nauwelijks denkbaar, te meer daar de kamer op het niveau van de kruinen staat.

Links en rechts van de centrale ingang vertrekken paadjes naar het hoger gelegen gedeelte van de tuin. Als de contouren van een tekening sluiten ze aan bij het bouwvolume.

Een terras strekt zich uit over de hele lengte van de achtergevel. Uitsparing van meerdere tegels vormt plantvakken in het terras. Vanaf dit terras tot aan de erfscheiding rechts bevindt zich een vast plantenmassief. Drie schermen gevormd door geschoren haagjes, moeten de directe inblik van burens breken. De ligging van het terras, georiënteerd naar het zuiden, maakt het gebruik van hogere of massievere groene wanden onmogelijk omwille van de bezonning.

Een schaduwterras bevindt zich in het meer beboste deel en is ingeplant onder een grote kastanjeboom. Het kronkelende pad wordt in zijn beweging geleid door de aanwezige beplanting en de groundbeweging. Thans is het oorspronkelijk perceel in tweeën opgedeeld (foto D. Stemgée)



In het manifest van de Nouveau Jardin Pittoresque of 'Moderne Tuinkunst' (1913) ontwikkelde tuinarchitect en stedenbouwkundige Louis Van der Swaelmen (1883-1929) vier hoofdstellingen en één afgeleide daarvan:

Stelling 1. Tuinen moeten 'utilitair' (nuttig) zijn. Ze moeten in al hun geledingen beantwoorden aan de bestemming en de eisen van het hedendaagse leven: er dienen ruimten te worden vrijgemaakt voor de groente-, fruit- en bloemenkweek, voor verpozing en sport en spel.

Stelling 2. Tuinen moeten 'intelligible' (vernünftig) zijn. „Om de tuin die voornaam aesthetische ordening te geven die hem maakt tot een echt kunstwerk, mag men zich niet beperken tot de lay-out van een kleurrijk impressionistische schildering, maar moet men met behulp van constructieve elementen, de Tuin-kunst eigen, een plan voor de tuin ontwerpen. Zó zal de tuin voldoen aan de behoefte van onze geest aan ordenen en organiseren”.

Stelling 3. Tuinen moeten 'sensible' (zinnestrelend) zijn. „Zodra de mens beschikte over een weinig vrije tijd, trachtte hij zijn elementair menselijk gevoel voor het Schone te vertolken in de verfraaiing van zijn tuin. De belangrijkste hedendaagse bijdrage tot de 'Tuin van het Gevoel' is het 'Thema der verrijkte natuur', afgeleid van de Engelse Wildgarden, waarbij de keuze van de tuinplanten volgens de beginselen van de Biologische Associatie der Gewassen op grond van de ethologische gegevens bepaald is”.

Stelling 4. Tuinen moeten zich aanpassen aan de omringende natuur. In de regelmatige tuin wordt de wet der organisatie, die de kunstenaar de natuur oplegt, door de gesteldheid van de bodem zelf aangegeven. Het hoofdrítme der compositie moet logisch zijn en moet als het ware spontaan voortkomen uit het grote ritme der omringende natuur. In de onregelmatig aangelegde tuin moeten het karakter en het natuurlijk landschap streng worden geëerbiedigd.

Stelling 5. De voorgaande elementen vormen het karakter van deze tuinen: karakter en niet 'Stijl', een begrip dat als een „precair kleed, toegekend in een begreind tijdperk aan kunstwerken die zij heeft zien ontstaan”, herkend en verworpen wordt (1).

Was Louis Van der Swaelmen veeleer de theoreticus van de beweging, dan was Jules Buyssens (1872-1958) ongetwijfeld de meest succesrijke en aan de principes verknochte practicus. Net als aanvankelijk Van der Swaelmen zou hij steeds weer proberen „de geordende tuin en de natuurlijke tuin, twee uitersten welke tegenwoordig elkaar heten uit te sluiten, met elkaar te verzoenen” (2).

De reeds gedeeltelijk verkavelde tuin Parklaan 50 in Aalst, bij de momenteel te koop gestelde villa uit 1930 van de Brusselse architect Ferdinand Petit, kon recent worden toegeschreven aan Jules Buyssens. Deze vrij late privé realisatie beslaat 1,5 ha (aflopend naar het Osbroek) en is een sprekend voorbeeld van — door jarenlange ervaring — gerijpte ruimtebeheersing, functiebeoordeling, verfijnd kleurgebruik, op plantensociologische basis afgestemde assortimentskeuze... het geheel in een evenwichtige en afleesbare structuur, waaraan elke vorm van goedkoop maniërisme, dat doorgaans met de jaren ontstaat, vreemd is.

De geordende tuinen rondom de woning vormen terrassen van verschillende niveaus: grasparterres, een rozenperk, een mixed-border. Ze zijn afgeboord met stapelmuurtjes uit breuksteen waartussen tal van varens en rotsplanten een ideale standplaats vonden. Centraal in de mixed-border ligt een aanzienlijk waterbekken (het zwembad), afgeboord met flagstone, een materiaal dat ook voor trappen en paden werd aangewend. Eromheen liggen de boomgaard, het weiland, het bos. In dit laatste ligt het tennisveld verscholen.



Villatuin in Aalst. In de mixed-border betoont horticultuurist J. Buyssens zijn grote liefde voor bloemen en planten (foto M. Sourbron)



De rozentuin ligt op een verhoogd terras, afgeboord met een stapelmuur, waarin varens een ideale standplaats vinden. De 'pittoreske paardestal' is één van de bestanddelen van de 'Nouveau Jardin Pittoresque' (foto H. Van den Bossche)



- (1) Van der Swaelmen L., *L'art des Jardins et le Nouveau Jardin Pittoresque*, in *Tekhné*, Brussel, 1913.
- (2) Stynen H., *Stedebouw en gemeenschap*, Louis Van der Swaelmen (1883-1929), bezieler van de moderne beweging in België, Brussel, 1979.

Herman van den Bossche, B.M.L.

Door het naast elkaar zetten van bepaalde kleuren wordt de toeschouwer wakker geschud. De zuivere kleur wordt intensief ervaren. Kleuren mogen elkaar in geen geval neutraliseren. Daarom wordt aangeraden complementaire kleuren nooit onderling te mengen omdat ze elkaar dan opheffen. Gebruikt men ze echter ongemengd, als kleurgroepen naast elkaar, dan versterken ze elkaar. De bloembedden zelf worden niet opgehoogd maar blijven vlak; een vergelijking met een tapijt binnenshuis. Naast de groentuin wordt de boomgaard in het tuinplan ingepast. Hij kan aangeplant worden in combinatie met een speelhoek voor de kinderen of als achtergrondbeplanting in de grote tuin. De fruitbomen worden in rijen of in vierkante patronen aangeplant, zoals toen de gewoonte was. Canneel-Claes opteert voor hoogstamfruitbomen die qua groeivorm beter bij de natuurlijke vegetatie aansluiten. Het gebruik van leibomen voorziet hij langs afsluitingen of tegen muren.

Decoratieve accessoires

Naast bestrating en beplanting, de hoofdcomponenten van de tuin, worden volgens de wensen (en het budget) van de eigenaar, nog andere accessoires ingebouwd. Spel en sport worden aangemoedigd door inplanting in de tuin van de nodige uitrusting. Voor de peuters wordt dat een zandbak en eventueel een ploeterplas. Ook het grote grasoppervlak dient als spelruimte. De accommodatie, die niet achter beplanting wordt weggestopt, kan variëren van klein- tot grootschalig, met o.a. tennisvelden en zwembaden. Banken worden voorzien in de directe omgeving van en met zicht op de sportaccommodatie, wat aansluit bij de nieuwe levensstijl, de cultus van het lichaam (19).

Een ruim terras, of zelfs meerdere terrassen, zijn de geschikte plaats voor de rust na de inspanning. Pergola's, die de nodige schaduw verschaffen, versterken de relatie tussen tuin en woning, en kunnen het logische verlengstuk vormen van de kamer waarmee ze in contact staan. Vormelijk passen ze zich aan de eerder besproken module aan. De materialen kunnen variëren van hout en baksteen, of een combinatie van beide, tot gewapend beton; een uit de architectuur overgenomen procédé. Klimplanten bij de pergola's creëren de zogeheten 'chambres vertes'. In de terrassen en in de tuin is vaak een vijver aanwezig waarvan vorm en afmetingen eveneens aan de module gebonden zijn. Langwerpige kanalen uit de Arabische traditie worden gebruikt om de tuin visueel te verlengen. In de vijvers breken waterplanten en/of fonteinen het spiegeland vlak.

Wat beelden in de tuin betreft, sluit Canneel-Claes zich aan bij de stelling van Le Corbusier. Deze stelt dat het beeldhouwwerk, nu de directe relatie tot de bouwkunst teloor is gegaan, een nieuwe functie kan vervullen: decoratie van de tuin (20). Ook C. Tunnard belicht in zijn boek het ornament in de tuin, en vergeet hierbij het economische aspect niet. Daar traditioneel beeldhouwwerk uit dure materialen quasi onbetaalbaar is, zal de tuinarchitect creatief genoeg moeten zijn om iets anders in de plaats te stellen. Dit kan een rots of een boomstronk zijn, of nog een begroeide draadstructuur (21). Beide auteurs leggen wel de nadruk op de vormelijke harmonie met de moderne tuin.

Ten slotte nog de tuinmeubelen. Nu veel meer tijd in

de tuin wordt doorgebracht, verhoogt ook de aandacht voor tuinmeubelen. Zetels of stoelen worden verkozen boven zware banken, zeker voor privé-gebruik. Metalen meubilair geniet om meerdere redenen de voorkeur boven houten meubels: ze zijn lichter en steviger en bovendien tegen vocht en regen bestand; esthetisch brengen ze een zekere mechanische schoonheid als teken van durf in de opbouw van de tuin (22). Een aanrader voor smaakmakers.

Biografische gegevens (1)

Jean Canneel-Claes werd geboren op 12 juli 1909 in Schaarbeek. Hij is de zoon van de beeldhouwer Eugène Canneel. Om verwarring te voorkomen met zijn oom, beeldhouwer Jean Canneel, werd de naam van zijn moeder toegevoegd aan die van zijn vader.

1927-1929 : Studies aan het *Institut Supérieur des Arts Décoratifs* (ISAD); behaalt er als eerste student het diploma van tuinarchitect.

Hij is leerling van L. Van der Swaelmen.

1929-1930 : Volgt als vrije leerling cursus bij J. Eggerix aan de architectuurafdeling.

1930 : Contacten met E. Le Corbusier in functie van de bouw van zijn eigen woning. De opdracht voor dit huis ging evenwel naar L.H. De Koninck.

1935 : Werkt met J. Buyssens mee aan de omgevingswerken van de internationale en wereldtentoonstelling van 1935 op de Heizel.

1938 : Mede-oprichter van de *Association Internationale des Architectes de Jardins Modernistes*, waarvan hij secretaris-generaal was.

Contacten met C. Tunnard.

1939 : Leidinggevend tuinarchitect voor de omgevingswerken en tuinaanleg van de *Exposition Internationale de l'Eau* te Luik.

1941 : Raadgever voor het Commissariaat-generaal van de dienst Stedebouw en Architectuur (2).

1944 : Architect-urbanist te Brussel op de administratie van stedebouw.

Hoofd van de dienst Landschappen bij het Commissariaat-generaal voor 's Lands Wederopbouw.

1940-1945 : Bloeiende privé-praktijk.

1945 : Leraar aan de Provinciale Tuinbouwschool Brabant (3).

1948-1950 : Docent aan het *Institut Supérieur et International d'Urbanisme Appliqué*.

1950-1962 : Verblijf in Belgisch-Congo, waar hij onder andere werkt als tijdelijk provinciaal architect-urbanist op de stedebouwkundige dienst van Leopoldstad.

1963-1966 : Architect-specialist voor de bouw van de goedkope woning.

Conclusie

De appreciatie van functionele tuinen zorgde vroeger, en zelfs nu nog, voor problemen. De confrontatie met de nieuwe, esthetische waarde die een grote versobering inhield voor de tot dan toe verwende ogen en geest, verliep niet altijd even vlot. De vernieuwde inhoud, met functionaliteit en bewoonbaarheid als thema's, drukt een nieuwe vormtaal uit. Alle elementen worden geordend volgens het structurele principe van de rechte lijn, eventueel aangevuld met de meer dynamische diagonale of gebogen lijn.

De abstractie, de vereenvoudiging worden duidelijk in het herleiden van het landschap tot een paar krachtlijnen. Uit het reduceren van de natuur blijkt het esthetisch streven. In deze tijd met een duidelijke tendens naar design komen de tuinen van Canneel-Claes uiterst hedendaags over. Paradoxaal genoeg zijn zij tot op heden ontsnapt aan de aandacht die modernistische creaties thans genieten.

Canneel-Claes moet gezien worden als een van de meest vooruitstrevende tuinarchitecten van zijn tijd. Het is bijgevolg een misvatting te denken dat ons land enkel de 'Nouveau Jardin Pittoresque' heeft voortgebracht.

Tuinen zijn zoveel gevoeliger voor verdwijning dan welke andere kunstuiting ook. Ook voor deze realisaties dringen een grondige inventarisatie en conservering zich op. Of zijn deze tuinen, in tegenstelling tot hun tegenhangers uit de bouwkunst, nog te jong.

Voetnoten

- (1) Curriculum vitae Jean Canneel-Claes, A.A.M., document, niet uitgegeven.
- (2) Van der Swaelmen L., *L'art des jardins et le nouveau jardin pittoresque*, in *Tekhné*, 1913, jg. 2, nr. 101, p. 3.
- (3) Canneel-Claes J., *Le rôle du jardin dans l'architecture fonctionnelle*, in *La revue documentaire*, 1933, nr. 4, p. 49.
- (4) Id., *Jardins modernes*, in *L'art de bâtir*, 1944, nr. 3-4, p. 55.
- (5) Id., *Le jardin familial*, in *La Maison*, 1945, nr. 1, p. 28.
- (6) Flouquet P.L., *La leçon au fond du jardin. Le jardin fonctionnel. Interview de l'architecte jardiniste Jean Canneel-Claes*, in *Bâtir*, 1934, nr. 24, p. 929.
- (7) Canneel-Claes J., *Le jardin fonctionnel*, in *Bâtir*, 1933, nr. 5, p. 179.

Villatuin in Sint-Pieters-Woluwe (foto M. Sourbron)



- (8) Flouquet P.L., *op. cit.*, p. 926-927.
- (9) Canneel-Claes J., *Le jardin familial*, p. 31.
- (10) Flouquet P.L., *op. cit.*, p. 929.
- (11) Flouquet P.L., *L'association Internationale des Architectes de Jardins Modernistes*, in *Bâtir*, 1938, nr. 64, p. 130-133.
- (12) Flouquet P.L., *L'évolution de l'art des jardins. Le plan libre: l'élan vers le style unique. Interview de J. Canneel-Claes*, in *Bâtir*, 1938, nr. 67, p. 248-249.
- (13) Tunnard Ch., *Gardens in the modern landscape*, Westminster, 1938, p. 66-67.
- (14) Id., p. 95.
- (15) Id., p. 97, 101.
- (16) Id., p. 94.
- (17) Flouquet P.L., *La leçon au fond du jardin*, p. 929.
- (18) Canneel-Claes J., *Le jardin-verger*, in *La Maison*, 1945, nr. 9, p. 291-293.
- (19) Forestier H., *Coins de jeux et de sports dans le jardin*, in *La Maison*, 1946, nr. 9, p. 277-278.
- (20) Canneel-Claes J., *Le jardin fonctionnel*, p. 179.
- (21) Tunnard Ch., *op. cit.*, p. 101-102.
- (22) Canneel-Claes J., *Tuinmeubelen*, in *Opbouwen*, 1937, jg. 5, p. 69-70.

Referenties

Boeken

- La Cambre, 1928-1978*, Bruxelles, Editions A.A.M., 1979.
L.H. De Koninck, Bruxelles, Editions A.A.M., 1975.
Shepherd P., *Grüne Architektur, Neue Gärten aus neuen Ländern*, vertaald uit het Engels door E. Kuhn, Berlin, 1959.
Stynen H., *Urbanisme et Société. Louis Van der Swaelmen (1883-1929), animateur du mouvement moderne en Belgique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.
Tunnard Ch., *Gardens in the modern landscape*, Westminster, 1938.
Vera A., *Le nouveau jardin. Ouvrage accompagné de nombreux plans, vues perspectives et dessins explicatifs*, Paris, 1912.
Vera A., *L'homme et le jardin*, Paris, s.d.

Tijdschriften

- L'art des jardins. A propos de quelques travaux de J. Canneel-Claes*, in *La Cité*, 1931, nr. 4, p. 49-56.
Canneel-Claes J., *Le jardin fonctionnel*, in *Bâtir*, 1933, nr. 5, p. 179.
Canneel-Claes J., *Le jardin familial*, in *La Maison*, 1945, nr. 1, p. 28-31.
Canneel-Claes J., *Le jardin, seconds demeure*, in *La Maison*, 1946, nr. 9, p. 270-276.
Canneel-Claes J., *Le jardin-verger*, in *La Maison*, 1945, nr. 9, p. 290-293.
Canneel-Claes J., *Jardins modernes*, in *L'art de bâtir*, 1944, nr. 3-4, p. 55-58.
Canneel-Claes J., *Le rôle du jardin dans l'architecture fonctionnelle*, in *La revue documentaire*, 1933, nr. 4, p. 49-54.
Canneel-Claes J., *Tuinmeubelen*, in *Opbouwen*, 1937, jg. 5, p. 69-72.
Flouquet P.L., *L'association Internationale des Architectes de Jardins Modernistes*, in *Bâtir*, 1938, nr. 64, p. 130-133.
Flouquet P.L., *L'évolution de l'art des jardins. Le plan libre: l'élan vers le style unique. Interview de J. Canneel-Claes*, in *Bâtir*, 1938, nr. 67, p. 247-250.
Flouquet P.L., *La leçon au fond du jardin. Le jardin fonctionnel. Interview de l'architecte jardiniste Jean Canneel-Claes*, in *Bâtir*, 1934, nr. 24, p. 926-929.
Un jardin fonctionnel à Auderghem - Bruxelles, Jean Canneel-Claes, architecte-jardiniste, in *La Cité*, 1933, jg. XI, nr. 2, p. 40-41.
Van der Swaelmen L., *L'art des jardins et le nouveau jardin pittoresque*, in *Tekhné*, 1913, jg. 2, nr. 101, p. 3-7.
Van der Swaelmen L., *Contribution à une Esthétique Moderne de l'Architecture de Jardins*, in *Tekhné*, 1911, nr. 30, 38, 39, jg. 1, p. 349-350, 431-432, 439-440.

Tentoonstellingscatalogi

- Woning Canneel-Claes 1929-1931. Le Corbusier en L.H. De Koninck*, tentoonstellingsbrochure, overdruk uit *Wonen TABK*, nr. 18, 1984, Gent, TRAI, 1985.

Onuitgegeven documenten

- Curriculum vitae Jean Canneel-Claes*, A.A.M., document, niet uitgegeven.

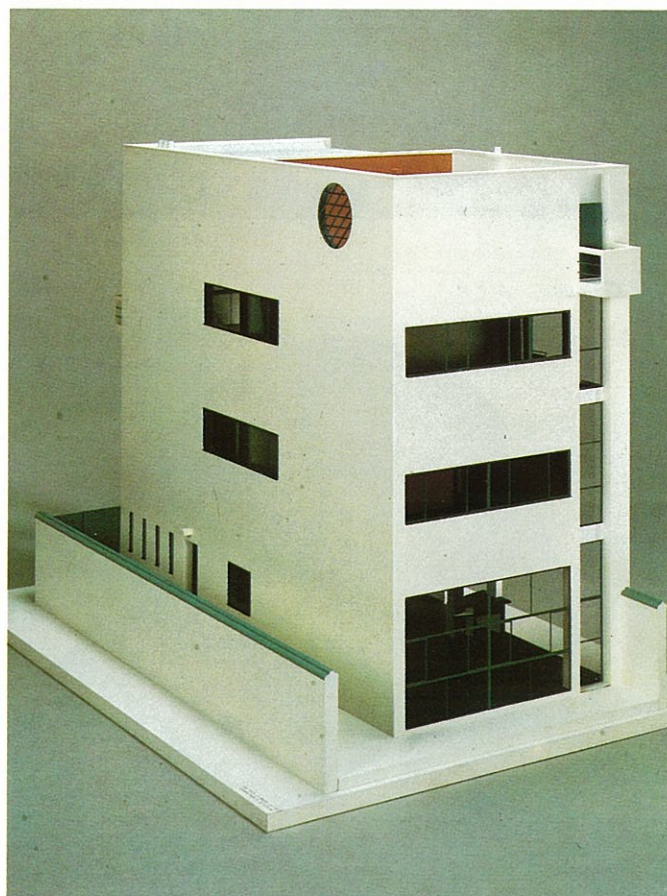
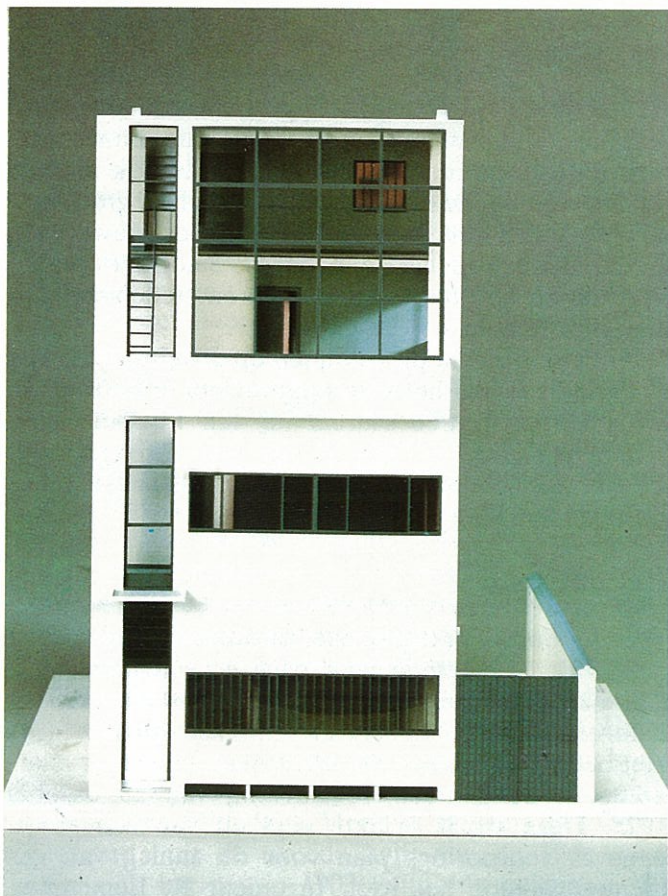
Le Corbusiers huis Guiette gerestaureerd

A. Malliet, B.M.L.

In het herdenkingsjaar van zijn honderdste geboortedag werd te Antwerpen de restauratie voltooid van de woning die Le Corbusier (1887-1967) in 1926 ontwierp voor kunstschilder René Guiette. In de architectuurgeschiedenis bekleedt dit gebouw, in 1978 beschermd als monument, een belangrijke plaats. Dit niet alleen omdat het de enige realisatie van Le Corbusier in België bleef, maar vooral omdat het een unieke uitvoering is van een van zijn eerste theoretische woningmodellen. In het oeuvre van Le Corbusier behoort dit huis niet tot zijn gebouwde manifesten maar eerder tot zijn contextuele toepassingen en illustreert het des te meer de waarde en perfecte bruikbaarheid van zijn vernieuwende architectuurtheorieën. Daarom wordt in deze bijdrage ook dieper ingegaan op de stedelijke context en op de bouwkundige voorschriften van de stad, die mede bepalend waren voor het ontwerp.

Een echt persoonlijke stempel drukte Le Corbusier echter vooral op de interieurafwerking. Als kunstenaar-schilder bepaalde hij de kleuren waarmee de muren zouden worden geschilderd immers persoonlijk en zelfs ter plaatse. Het kleuronderzoek, uitgevoerd ten behoeve van de huidige restauratie, toonde aan dat het kleurgebruik in het huis Guiette zeer goed overeenstemt met de theorieën die Le Corbusier later dienaangaande zou publiceren. Mede dank zij de huidige eigenaars-bewoners was het mogelijk het interieur te herstellen in zijn oorspronkelijke polychromie. Het heel eigen karakter van dit monument werd op die manier wel extra in de verf gezet.

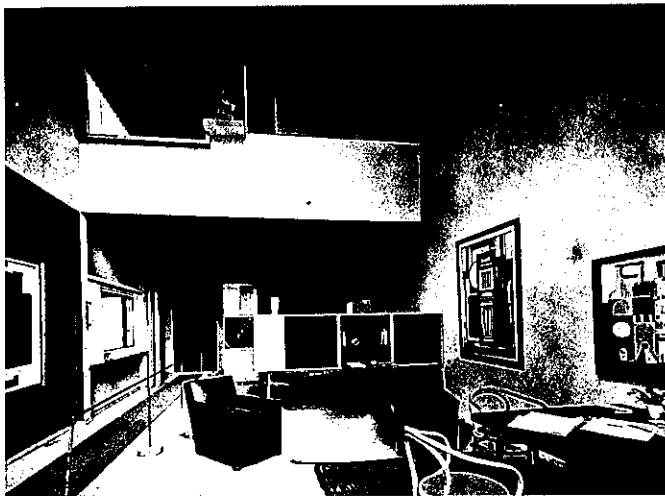
Het huis Guiette; model 1/20 door J. De Peuter. Voor- en achteraanzicht (foto P. Robyn. Copyright G. Baines)



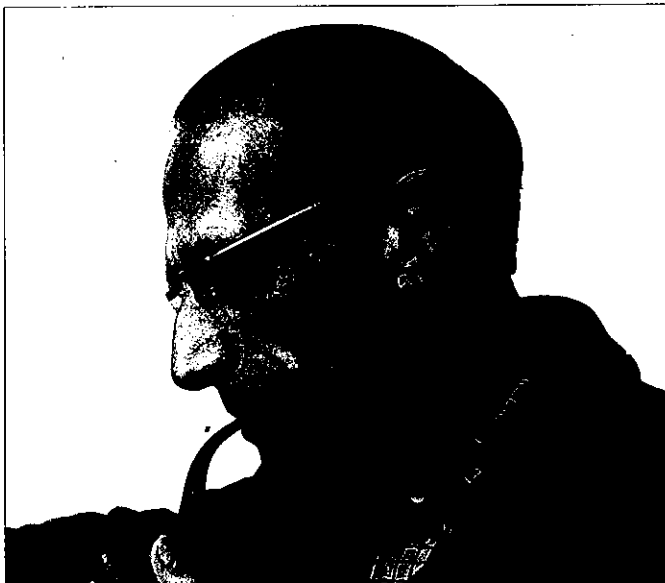


Het 'Pavillon de l'Esprit Nouveau' (1925) in Parijs (uit 'Œuvre complète, 1910-1929')

De elementaire bemeubeling van dit paviljoen (foto Bauhaus-Archiv, Berlijn)



René Guiette



L'Esprit Nouveau

René Guiette (1893-1976), kunstschilder te Antwerpen, volgde in de bewogen jaren twintig aandachtig de ontwikkelingen van de moderne schilderkunst in het buitenland. Hij was vanaf het begin lezer van *Esprit Nouveau*, een tijdschrift over kunst, literatuur en wetenschappen dat in 1920 was opgestart door de schilders Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) en Ozenfant en de dichter Dermée. De architectuur kwam hierin pas aan bod met het artikel *Rappel à Messieurs Les Architectes* van Jeanneret, die voor het eerst onder het pseudoniem 'Le Corbusier' schrijft. In 1925 waren Le Corbusier en zijn neef Pierre Jeanneret, nadat al enkele van hun bekendste woningen waren gebouwd (1), ook aanwezig op de *Exposition Internationale des Arts décoratifs* te Parijs met het *Pavillon de l'Esprit Nouveau*. Dit paviljoen was door zijn eenvoudige en klare vorm zeer vernieuwend en stond in schril contrast met de meeste andere paviljoenen. Het was een zeer omstreden project, dat de organisatoren zelfs voor het publiek verborgen wilden houden door er een schutting van 6 m hoog rond te plaatsen. Het behoeftte een ingrijpen van de toenmalige minister van Schone Kunsten om deze 'muur van onbegrip' neer te halen. Dit paviljoen was voor Le Corbusier de aanleiding om een volledige ontkenning van de decoratieve kunsten te demonstreren. Het was naar eigen zeggen niet 'bemeubeld' maar eenvoudig 'uitgerust'. Een dergelijk 'équipement' van een woning voor de moderne, universele mens bestond uitsluitend uit enkele tafels, stoelen, bedden, standaardkasten en een paar 'Berber'-tapijten. Dat dit zeer in tegenstelling was met de kamervullende meubelensembles uit de vorige eeuw, hoeft geen betoog. Het geheel vertoonde veeleer verwantschap met de zeer functionele en flexibele inboedel van een middeleeuwse woning bestaande uit klaptafels, krullen, zitbanken en kisten.

Het paviljoen was enerzijds opgevat als een modelwoning, die de opvattingen over architectuur en woning-inrichting illustreerde, maar anderzijds ook als een modulewoning die diende samengesteld tot grote 'Immeuble-Villas' om te passen in het stedenbouwkundig model van een ideale hedendaagse stad; het demonstreerde zo ook de architecturale en stedenbouwkundige opvattingen van Le Corbusier.

R. Guiette bezocht dit paviljoen op de tentoonstelling te Parijs. Hij had het idee opgevat om te bouwen en terug in Antwerpen schreef hij aan Le Corbusier: „j'aimerais savoir si l'idée d'avoir une oeuvre de vous ici (je suis certain qu'elle vous amènerait d'autres commandes) vous agréerait" (2).

Het ontstaan

Toen Le Corbusier dit voorstel aanvaardde, had Guiette reeds een bouwterrein voor ogen: „Le terrain que je désire est absolument nu, les rues viennent d'être tracées, et pavées, c'est à proximité d'un petit square futur..." (3). Het betreft de nieuwe Populierenlaan, die haar naam kreeg in de gemeenteraadszitting van 23 oktober 1925. Deze straat maakte deel uit van een groots opgevat vooroorlogs plan voor de aanleg van een nieuwe wijk op het Kiel. Ingenieur R. Lemeunier,

directeur van de Dienst der Wegenis, was auteur van dit project, dat „bleek voortreffelijk bestudeerd te zijn” (4). Voor de realisatie ervan diende 160 ha grond te worden onteigend 'wegens openbaar nut'. Na de tracering van de straten mochten de gronden „welke niet in den openbaren weg ingelijfd worden, noch voorbehouden zijn voor inrichtingen van algemeen nut” in loten als bouwgrond herverkocht worden (5).

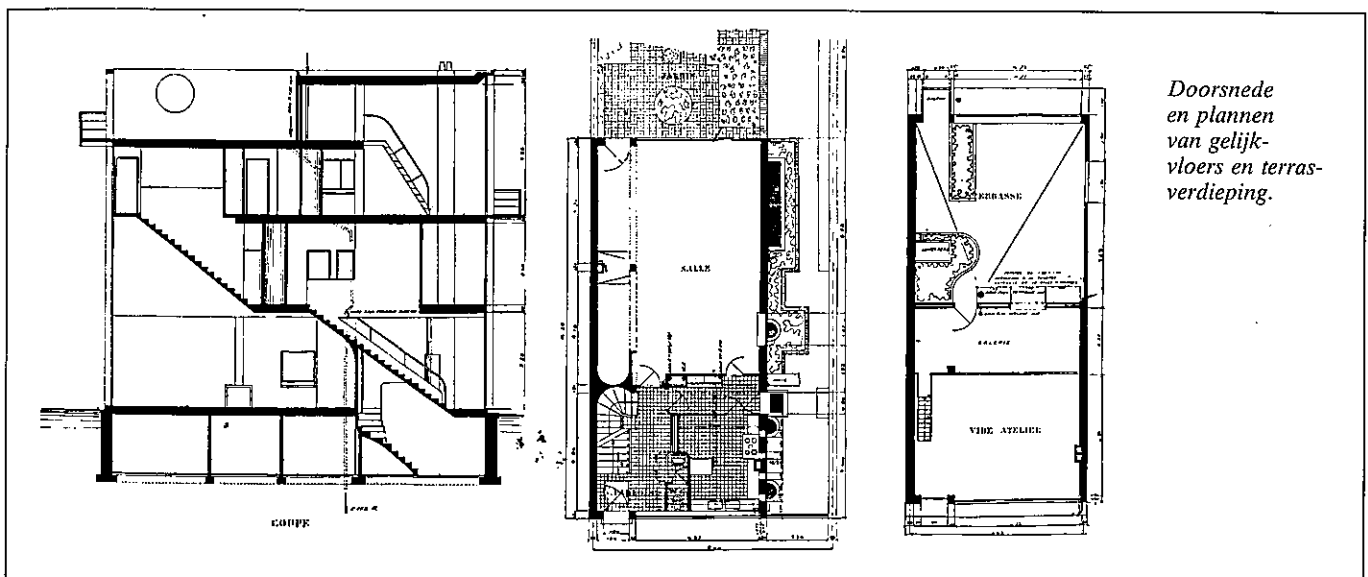
Tot dit plan behoorden de verlenging van de Jan Van Rijswijcklaan tot de Boomsesteenweg (1924), de omgeving van de Jan Davidlei (1922-1950) en de Kolonielaan (1933), beter gekend als de Tentoonstellingswijk. De Populierenlaan maakte er nog net deel van uit, daar het plan in noordoostelijke richting begrensd werd door de Kruishofstraat. Het was een wegenis- en rooilijnplan dat voor de Populierenlaan, in tegenstelling tot de meeste andere straten, geen bouwvrije voortuinstrook bepaalde. De onteigening zowel als de verkoop en vermoedelijk ook de verdeling van de kavels, was de taak van de Dienst Stadseigendommen en Rechtszaken. Het is dan ook met deze stadsdienst dat Guiette onderhandelde voor de aankoop van een grond van ongeveer 270 m², 9 m breed en met de voorgevel gericht naar het noorden. „Hij wenscht daarop te bouwen een huis met twee verdiepingen, met grooten schildersatelier. Neven het huis, dat ongeveer 6,5 m zou zijn, zou hij een ingang voor auto laten liggen van ong. 2,5 m breedte. Hij zegt dat hij ter plaatse reeds een ligging heeft uitgekozen, daar de oriëntatie, ter wille van het licht dat hij in zijn atelier noodig heeft voor hem van belang is. Een vriend van hem, bouwmeester Le Corbusier van Parijs, zou het plan maken en zich doen bijstaan door een bouwmeester van Antwerpen (vermoedelijk Paul Smekens)” (6).

De verkoop van deze 'overschietende' gronden van de onteigeningen Kiel gebeurde volgens een vast model van koopakte. Door middel van deze model-overeenkomst kon de stad als verkoopster belangrijke voorschriften opleggen; zo behield ze een regulerend toezicht op het ontstaan en het uitzicht van de nieuwe stadsuitbreiding. Enkele jaren voordien reeds had de familie Della Faille bij de overdracht van een deel van het naburig park 'den Brandt' een reeks voorwaarden bedongen bij de stad Antwerpen die moesten garan-

deren dat de nieuw op te richten villawijk een voor- naam uitzicht zou krijgen en dat de bomen van het park in de private tuinen bewaard zouden blijven.

Deze verkoopsvoorwaarden vertonen zeer vele gelijkenissen met die voor de nieuwe wijk op het Kiel. Zo is in beide gevallen bepaald dat er alleen private woonhuizen mogen worden opgericht en dat er geen industriële of commerciële bebouwing wordt toegelaten; de koper wordt verplicht onmiddellijk te bouwen en het is hem verboden de grond onbebouwd verder te verkopen. Belangrijk is ook dat de koper zijn bouwplannen aan de stad moet voorleggen, die deze moet goedkeuren vanuit 'schoonheidsoogpunt'. De voorwaarden ten aanzien van de gevelmaterialen, „les façades principales et laterales devront être construit entièrement en matériaux apparents et présenter un caractère architectural” (7), worden vertaald in een verbod op het gebruik van 'nagebootste materialen' en in de eis dat het gebouw een bouwkundig karakter zal vertonen (8).

Omdat de intenties van Guiette niet alledaags waren en hij zeker wilde zijn van een bouwtoelating alvorens het perceel te kopen, zag hij zich verplicht bij Le Corbusier niet alleen een benaderende schets van de gevel, maar een volledig uitgewerkt plan te bestellen. Hij nam het risico, in geval van weigering door de stad, een ander perceel te moeten zoeken en de plannen te moeten herbeginnen. Op 1 januari 1926 schreef hij aan Le Corbusier: „En fait d'acquisition de terrain nous avons fait quelque progrès. La ville qui est propriétaire se montre difficile à convaincre de la nécessité de construire d'une façon aussi contraire à ses habitudes. Le progrès consiste dans l'appui de l'architecte en chef de la ville qui a vu votre construction de l'E.N. aux arts décoratifs et a été conquis” (9). Inderdaad was het gunstige advies van E. Van Averbek, toen hoofdbouwmeester van de stad Antwerpen, van doorslaggevend belang in de onderhandelingen. Hij stelde de bestuurder van de Dienst Stadseigendommen gerust: „Bijgaand ontwerp (...) is volgens mijne mening zeer oorspronkelijk in zijn grooten eenvoud en van voortreffelijke verhoudingen. De gevelbezetting in 'Granilis', waarvan een staal bij het ontwerp gevoegd werd, is bijzonder warm van kleur en ik kan verzekeren dat dezelve met de stalen ramen en het spiegelglas, niettegenstaande den grooten eenvoud een voornaam



uitzicht zal bieden. Het product 'Granilis' wordt sedert enkele jaren met groot succes algemeen in Nederland toegepast, een land dat onder oogpunt van klimaat ongunstiger is dan het onze. Het product wordt niet overschilderd. Ik heb de overtuiging dat deze gevel alhoewel in kunstmatige bouwmaterialen opgetrokken, een veel beteren indruk zal maken dan menige gevel in den omtrek, gebouwd met natuursteen" (10).

De uitvoering van een gevelbezetting met dit product 'Granilis' was een inbreng van P. Smekens, die zich niet stoorde aan het voorstel van Le Corbusier om de gevels te schilderen in olieverf op bepleistering in kalkmortel. Hoewel Guiette reeds in zijn tweede brief vermeldde: „*Pas de peinture en façade*” (12), had Le Corbusier bij het eerste ontwerp zelfs een studie gevoegd van het huis, geschilderd in gebrande siena, naar zijn ervaringen met het huis Ternisien in Boulogne. Le Corbusier gaf duidelijk de voorkeur aan donkere tinten voor een gevelschildering in olieverf, hoewel hij lichte kleuren zeker niet uitsloot: „*Nous avons une maquette de couleur des façades à la suite d'expériences très concluantes faites à Boulogne. Autant que possible peindre les façades à l'huile. Et si elles sont à l'huile des tonalités soutenues sont du meilleur effet. Bien entendu à toute fois on peut peindre en clair; c'est à décider du reste plus tard*” (13).

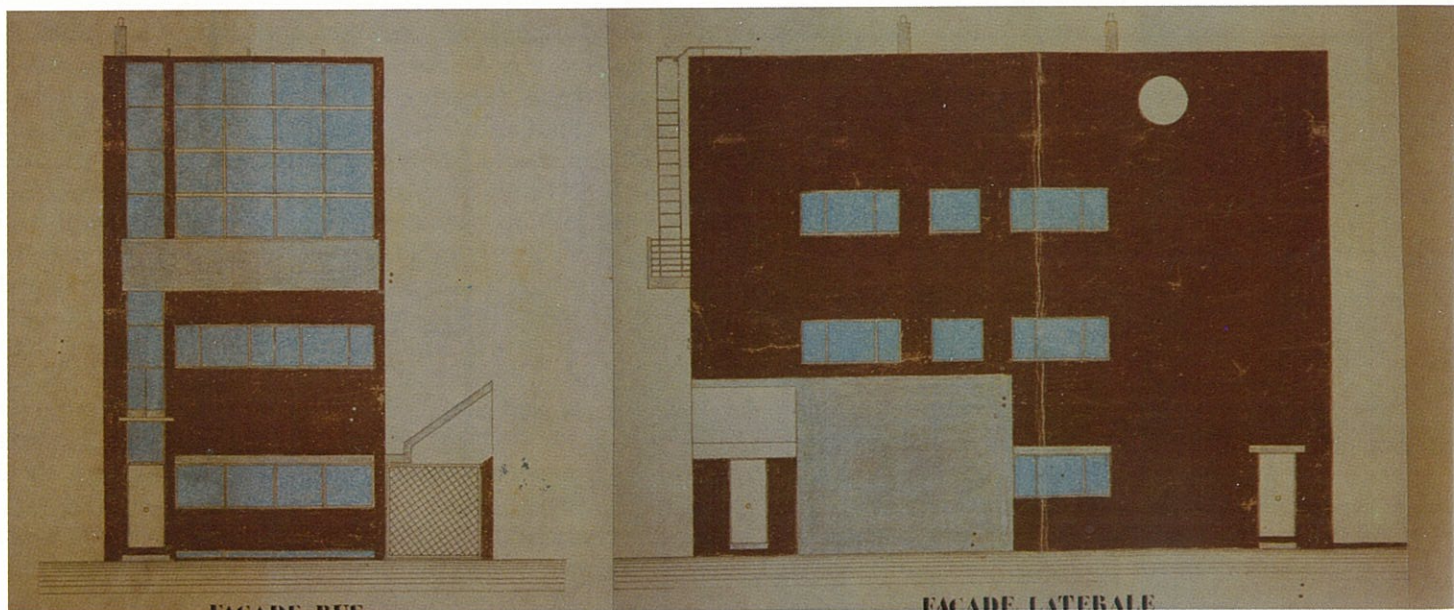
Smekens meende wellicht dat deze conglomeraatbezetting van natuursteenkorrels in cementmortel een mooi compromis was waarmee een bouwtoelating kon worden verkregen. Het verbod om 'nagebootste materialen' te gebruiken betekende inderdaad een strikt verbod op het schilderen van gevels en liet slechts het gebruik van materialen 'in zicht' toe, zoals natuursteen- of baksteenmetselwerk. Met de 'Granilis'-bezetting bereikte men tegelijk het aspect van natuursteen én van bepleistering: een natuurstenen gevel zonder storend voegverband.

Uiteindelijk keurde de gemeenteraad in zitting van 16 april 1926 het dossier met de bouwplannen voor de verkoop van de grond goed „overwegende dat het gebruik van nagebootste materialen verboden is, beslist

ten uitzonderlijken titel toe te stemmen in het product 'Granilis'” (11). De akte van de aankoop van de grond werd verleden op 29 mei 1926 en de bouwtoelating werd verstrekt op 23 juli 1926.

Deze 'Granilis' was tevens voldoende sterk om ook de venster- en deurdorpels mee af te werken zodat een zeer perfecte geometrie werd bereikt. Door alles met hetzelfde materiaal te bekleden, werd het gebouw ontdaan van zijn primitieve materialiteit. Hoewel dit materiaal Le Corbusier niet bekend was — Guiette schrijft hem: „*Impossible de vous envoyer un échantillon du revêtement de la façade. Les échantillons pèsent des kilos*” (14) — neemt hij deze mogelijkheid op in de technische beschrijving voor de uitvoering. Pas wanneer Guiette hem meldt dat hij voor de Granilis de kleur van roze marmer heeft uitgekozen, reageert hij: „*Nous nous décidons de faire la façade sur rue en simili pierre (par conséquent, ton pierre, et non ocre rouge)*” (15).

De uitvoering zal uiteindelijk gebeuren in de steenkleur „*ton gris elephant*”, zoals Guiette ze beschrijft, „*tirant sur la pierre bleue dont il est composé*” (16). Dit zal evenwel nog voor een meningsverschil zorgen met een ambtenaar van de Dienst Stadseigendommen, die opmerkt dat de kleur verschilt van het staal dat hem ter goedkeuring was voorgelegd. Het behoeft uiteindelijk weer de tussenkomst van stadsbouwmeester Van Averbeke om dit bij te leggen: „*Bovendien moet de bouwmeester Le Corbusier, die opzettelijk naar Antwerpen kwam, ten zeerste voldaan geweest zijn over de grijze kleur der gevels; voldoening welke tevens door den eigenaar (gelukkiglijk) gedeeld wordt. Gezien deze omstandigheden, denk ik dat het onnodig is nog verder op eenige wijziging aan te dringen bij den Heer Guiette*” (17). Bij uitvoering zou de achtergevel zoals gepland bezet worden met kalkmortel en geschilderd, hoewel Le Corbusier reeds gesuggereerd had om, indien de kostprijs het toeliet, ook de achtergevel met Granilis te bezetten. Dat dit uiteindelijk ook gebeurd is, ligt aan dezelfde ambtenaar van de Dienst Stadseigendommen die in al zijn ijver dit materiaal ook verplicht achtte voor de tuingevel en zo zijn bijdrage leverde om de 'Corbusiaanse' perfecte doos te bekomen.





Het interieur, toen de familie Guiette er woonde (foto's G. Baines)

Het Huis

In zijn *Oeuvre Complète* beschrijft Le Corbusier het huis Guiette als een zeer specifieke oplossing, gebonden aan de typisch Belgische, smalle en diepe perceelsvorm (19).

Het huis is inderdaad een bijzondere uitvoering van een van zijn type-ontwerpen: het 'Maison Citrohan' uit 1920. Dat was een eenvoudige, reproduceerbare modelwoning bestaande uit twee parallelle, dragende gevels in metselwerk en een lange dubbele trap die de drie bouwlagen met elkaar verbindt. Dit ontwerp kreeg de naam 'Citrohan' om te illustreren dat deze 'machine à habiter', zoals een 'Citroën' — de eerste Europese wagen van de lopende band — geproduceerd en gebruikt zou kunnen worden.

Le Corbusier kon deze typewoning een jaar later (1927) in zijn experimentele vorm realiseren voor de 'Weissenhofsiedlung' te Stuttgart (Duitsland) en dit samen met een ander type-ontwerp van hem: het 'Maison Domino', een schakelbare woning in skeletbouw.

Te Antwerpen hadden evenwel de gemeentelijke bouwverordeningen nog een bepalende invloed op het uitwendig volume en de inwendige ruimten. Le Corbusier diende zijn plannen aan te passen aan de opgelegde minimale verdiepingshoogten : 3,5 m voor de beneden-



verdieping en 3 m voor de bovenverdiepingen (19). Te Stuttgart realiseerde hij dit ontwerp als een minimumwoning met gelijke verdiepingshoogten van 2,20 m en 4,60 m voor de dubbelhoge woonruimte. Voor het huis Guiette kon dit principe alleen toegepast worden op de atelierverdieping. De ruime hoogte van de gelijkvloerse en de eerste verdieping maakt van dit huis een statige, Antwerpse burgerwoning en geeft aan de dubbelhoge trap een sensationele dimensie.

Aan de gevels is de structuur van het huis goed af te lezen: een dragende zijgevel parallel aan de scheidingmuur en een open, ingevulde voor- en achtergevel. De plattegronden van alle verdiepingen vertonen dezelfde opbouw: een smalle travee voor inwendige circulatie tegen de scheidingmuur, en een brede travee waarin de voornaamste woonvertrekken zijn gesitueerd. In de voor- en achtergevel is dit architecturaal uitgewerkt met een scherp ingesneden verticale glasstrook enerzijds en horizontale, panoramische ramen in het gevelvlak anderzijds. Het geheel is een eenvoudige, perfecte doos. Guiette wilde op het gelijkvloers wonen met uitzicht op de tuin achteraan. Vooraan bevinden zich dan ook de dienende vertrekken zoals de keuken, het 'office', de hal, het toilet en de trappen. Op de eerste verdieping geeft het trapbordes uit op de slaapkamer voor

De kleurenstudie van Le Corbusier voor het voorontwerp, geschilderd in Siena (foto M. Hotermans)

←

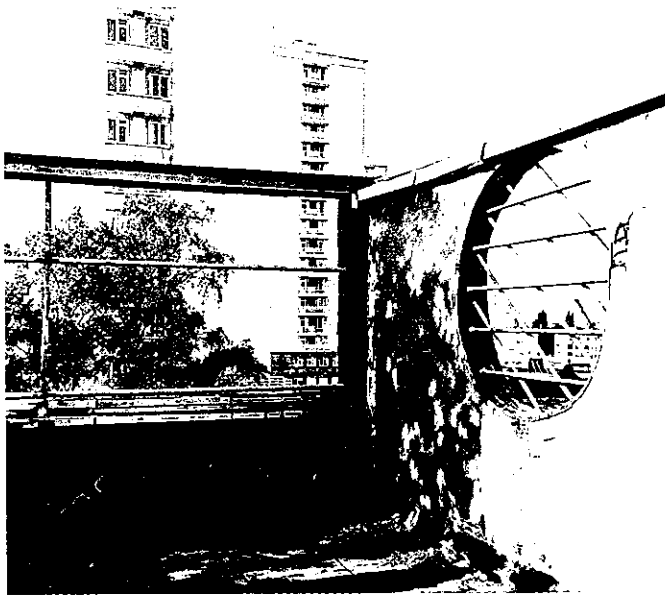
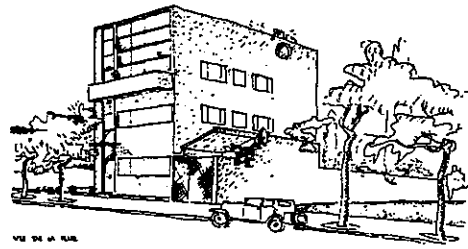
Het 'Citrohan-type', zoals het in Stuttgart werd gerealiseerd in 1927 (foto B.M.L., na restauratie)



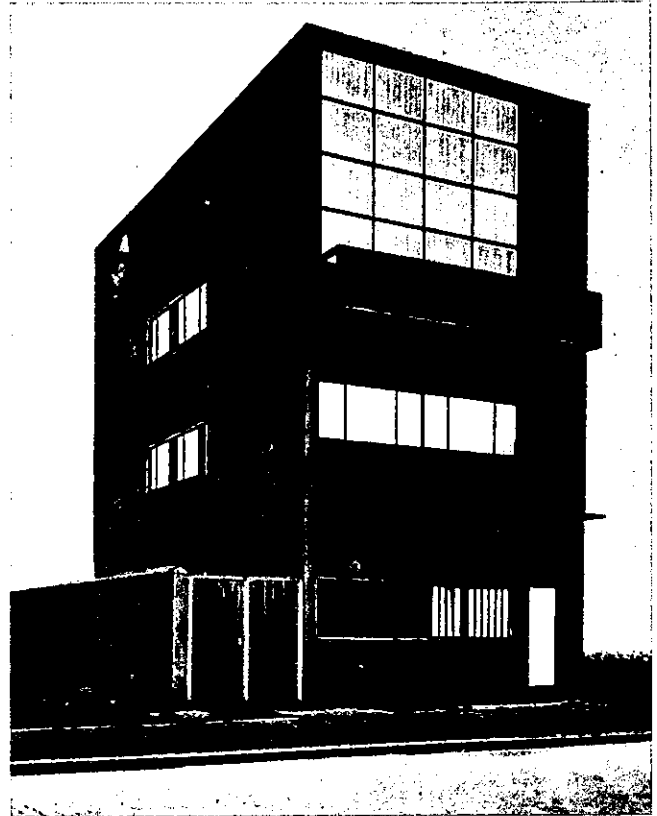
→

FACADE JARDIN

de heer en de vrouw des huizes vooraan en de slaapkamer voor de kinderen achteraan. Tussenin bevinden zich de badkamer, de linnenkamer en het toilet. Op de tweede verdieping ligt een 'nursery' aan de achterzijde en leidt een wandeling langs de gebogen wand naar het dubbelhoge schildersatelier aan de voorzijde. Links en rechts van deze gang bevinden zich respectievelijk de meidenkamer en de bergplaats, de donkere kamer waar Guiette zijn fotografieën ontwikkelde. In het atelier leidt een smalle, ijzeren scheepsladder naar de insteekverdieping en het dakterras. Dit dakterras is volledig ommuurd en bedoeld als buitenatelier en solarium. Naturisme is hier nochtans minder aantrekkelijk sinds de bovenste verdiepingen van de naburige flatgebouwen kunnen inkijken.



Het dakterras in 1977 (foto B.M.L.)

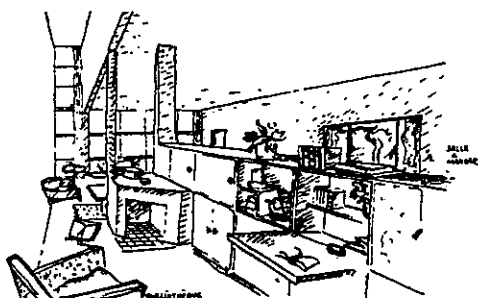
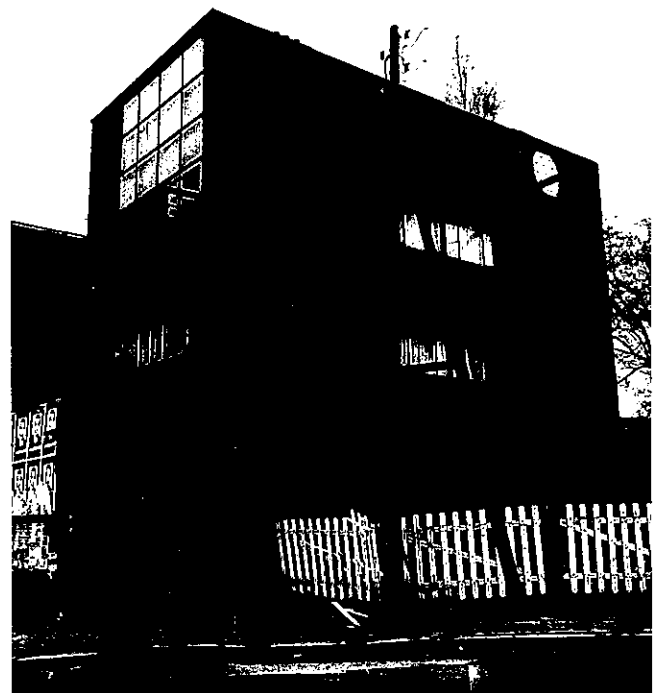


De voorgevel van het huis, zoals voltooid in 1927 met de 'Granilis'-bezetting



Het atelier vóór restauratie (foto M. Hotermans)

De gevels in 1977 (foto B.M.L.)



De restauratie

Nadat het huis in 1963 feitelijk gered werd van de sloop — het diende plaats te ruimen voor de verbindingstunnel met de ring rond Antwerpen — werd het bij K.B. van 24.4.1978 wettelijk beschermd als monument.

Door de wettelijke bescherming konden er in 1983 dringende instandhoudingswerken aan de bedaking worden gesubsidieerd en konden de nieuwe eigenaars voor de huidige restauratie overheidssubsidies bekomen.

Het huis was immers zeer onderkomen. Het was nog nauwelijks bewoonbaar: de stalen raamprofielen waren onherstelbaar verroest, de ruiten barstten steeds meer, de vochtigheidsgraad was aanzienlijk, het huis was zeer moeilijk te verwarmen en de natuurleien bekleding van de gevels was al aan herstel toe.

Dat al deze problemen die tot restauratie noodzaakten, niet nieuw waren, blijkt uit de vele wanhopige brieven van Guiette over lekken aan het dakterras en andere vochtproblemen. Tijdens de bouwwerken in de winter 1926-1927 was niet alles naar wens verlopen. De gevelbezetting vertoonde barsten doordat ze was aangebracht in stroken. De stalen ramen bleken slecht gemonteerd door de aannemer. Omdat de fabrikant van de ramen een bijkomende prijs stelde voor het monteren van de ramen tot grote gehelen, had Smeckens dit werk toevertrouwd aan de hoofdaannemer, met alle gevolgen vandie.

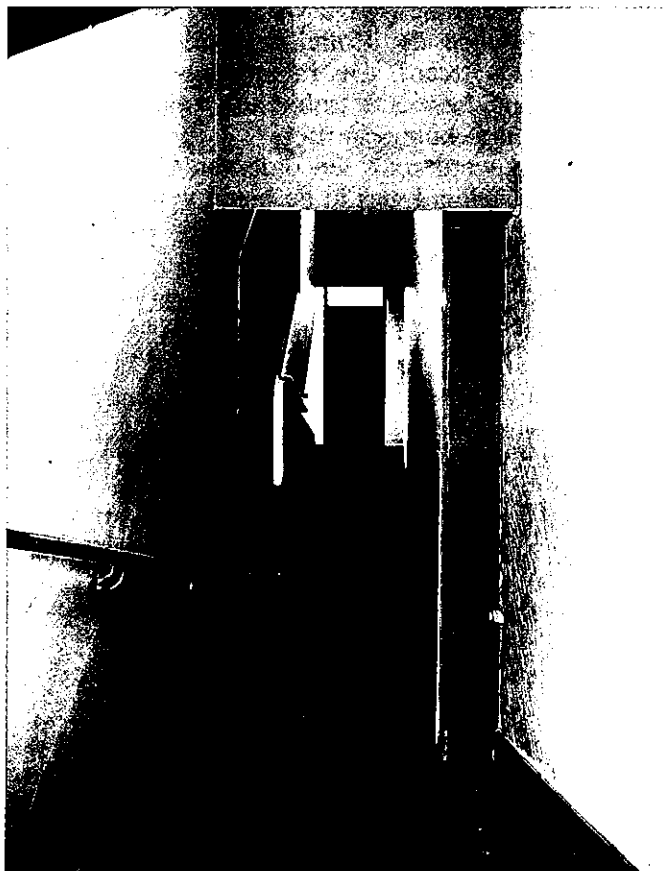
De voortdurende vochtinfiltratie door de zijgevel noodzaakte op het einde van de oorlog tot de bekleding van het huis met natuurleien. Guiette ontvangt hiervoor van de Dienst Stadseigendommen de toelating op voorwaarde dat niet alleen zij- en achtergevel maar ook de straatgevel op deze wijze worden afgewerkt (20).

Tijdens de huidige restauratiewerken konden we ons een zeer goed beeld vormen van de veelvuldigheid van de vochtproblemen. De muren en plafonds van de slaapkamers waren achtereenvolgens met papier en doek behangen en tenslotte met asbestcementplaten volledig uitgetimmerd. In de woonkamer was de bepleistering op de zijgevel vernieuwd met een structuurpleister en in het atelier was de bepleistering op de buitenmuren verdwenen. Aan alle raamdorpels en zelfs aan een raamlatei waren condensatiegultjes in cement aangebracht. Nadat de plafondbetimmering verwijderd was, bleken op enkele plaatsen ook de welfselvloeren volledig verbrijzeld door het roesten van de bandstalen bewapening tengevolge van condensatie.

Het restauratiedossier werd opgemaakt door architect G. Baines en de werken werden toegewezen aan de firma Vandekerckhove uit Ingelmunster voor een bedrag van 7.655.361,- exclusief B.T.W.

De restauratie behelsde een globale aanpak, inclusief sanitair en elektrische installatie, waarvan we slechts enkele belangrijke punten even belichten.

Het vernieuwen van de stalen ramen gebeurde naar model van de bestaande met eenvoudige T- en L-

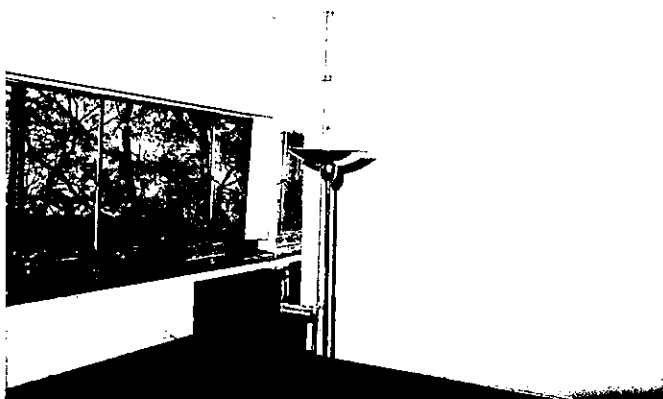


De traphal vóór restauratie (foto M. Hotermans)

De staat van het oude metalen schrijnwerk vóór restauratie (foto G. Baines)



De betimmering met asbestcementplaten in de kinderslaapkamer (foto G. Baines)



ijzers. Dit type ramen werd vroeger frequent toegepast. Nu dienden de profielijzers uit Engeland te worden geïmporteerd. De raamdetaïls werden wel aangepast om thermisch isolerende beglazing in de raamprofielen te kunnen vatten.

De beglazing werd zoals ten tijde van Guiette voorzien in gemarteleerd glas in de beide verticale raampartijen en op het gelijkvloers aan de voorgevel.

Voor de gevelafwerking werd een volledig nieuwe en hedendaagse techniek gekozen: een isolerend pleistersysteem. Daar de ruwbouw van dit huis bestaat uit massieve dragende gevels in volle baksteen met lateien in gewapend beton en dito hoekkolommen, was de oorspronkelijke bepleistering op vele plaatsen gebarsten. Een dergelijke scheurvorming in de bepleistering wordt veroorzaakt door de verschillende uitzetting van materialen en is slechts te vermijden wanneer de constructie geïsoleerd wordt tegen al te grote temperatuurschommelingen. De bouwfysische voorstudie in dit verband gebeurde door prof. Hens van de K.U. Leuven en leerde dat slechts met een isolerend pleistersysteem als buitenafwerking alle problemen van vochtdoorslag door de muren, van inwendige condensatie tegen de koude buitenmuren en van scheurvorming van de buitenpleister tegelijk konden worden opgevangen. Tevens werd berekend dat deze hele operatie ook de verwarmingskosten tot de helft zou reduceren. De gevelwerken behelsden achtereenvolgens: het afnemen van de leien bekleding en het latwerk, het afkappen van de Granilisbezetting, de herstellingen aan beton en metselwerk, de egalisatie van de ondergrond met cementmortel, het kleven van de isolatieplaten en het afwerken met gewapende dunne pleister. Als nieuwe buitenafwerking van de gevels werd geopteerd voor een witte pleister. Een nieuwe afwerking in een gelijkaardige granulaatbezetting als de originele behoorde tot de mogelijkheden maar kon slechts worden uitgevoerd met storende uitzetvoegen. Bovendien zou deze granulaatpleister nog een bijkomende meerdikte op de gevels betekenen. Een ideële reconstructie van het ontwerp van Le Corbusier voor het schilderen van de gevels in gebrande siena, zoals hij bij het voorontwerp had voorzien, werd niet wenselijk geacht. De voorkeur werd gegeven aan de meest eenvoudige en technisch meest aanvaardbare oplossing: een dunne witte afwerkpleister. Deze mogelijkheid had Le Corbusier in zijn brieven steeds open gelaten en een gelijkaardig witte verschijning kenmerkt bovendien de meeste van zijn gerealiseerde woningen.

Verder diende de dakbedekking vervangen en ook het dakterras was grondig te saneren; zowel de gebetonnerde plantenbakken als de 'solar'-terrasvloer dienden afgebroken en vernieuwd. De muren van het dakterras werden hersteld; het dakterras werd ook aan de achtergevel opnieuw gesloten. Deze muur was oorspronkelijk open gepland maar tijdens de uitvoering werd dit gewijzigd. Vermoedelijk was het invulmetselwerk er door de oorlog weer uit verdwenen, wellicht door inslaande V-bommen (21).

Tegen de verwachtingen in moesten de beide balkons uit gewapend beton niet gesloopt worden. Ze konden worden hersteld met betonreparatiemortel. De stabili-

teit van deze constructies werd nu evenwel strenger beoordeeld dan bij de bouw. In het atelier diende een vloerplaat in gewapend beton aangegoten te worden om het tegengewicht te vergroten voor het uitkragende balkon, dat nauwelijks een halve meter in de vloer verankerd was. De stabiliteit van het kleine balkon aan de achtergevel berustte zelfs geheel op inklemming in de muren. De vorm en de stabiliteit van de balkons waren door Le Corbusier bedacht voor een constructie geheel in gewapend beton. P. Smekens had de vloerplaten in gewapend beton evenwel vervangen door welfselvloeren omwille van de gunstigere prijs, wat dan wel de logica van de stabiliteit in het gedrang bracht.

Het interieur

Waar voor de buitenrestauratie omwille van de technische verbetering een moderne pleistertechniek werd toegepast — wat een nieuwe kleur opleverde voor de gevels — was de restauratie van het interieur vooral toegespitst op de reconstructie van de kleuren en werd de techniek hieraan ondergeschikt gemaakt. De kleur is in dit interieur geen toegevoegde decoratie die bij de restauratie achterwege had kunnen blijven, ze is integendeel essentieel voor deze vroege architectuur van Le Corbusier. Het is kenmerkend dat de materialen bijna steeds worden afgewerkt, als het ware gedematerialiseerd, en nooit zichtbaar blijven. Het principe wordt door zijn leerling A. Roth als volgt geformuleerd: „*Le Corbusier anerkennt in der Erscheinung kein Material sondern nur Materialformen. Infolge dessen gibt es bei ihm kein gewachstes Holz, blankes Eisen, rohen Beton usw. ihm liegt es lediglich an der Erscheinung der fertigen Form, als Träger von Funktion und Idee. Die Farbe dient ihm dazu, diese letzte Absicht zu erreichen. Er behandelt infolgedessen sowohl die äussere Architektur sowie die inneren Räume farbig*” (22).

Hij gebruikt abstracte kleur. Kleur is bij hem geen nabootsing van de natuur, maar natuur zelf. Zowat alle materialen worden door kleur bedekt: zelfs de Thonet-stoelen in het paviljoen te Parijs waren grijs geschilderd (23). Door het gebruik van kleur worden deze elementen enigszins vervreemd en voegen ze zich beter in de puristische compositie van het interieur. De muren van het interieur worden tot abstracte ruimtelijke composities verheven en hierbij wordt een muurvlak steeds als één onverdeeld vlak gerespecteerd. Decoratieve muurschilderingen vond Le Corbusier nog niet aanvaardbaar, schilderijen mochten slechts 'ingelijst' op de muren worden aangebracht.

Deze opvattingen werden uitvoerig aangetoond met het paviljoen *Esprit Nouveau*, hét manifest van Le Corbusier in zijn strijd tegen de decoratieve kunsten. In latere werken gebruikt Le Corbusier meer en meer ook de natuurlijke kleur van materialen en hun textuur als elementen in zijn abstracte composities. Hij was bijzonder begaan met het uiteindelijke aspect en de uiterlijke verschijningsvorm van zijn werk en dit liefst met de directe betrokkenheid van een kunstenaar voor zijn kunstwerk. Hij wenste de kleuren van het interieur niet per briefwisseling maar in situ te bepalen na voltooiing van het huis (24). De ervaring



Het huis in de steigers, december 1986 (foto P. Robyn)



De werken ter verbetering van de stabiliteit van het balkon (foto P. Robyn)

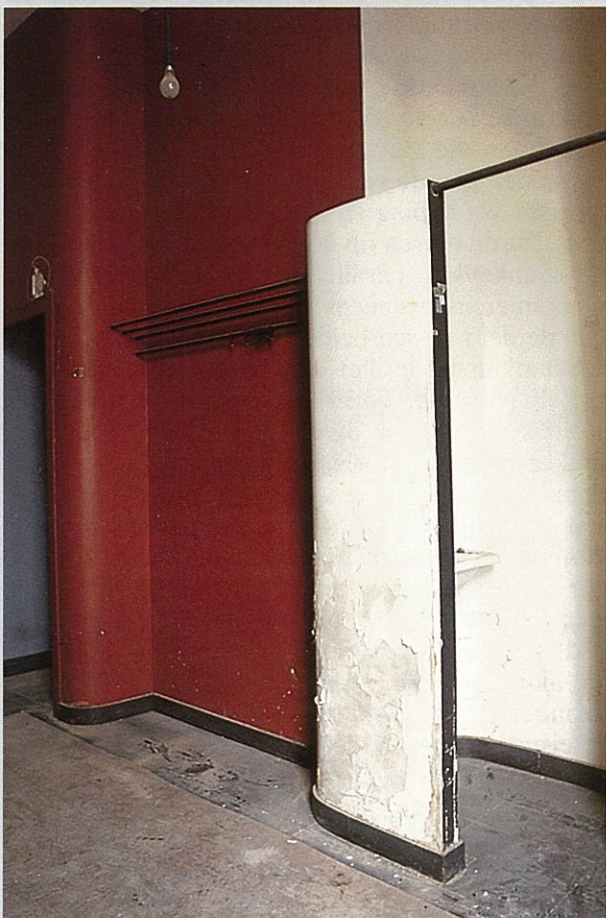


De ontmanteling in de kinderslaapkamer bracht de oorspronkelijke oker-kleur aan het licht (foto P. Robyn)



De badkamer tijdens de werken (foto P. Robyn)

De hal tijdens de werken (foto P. Robyn)



Detail van de 'Granilis'-bezetting met aanzetvoeg van bij de bouw en barsten (foto P. Robyn)



van de ruimte en de lichtinval waren hem onontbeerlijk. Guiette nodigde hem dan ook op het geschikte moment uit (25). Naast de korte ontmoeting met Guiette in mei 1926, voorafgaand aan de bouwwerken (26), was dit vermoedelijk het enige bezoek dat Le Corbusier bracht aan dit huis dat nu, in mei 1927, op de kleuren en enkele details na afgewerkt moet zijn geweest. Van dit bezoek resten ons enkele schetsen van de hand van Guiette waarop de kleuren die Le Corbusier wenste, genoteerd staan (27).

Dat deze notities zeer getrouw gevolgd zijn bij de schilderwerken bevestigde ons het kleurenonderzoek dat door de conserveringsploeg van het Bestuur voor Monumenten en Landschappen vóór het begin van de werken werd uitgevoerd. De resultaten van deze steekproeven naar de oorspronkelijke verflagen leerden ons ook dat de aanvankelijke kleuren zeer goed overeenstemmen met de in de *Fondation Le Corbusier* bewaarde kleurenwaaier, ondanks het feit dat deze kleurengamma door Le Corbusier pas in 1951 werd samengesteld. Het interieur was wel enkele keren herschilderd, waarbij men zich vrij correct aan het kleurenconcept had gehouden — wit bleef wit, blauw bleef blauw en roze bleef roze — ; alleen de tonaliteiten weken wel eens af en zo ging het algemeen concept teniet.

Dat de intenties van Le Corbusier met betrekking tot de kleuren zo goed overeenstemmen met het resultaat is eenvoudig te verklaren. Zoals nu beschikte men ook toen al over zeer uitgebreide kleurenwaaiers van verfproducenten, maar Le Corbusier beperkte zich doelbewust tot enkele kleuren. Hij legde zich een beperkt kleurengamma op van zuivere pigmenten. Mits deze pigmenten dan ook onvermengd te gebruiken, volstond het hem dus de kleuren met naam op te geven. „Omdat het hier om architectuur gaat is het nodig om de ontelbare combinaties te onderwerpen aan de wetten van de architectuur, die van preciese en beperkte aard zijn. Een muur wordt frontaal, met strijklucht, of met tegenlicht beschenen, situaties die elke keer overeenkomstige beslissingen vereisen. Daardoor wordt een muur in zijn afmetingen bevestigd; die afmetingen die door de architect in willekeurige verhouding zijn vastgelegd, vormen het spel van de architectuur. Het mag niet zo zijn dat kleuren door hun trilling de muur teniet zouden doen. Zo'n ongeluk kan altijd gebeuren; op dat moment wordt muur behang en de architect behanger. Tegen een dergelijke degradatie neem ik stelling. Vandaar een dictatoriale ingreep: kleuren uitsluiten, die niet als architectonisch worden bestempeld, nog beter: kleuren onderzoeken en kiezen die men bij uitstek architectonisch kan noemen en zich aan deze beperking onderwerpen, terwijl men zich voorhoudt: Wij hebben meer dan genoeg kleuren!” (28).

De beperkte kleurenwaaier bestond voor het huis Guiette uit: ultramarijnblauw, lichtblauw (= ultramarijn + wit), caeruleumblauw (= ultramarijngroen), gebrande omber, gebrande siena, roze (= gebrande siena + wit), oker, Engels groen en daarnaast lichtgrijs, middengrijs, donkergrijs en — uiteraard — wit.

De kleuren werden door Le Corbusier ingezet omwille van hun ruimtelijk-psychologische kwalitei-

ten. De muren werden geschilderd in de kleuren die hem optisch bevestigen of juist doen verdwijnen. De ruimten worden uiteengelegd door elke muur anders te kleuren. Hij gebruikt de kleur om af te rekenen met de architectuur van de gesloten ruimten, de kamers en vertrekken, hij wil lichte, uitdeinende ruimten.

In een tijdschrift voor schilders beschrijft Guiette de kleuren van zijn woonkamer als volgt: „De kamer (9 m x 6,5 m) is ten zuiden verlicht door een raam dat tot op de grond reikt. Hieruit volgt dat de linkermuur, als men met het aangezicht naar het raam staat, de zonnestralen opvangt, d.i. de hevigheid en de verscheidenheid van het licht, van 10 uur af tot zonsondergang. Le Corbusier vond het toen zeer natuurlijk aan dit oppervlak een zuivere witte kleur te geven. Zo werd dit oppervlak uiteraard veranderlijk en prettig om aan te zien in de verscheidenheid van zijn lichtopneming. Aan de overzijde daarentegen kwam het er op aan een kleur te vinden waarvan de tint onveranderlijk bleef onder invloed van schaduw: een rose tint, verkregen door vermenging van gebrande siena en wit bracht hier de oplossing. Het muuroppervlak dat ten slotte tegenover het raam en de ruimte afsloot (3 m 50 hoog) had geen andere betekenis dan als afsluiting te dienen. Het oog moest er niet door aangetrokken worden. Die muur moest verdwijnen: hij werd geschilderd in negerbruin, een zeer lichtopslopende kleur. Het geheel was aangevuld met een vloer in zwarte tegels en het penant tussen de tuindeur en het raam werd hemelsblauw” (29). De kleurgeving van het gehele huis berust op deze principes: de scheidingsmuur en aansluitende delen zijn ook in de traphal en de slaapkamer en het dakterras wit geschilderd zoals in de woonkamer; alle muurvlakken van voor- en achtergevel en diegene die daarmee parallel moeten worden 'opgelost' in de ingang en traphal, zijn in hetzelfde caeruleumblauw als het penant in de woonkamer. De zwierig slingerende wand op de 2de verdieping, die leidt naar het atelier, is parallel aan die van de woonkamer, roze geschilderd. De wanden aan de vestiaire evenals van het bordes op de eerste verdieping zijn in gebrande siena, een rode tint welke de muren op hun plaats houdt. De wand van de tussenkeuken parallel aan de achterwand van de woonkamer, is eveneens in gebrande omber voor het geval de deur tussen beide open staat.

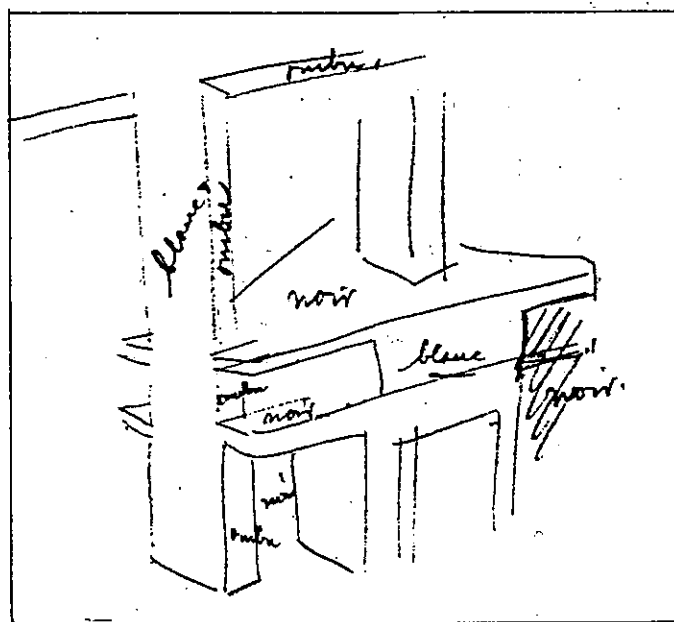
De slaapkamers en het dakterras worden als gehelen op zich kleur en vorm gegeven. In de slaapkamer vooraan waren de gevel en de tegenoverliggende wand met de badkamer in puur ultramarijn, de zijgevel in gebrande omber. Het plafond is hier niet wit maar lichtgrijs. Het dakterras heeft een analoge kleurenopbouw: de wand met het atelier en de tegenoverliggende wand zijn roze terwijl de zijgevel ertussen, tegenover de witte scheimuur, in Engels groen gezet werd. Onder de betimmering van de kinderslaapkamer aan de achtergevel was op de vier muren en uitzonderlijk ook op het plafond nog de originele bepleistering, geschilderd in 'oker', bewaard, weliswaar in zeer slechte staat. Deze slaapkamer is de enige kamer die door zijn kleurgeving is opgevat als een omsloten ruimte, een traditioneel besloten 'vertrek'. Le Corbusier beschrijft dit zelf als volgt: „Laten we het meest eenvoudige geval nemen van een kleine

vierkante kamer. Als de muren in dezelfde toon geschilderd zijn blijft de vorm van het vertrek intact, nog eens benadrukt als de tonen de muren op zijn plaats houden (bijv. de roden) daarentegen verzwakt als de tonen de muren oplossen (bijv. de blauwen). De vorm van het vertrek zal geheel behouden blijven en inzichtelijk worden als het plafond wit is geschilderd. Indien het plafond dezelfde toon heeft als de muur, verandert de indruk totaal; het is de overgang van iets duidelijk afgeronds naar iets wat erg getemperd, gekalmeerd, verleidelijk is: het is of men onder een koepel staat. Ik heb de ruimte gesloten.

Maar ik kan net zo goed de omsluiting van de vier muren doorbreken, en het plafond oplossen. Ik kan de twee muren die haaks op elkaar staan in een warme toon zetten en de twee andere in een koude toon, of drie muren in een warme (of koude) toon schilderen en de vierde in een koude (of warme) toon. Het lot van het plafond moet of met de drie of met de enig overgebleven muur worden verbonden en zoverder. In één woord, van een vierkant vertrek kan ik naar wens de kenmerken veranderen of benadrukken: dit zijn de werkelijke bronnen van de polychromie" (30).

Oorspronkelijk werden de zuivere pigmenten met huidenlijm aangemaakt tot lijmverven. Door dit procédé bij restauratie opnieuw toe te passen zou men als vanzelf de juiste kleuren bekomen. In elke moderne kleurenwaaier kan het siena-rose slechts bij benadering gevonden worden, doch gebrande siena vermengd met wit pigment geeft automatisch de juiste tint rose. Evenzo bereikt men de diepe, matte kleur van de gebrande omber als vanzelf met een lijmverf. Gebruikt men hiervoor een latexverf, zoals bij de overschilderingen was gebeurd, dan staat de muur te glimmen als was hij van chocolade. Daar deze lijmverven het nadeel vertonen te poederen en niet afwasbaar zijn, zocht de schilder naar een meer bestendig bindmiddel om de verf samen te stellen. Uiteindelijk werd hiervoor een zuivere acrylaatemulsie gebruikt. Daar hetzelfde matte aspect van lijmverf een vereiste was, diende aan deze verf nog een matteringsprodukt toegevoegd. Deze verf is zowel geschikt voor binnen als buiten — op het dakterras — en kon zowel op nieuwe bepleistering als op de behouden bepleistering gebruikt worden. De dienende ruimten zoals keuken, WC, badkamer, bergplaatsen en de traphal waren volgens de beschrijving van Le Corbusier om functionele redenen uitgevoerd in olieverf, volledig in het wit. Hier werd bij de restauratie opnieuw in olieverf geschilderd en zelfs getamponeerd, zoals bij het oorspronkelijke werk.

Ten slotte dient ook vermeld dat bij de restauratie van de vloeren een bijzondere inspanning werd geleverd. Ter aanvulling van de recupereerbare zwarte cementtegels werden identieke tegels op ambachtelijke wijze bijgemaakt daar deze niet meer in de handel zijn. De witte cementtegels dienden om dezelfde reden alle vervangen door een fijn verglaasde grèstegel. De onherstelbaar gebarsten naadloze chapevloeren werden op last van de bouwheer vervangen door parket.

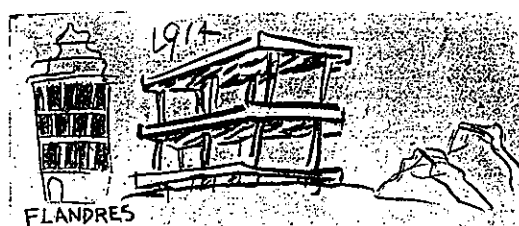


Kleurenaanduiding van Guiette — op advies van Le Corbusier — voor de haard in de woonkamer

Het huis Guiette: een historisch document en een tijdeloos woonhuis

De restauratie van deze uitzonderlijke woning was in eerste orde de restauratie van een historisch document. De architectuur van Le Corbusier is iedereen welbekend door de veelvuldige publikaties, doch dit vervangt nooit de ervaring van de ruimte en de tijdsdimensie die alleen gebouwde architectuur zelf kan bieden. Het was om dit 'hier en nu' dat dit huis diende bewaard en gerespecteerd. Door confrontatie met het gebouw realiseert men zich dat dit nog steeds frisse en hedendaagse ontwerp toch al van vooroorlogse makelij is. Niet alleen de bijna antieke lavabokranen, maar vooral het primair gebruik van materialen, de alle materialen verzoenende verflaag, de ongecompliceerde detaillering en de elementaire lichtarmaturen, maken dat men dit gebouw gemakkelijk onderscheidt van al het postmoderne. Het was onze bekommernis dat ook na restauratie geen vergissing mogelijk zou zijn. Hoewel deze 'machine à habiter' nooit gebouwd was voor de eeuwigheid, is ze als historisch document onvervangbaar geworden en werd ze als dusdanig gerestaureerd. Doch dit huis is meer dan alleen een historisch document. Het is vooral nog steeds een goed bruikbare woning die niet eens een verbouwing behoefde. Deze realisatie van het 'Citrohan'-model heeft alle kwaliteiten van een archetypen. Het is in wezen een traditioneel woonhuis. Het neemt zelfs de draad terug op van het middeleeuwse stedelijke woonhuisconcept: een constructie

Schets van Le Corbusier (uit 'Precisions') (1930)



tussen twee bakstenen scheidingsmuren met vloer-roosteringen van moer- en kinderbalken, die een vrije indeling van de nuttige oppervlakte mogelijk maakt en met een onafhankelijk gevelskelet, waarvan de openingen naar behoefte gesloten of beglaasd zijn. Vele Antwerpse huizen bezitten bovendien een dubbelhoog gelijkvloers met daarin een 'hangende' kamer, te vergelijken met het atelier met duplex van Guiette. Uit archiefdocumenten en teksten van Le Corbusier weten we dat hij de Vlaamse architectuur, de woonhuizen uit de 15de, 16de en 17de eeuw, bestudeerd heeft en er zijn woningtypes op geïnspireerd heeft. Zoveel als er overeenkomsten zijn met de functionele middeleeuwse woonhuizen, zoveel verschillen zijn er tussen deze architectuur en de 19de-eeuwse architectuur, waar de wijze van constructie ondergeschikt was aan de indeling van de salons en aan de stijl van het stucwerk. Het is wellicht daarom dat we deze architectuur ervaren als een volledig nieuw begin. Dat er niets nieuws is zonder geschiedenis, daarvan is ook dit huis een voorname getuige.

Voetnoten

- (1) Huis te Vaucresson 1922, huis Ozenfant te Parijs 1922, huizen La Roche en Jeanneret te Parijs 1923; huizen Lipchitz en Miesscha-ninoff te Boulogne sur Seine 1924; huis aan de oevers van het meer van Genève 1925; woonwijk te Pessac 1925. In 1926 realiseren zij een gebouw voor het leger des Heils te Parijs, huis Cook te Parijs en het huis Guiette te Antwerpen.
- (2) 1ste brief van R. Guiette aan Le Corbusier, niet gedateerd, Fondation Le Corbusier, Parijs. Graag had ik geweten of het idee hier een werk te hebben, u zou bevallen. (Ik ben ervan overtuigd dat het u nog andere opdrachten zal bezorgen).
- (3) 2de brief van R. Guiette aan Le Corbusier, niet gedateerd, Fondation Le Corbusier, Parijs. Het terrein dat ik wens, is volledig kaal, de straten zijn pas aangelegd en het ligt dichtbij een toekomstig plein.
- (4) Luidens het Proces-Verbaal van het College van Burgemeester en Schepenen in zitting van 3 mei 1912, archief Dienst Wegenis, stad Antwerpen.
- (5) De koopakte van R. Guiette van 29 mei 1926 verwijst naar het K.B. van 27 januari 1913 dat het onteigeningsplan bevestigt, waardoor de stad Antwerpen wegens openbaar nut voor het inrichten van een nieuwe wijk op het Kiel gronden kan onteigenen en verkopen, archief notaris P. Van Cutsem.
- (6) Nota van 16.12.1925, dossier Populierenlaan 32, archief Dienst Stadseigendommen, stad Antwerpen. Uit deze nota van een ambte-naar van deze dienst kan worden afgeleid dat de bebouwingswijze — halfopen bebouwing met een bouwrijpe zijtuinstrook — niet strikt was vastgelegd. Deze vroege vorm van stedenbouwkundige planning door de overheid betrof vóór alles de aanleg van wegen en rioleringen en legde geen vormelijke beperkingen vast. Het K.B. van 27 januari 1913 bepaalt enkel dat de gebouwen niet meer dan 3/4 deel van ieder lot mogen bedekken, behalve op de hoeken waar 6 m² als open binnenplaats onbebouwd moet worden gelaten.
- (7) Deel van een akte van notaris Gheysens van 27.5.1920. „Nou-veau Parc au Sud d'Anvers. Aquisition d'une partie du domaine du 'Brandt'. Conditions de vente", archief Dienst Planologie, stad Antwerpen.
- (8) Koopakte van R. Guiette van 29 mei 1926.
- (9) Brief van R. Guiette aan Le Corbusier dd. 1.1.1926, Fondation Le Corbusier, Parijs. Betreffende de verwerving van het terrein hebben we enige vooruitgang geboekt. De Stad, die eigenares is, blijkt moeilijk te overtuigen van de noodzaak om te bouwen op een andere manier dan die zij gewoon is. De vooruitgang bestaat in de steun van de hoofdarchitect van de stad, die uw gebouw E.N. op de tentoonstelling 'Arts Decoratifs' gezien heeft en ervoor gewon-nen was.
- (10) Brief van Van Averbek, hoofdbouwmeester, aan de Dienst Stadseigendommen en Rechtszaken, dd. 10.4.1926, archief Dienst Stadseigendommen, stad Antwerpen.
- (11) Luidens het Proces-Verbaal van het College van Burgemees-ter en Schepenen in zitting van 16 april 1926, archief architect P. Smekens, Sint-Lukasarchief, Brussel.
- (12) 2de brief van R. Guiette aan Le Corbusier, niet gedateerd, Fondation Le Corbusier, Parijs.
- (13) Brief van Le Corbusier aan R. Guiette, dd. 17.3.1926, Fonda-tion Le Corbusier, Parijs. Wij hebben een kleurenmaquette van de

gevels gemaakt als gevolg van de overtuigende ervaringen die wij hebben opgedaan in Boulogne. De gevels zoveel mogelijk in olieverf schilderen. En als ze in olieverf zijn, geven de donkere tinten het beste effect. Er kan weliswaar nog altijd helder geschilderd worden; dat moet later beslist worden.

- (14) Brief R. Guiette aan Le Corbusier, dd. 1.10.1926, Fondation Le Corbusier, Parijs.
- (15) Brief Le Corbusier aan R. Guiette, dd. 16.9.1926, Fondation Le Corbusier, Parijs. Wij hebben beslist de straatgevel in similliteen uit te voeren (dus: steenkleur en niet okerrood).
- (16) Brief R. Guiette aan Le Corbusier, dd. 1.4.1927, Fondation Le Corbusier, Parijs. Olifantgrijs, gelijkend op de blauwe steen waaruit ze is samengesteld.
- (17) Brief van Van Averbek aan de Dienst Stadseigendommen en rechtszaken, dd. 17.5.1926, archief Dienst Stadseigendommen, stad Antwerpen.
- (18) „Solution toute particulière imposée par les lotissements belges caractérisés par une dimension de 6 m de façade et une très grand profondeur”.
- (19) Brief P. Smekens aan Le Corbusier, dd. 30.6.1926, Fondation Le Corbusier, Parijs.
- (20) Brief Dienst Stadseigendommen aan R. Guiette, dd. 24.5.1946, archief Dienst Stadseigendommen, stad Antwerpen.
- (21) Plan V-bominslagen, stadhuis Antwerpen.
- (22) Roth A., *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, p. 36. Le Corbusier aanvaardt niet het voorkomen van materiaal, alleen zijn vorm. Bijgevolg bestaat bij hem geen golvend hout, blank ijzer, ruw beton... Voor hem is slechts het aspect van de afgewerkte vorm van belang, als drager van functie en idee. Kleur gebruikt hij om dit laatste te bereiken. Daarom krijgen zowel het uitwendige als de binnenruimte van zijn architectuur een kleurige behandeling.
- (23) Rüegg A., *Der Pavillon de L'Esprit Nouveau als Musée Imaginaire*, p. 145.
- (24) Brief van Le Corbusier aan R. Guiette, dd. 24.7.1926, Fonda-tion Le Corbusier, Parijs.
- (25) Brief van R. Guiette aan Le Corbusier, dd. 1.4.1927, Fonda-tion Le Corbusier, Parijs.
- (26) Brief van Le Corbusier aan R. Guiette, dd. 19.4.1926, Fonda-tion Le Corbusier, Parijs. „Une discussion de vive voix est indispen-sable pour fixer les derniers points”.
- (27) Schetsen, archief Marianne Guiette.
- (28) Le Corbusier, *Veelkleurigheid in architectuur*.
- (29) R. Guiette, *Kleur in de bouwkunst*.
- (30) Le Corbusier, *Veelkleurigheid in architectuur*.

Bibliografie

- Baines G., 1987. *Le Corbusierjaar, Het Guiettehuis te Antwer-pen*, in *A-plus*, tijdschrift voor Architectuur, stedenbouw en design, 3, 1986.
- Baines G., Spitaels E., *Le Corbusier te Antwerpen. De woning Guiette*, tentoonstellingscatalogus, Antwerpen, 1987.
- Bekaert G., *Huis Guiette, Le Corbusier*, in *Verzamelde Opstel-len*, deel 2, *Los in de ruimte*, 1966-1970, Brugge, 1986.
- De Heer J., *Aarde en Zon. Kleurgebruik in de architectuur van Le Corbusier*, in *Kleur en architectuur*, tentoonstellingscatalogus, Rotterdam, 1986, p. 10-23.
- Dubois M., *Le Corbusiers eigenzinnige virtuositeit - de Konincks perfecte functionalisme*, in *Wonen/TABK*, 18, 1984, p. 9-10.
- Guiette R., *Kleur in de bouwkunst*, in *Tijdschrift der Schilders van België*, 9, 1955, p. 462-465.
- Le Corbusier, *Veelkleurigheid in architectuur*, in *Kleur en archi-tectuur*, tentoonstellingscatalogus, Rotterdam, 1986, p. 24-39.
- Le Corbusier, Jeanneret P., *Oeuvre complète 1910-1929*, Zürich, 1964.
- Menrad A., *Die Weissenhof-Siedlung-farbig. Quellen, Befunde und die Revision eines Klischees*, in *Deutsche Kunst und Denkmalp-flege*, 1, 1986, p. 95-108.
- Roth A., *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, 1927.
- Rüegg A., *Der Pavillon de l'Esprit Nouveau als Musée Imaginai-re*, in *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, tentoonstellingscatalogus, Zürich, 1987, p. 134-151.
- Schraenen G., *Les Peupliers*, tentoonstellingscatalogus, Sint-Lukasarchief, Brussel, 1987.
- Schraenen G., Andries P., *René Guiette. Fotografisch werk*, tentoonstellingscatalogus, Antwerpen, 1987.
- Stynen H., *Het huis Guiette van architect Le Corbusier te Antwerpen*, in *Monumenten en Landschappen*, 5, 1982.

Gelet op de complexiteit van de schilderwerken waren deze bij het ter perse gaan van dit nummer nog niet beëindigd. In de eerstvolgende aflevering van M&L wordt een extra fotoreportage aan dit gerestaureerde interieur gewijd.

Monuments of Young Architecture. A Vulnerable Heritage

In the European Architectural Heritage Year 1975 'Holland op zijn smalst', an article written in 1873 by V. de Stuers, was reissued. On the occasion the article by the Dutchman was described as an „Ode to the Belgian art policy". De Stuers indeed quoted Belgium as a country exemplary in the field of the conservation of historical monuments. He further pleaded for the institution in the Netherlands of an organized body similar to the Belgian Royal Monuments Commission that dated from 1835.

Not only the monuments and their protection and restoration were within the scope of the Commission's authority; it was also empowered to advise the building of new churches and other public buildings. The Commission was in fact the 19th-century forum of the thorough discussion on the subject of contemporary architecture, and would maintain an important role in the second half of the 19th and the first half of the 20th century. The Commission's attitude towards the first-rang buildings (the 'monuments of the young architecture' which are being discussed today) was, however, dictated by circumspection: it passed the responsibility for their protection and recognition as a monument to architectural history: time was to give a decisive answer about their value.

Today Young Architecture is studied and laid down in survey works (*Moderne Bouwkunst in België*, 1975) and monographs on modernistic architects (De Koninck, Eysselinck, Hoste, Van der Swaelmen, Braem...) with the aim of sensitizing the public opinion. This runs parallel to the architectural history of the Art Nouveau that had led to interest in and, eventually, the protection of its heritage.

In 1861 already the Royal Monuments Commission was charged with recording the art heritage. A systematic inventarization would, however, not come off the ground before 1975. The first experimental inventories of the Louvain and Nijvel district did not include buildings from after 1850, arguing that neighbouring countries also respected a 100 years' distance with the view of a correct evaluation and objective study.

In 1975 a Study Group Inventarization, incorporated into the State Service for the Conservation of Monuments and Sites, profoundly revised the first options: the chronological limit of 1850 was abolished, yet a new limit set itself 'spontaneously' at about 1940. Younger buildings were inserted if they proved to be interesting. Consequently, since the inventories are consulted as a basis for legally protecting the monuments recent buildings are at least registered as yet, in case of need.

From the governmental level the interest in and sympathy towards Young Architecture has spread to private institutions that propagate it in their periodicals. Besides, new initiatives came about in the field of the acquisition and preservation of archives.

But what about the actual preservation of Young Architecture in Belgium. Architectural-historical research and the protection and preservation of the Art Nouveau started exactly at a time when many of its milestones were demolished: Hotel Aubecq (Horta), Blérôt's own house, Horta's Maison du Peuple. By means of a reaction 10 works by Horta were protected between 1975 and 1977; so too Hankar's own house, Cauchie's house at Etterbeek and Palais Stoclet by Hoffmann.

The story of the Young Architecture — again — runs parallel to that of the Art Nouveau: it was neglected and torn down before it was approved. A house by De Koninck in Oudergem was the first item of the Young Architecture to be legally protected. Belgium's youngest monument was built in 1945-53: the late-modernistic post-office building at Ostend by Eysselinck.

Anno 1987, the year Le Corbusier is commemorated, the restoration of the house Guiette at Antwerp — the architect's sole realization in Belgium — nears completion. Attention is drawn to

it in an exhibition that comments on technical problems when restoring modernistic architecture, a so far unexplored domain. Suchlike problems are likely to proliferate in the near future. Indeed, a considerable number of modernistic buildings urgently need restoration: house Dr. Ley at Ukkel (De Koninck); Tenacity at Louvain (De Ligne); La Cité Moderne, a Brussels garden suburb (Bourgeois and Van der Swaelmen). Add to the list some huger complexes of the Interbellum having lost their function and not yet reconversed: the Radio and Television building at Elsenne (Diongre); the Technical School at Louvain (Van de Velde); the Sanatorium at Tombeek (Brunfaut); the newspaper buildings of Vooruit at Ghent and Le Peuple in Brussels (Brunfaut).

For the time being the Young Architecture in Belgium finds itself in a deplorable situation. The protection and restoration of a building secure its further existence. But the town or landscape in which it is set does not enjoy a similar reappraisal. The question remains whether a monument, because of its inner qualities, can prevent the degeneration of its immediate surroundings.

The Foyer Remy and Tenacity at Wijgmaal by J. de Ligne

Jean de Ligne is called one of the few Interbellum architects to have been interested in architectural theory and history. Noted in 1919-21 already through garden suburbs in Zaventem, Oudergem and St.-Pieters-Woluwe his most important architectural commissions date from 1930 and later, and came from the Remy factories.

The Remy factories, founded in 1855, decided to build a new complex between the canal and the railway Louvain-Malines. A village (Wijgmaal) of a very heterogeneous morpho-typology developed around the buildings: workers' houses, villa's and country seats, but also a church, a post-office building, a station... Among them de Ligne erected his Foyer Remy, the theatre and medical centre of the village, a combination that is spatially enabled by means of an enlightened circulation between the two constituents. In 1931 he also built the laboratory called Tenacity, a steel-framed construction with a membrane-like facade presenting alternating strips of glass and whitewashed concrete and with rounded corners. Its cross section displays, as it were, a basilical concept. The building was the signboard of the principles of technicality, hygiene and rationality of the modern Remy enterprise.

And yet today almost half of the complex has been dismantled. The monumental silo tower and Tenacity are the only buildings to be 'preserved', but in how dreadful a state.

The Technical School at Louvain by H. Van de Velde

In 1936 Henry Van de Velde was commissioned to build a Technical School at Louvain. 1936 was the year when the architect resigned as president of the 'Institut Supérieur des Arts Décoratifs' in Brussels and as a professor at the 'Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde' in Ghent, and thus put an end to the first decennium of his second stay in Belgium.

The years prior to the Second World War saw Van de Velde as a collaborator to pavilions designed for the World Exhibitions in Paris (1937) and New York (1939) respectively. Architecturally the pavilions are very much related to his Louvain Technical School. The accurate study of the parallels illustrates the latter building to epitomize a number of force lines and to represent the summary of the last period in his oeuvre. The School owes its qualities not only to its historical position as the last design Van de Velde realized in Belgium, but also to its position in the Louvain townscape. The facade at the Diestse straat displays the measures of an ordinary rowhouse. A broad glass gate receding from the alignment provides a first entrance to a one-storey building behind an almost completely blind facade covered with red baked tiles, which he also used,

though bigger, for the pavilions. Colour and texture render the facade inconspicuous amid the reconstruction architecture of the street. The facade at the Rijschoolstraat, though more complex, presents a rigid symmetry. One is confronted with two parallel facades. A first is situated on the alignment, its central part being low and flanked by two higher volumes linking up with the adjacent buildings. Like at the Diestse straat the gate is receded from the alignment. The facade is covered with ashlar below, with red tiles at the upper part. The second three-storeyed facade precedes the main building, its reinforced concrete skeleton being clearly visible: red tiles line the glass surfaces. In between the wings at both streets is a third volume internally subdivided into spaces of varying size and function, which are partitioned by mobile metal and glass walls. The qualitative contribution of Van de Velde in an historical context is now threatened with partial demolition. This plea for its integral preservation may already come too late. Yet, the entire demolition at least has the advantage of leaving the memory of the building intact.

The Sanatory at Overijse (Tombeek) by M. Brunfaut

In 1934 the 'Prévoyance Sociale', a socialist insurance company, bought a terrain at a 20 km distance from Brussels with the aim of building a sanatory in an unspoiled natural environment. The building commission went to Maxime Brunfaut who realized a model institution in which the patient's welfare was the kernel interest. The main building is surrounded by annexes spread over the terrain but architecturally forming one entity. The almost traditional pavilion architecture was substituted by a block system allowing for a minimum circulation. The building is a concrete framed structure with broad horizontal strips of glass and brickwork. The facades are clad with cream-coloured glazed tiles.

The mental and physical health of the patients being the focus of attention is visualized in the hierarchical structure of the sanatory: the patient's wing dominates in size and architecture; the subservient services department has got a modest, linear elaboration.

In answer to the medical need for allowing as much light and air as possible an open gallery was constructed along the entire depth and width of the patient's wing and provides a link with the park to the southeast. Communal rooms (dining-room, living room, library...) got a great deal of attention, considering the relative long stay of the patients. The facade to the garden is interrupted by a volumetric accent: a horseshoe glass protrusion housing recreational facilities. Similarly the northwestern wing presents an interruption: a completely open rotunda and a covered roof garden with a view on the nearby valley. An ingenious staircase system is built at the intersection of both wings.

Functionalism and austerity characterize the interior: geometrical rooms are articulated by columns; a thick linoleum floor covers almost the entire building and 1,5 m of the wainscoting; stair handrails and banisters consist of glass pyrex tubes with thick panels of mat glass in between.

Up to its 50th anniversary the sanatory (now a home) has always managed quite easily to adopt itself to new technical and functional demands, thanks to its framed construction. Today the closing down of the institute threatens its further existence. Disuse should hardly be the faith of a building that has so often proven its viability in the past.

The Pier at Blankenberge

The construction of piers is a fashion from across the Channel. At first piers were conceived as landing-stages, but soon they assumed an additional dimension as promenades offering the pleasure of watching the arrival and departure of vessels and of walking 'over' the sea without the risks of getting one's feet wet or feeling queasy.

In the event the pleasure aspect became dominant enough to give rise to promenade piers even without a landing-stage. They were wooden constructions with a few benches. Later on a seaward end was added with pavilions and refreshment and retiring rooms. The substructure was gradually erected of iron instead of wood.

Like other continental piers along the Northsea coast the pier at Blankenberge was inspired by the English archetype. A design by the Brussels architect E. Hellemans and the Bruges engineer E. Wyhowski, it consisted of a castiron construction with an octagonal pier-head pavilion and lined with booths. It was implanted to the east of the town and was opened in 1894, to be destroyed in the First World War.

The present pier, built in 1931-3, was financed by means of the compensations for war damage. It partly re-used the foundations of the former pier; concrete was the material for the rest of the construction. The more rigid Art-Deco decorations formed a sharp contrast with the freakish eastern motifs of the former pier.

Fifty years after its construction the pier appears not to be able to stand up to the aggressive sea climate. The reinforcements have got rusty, what caused the concrete to crack. Restoration costs are estimated at 100 million BF, an amount the Town cannot possibly provide on her own. If the pier were to be legally protected financial help of the higher authorities could be called in.

But even though the pier forms a curiosity at the Belgian coast — being the only pier of the country — and notwithstanding the widespread appreciation of piers across the Channel, the Blankenberge pier has not yet obtained the status of a 'monument'. Perhaps because of the modernistic aspect of its construction and material — and add to it its dreadfully derelict condition — the Provincial Monuments and Sites Commission has four times maintained its negative advice. Obviously, Young Architecture still has a long way to go before it will become part of Monument Conservation.

Jean Canneel-Claes. Inspirator of the Functional Garden

Among the arts that from about 1918 on were affected by the revolutionary reformatory movement was the landscape architecture. In the latter the new modernistic ideas gave rise to the functional garden. Perhaps because of the success of the Picturesque Garden, that manifested itself just before and simultaneously with it, and that was acclaimed as the style for Belgium, the functional garden did not enjoy the appraisal which befell its counterpart in architecture.

Thanks to the oeuvre of Jean Canneel-Claes Belgium joined the new tradition of the functional garden. Canneel-Claes was a student with L. Van der Swaelmen and a fellow-worker with the architects De Koninck, Hoste, Le Corbusier, Tunnard..., who all reacted against what Van der Swaelmen called 'des jardins amorphes', or the watered-down garden architecture that came after the Landscape style.

Jean Canneel-Claes advocated the unity of dwelling, garden and landscape, for which he thought a close collaboration with the architect indispensable. A building brings a structure in a beforehand unstructured space; it gathers and emanates a number of force lines that must be translated and strengthened in the garden. The close link between the architecture and the garden is, besides, clearly expressed in the large windows that open up the house towards the garden.

A design should be the result of the encounter of the constructive, organizing spirit with reality. The *formal vocabulary* of the design first of all comprises *paving*. The material for terraces and paths should harmonize with the new materials (concrete, baked tiles, gravel...) used in architecture. Huge concrete tiles, for instance for terraces, are based on a module that also determines pergola's and plant-beds. The joints between the tiles are filled with grass or plants to break the monotony. Paths, set rectilinear on the walls, are composed of flagstones with green in the interstices. The aim of the green here — as opposed to the joints in the terraces — is to

disrupt as little as possible the green surface, to create a green carpet. Differences in height are intercepted by sloping panes rather than stairs, to obtain more continuity.

As a second aspect of the formal vocabulary the *vegetation* — if present — should be respected. For this sake Canneel-Claes does not step back from leading a path around a tree instead of cutting the tree; similarly terraces are laid out under the tree, the latter being a natural means of providing shadow. Hedges function as a windbreak, as a means against looking in or as a visible screen to hide something. Perennials and roses in huge beds have to counterweigh the lawn. Green complements the red flowers in the summer and emphasizes the design of the garden in the winter. Colours are to be applied as separate entities, either neutralizing or reinforcing each other.

The *decorative accessories* comprise a sandbox and a splashing pool for toddlers, a tennis field and a swimming pool, benches with a view on sports accommodations, terraces providing a rest after the sportive strains... . Sculptures demand a considerable degree of creativity, since they ought not to be expensive: they may either be a rock, a tree-stump or an overgrown wire structure. Garden furniture is made of metal rendering it light, strong and weather-proof. It constitutes an aspect of mechanical beauty and a sign of daring in the garden.

Functional gardens presented a confrontation with a new aesthetic value which meant a considerable austerity after the Picturesque Garden. Yet, not only in the past did they barely receive appraisal, but also today. Despite the structural design in the gardens of Canneel-Claes, despite the strive for the aesthetic that speaks from it, they do not enjoy the acclaim that modernistic architectural projects do.

Since gardens in general are so much more prone to disappearing than any other artistic expression, the inventarization and preservation of the functional gardens that survive have become very urgent. They are indeed the only testimonies to the existence in Belgium of a garden type other than the widely praised 'Nouveau Jardin Pittoresque'.

The Restoration of the House for René Guiette by Le Corbusier

1986, the year commemorating the centenary of Le Corbusier's birth (1887-1967), saw the completion of the restoration of the house the architect built in Antwerp for the painter René Guiette. The house, projected in 1926, was legally protected as a monument in 1978, not only because it is the only project of Le Corbusier that was realized in Belgium, but also and especially since it is a unique exemplification of his first theoretical models.

In the 1920s René Guiette (1893-1976) took a vivid interest in the evolutions in modern painting abroad. Through *Esprit Nouveau*, a periodical on art, literature and sciences, he became acquainted with the architectural work of Le Corbusier. With his nephew, Pierre Jeanneret, the latter had built a pavilion for the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in Paris, in which was demonstrated a complete denial of the decorative arts. It was at the same time

a model house and a modular house to be incorporated into the 'Immeubles Villas' (multi-storey villas).

When Guiette visited the *Exposition* he had already conceived the plan to build a house. His admiration for the Le Corbusier-Jeanneret pavilion influenced his decision to contact Le Corbusier as its architect. The building terrain was in a street that was part of a large prewar plan to construct an entirely new quarter. This implied that some building regulations were imposed by the local authorities. Even if the project by Le Corbusier was very much different from what the Town was used to, it was approved of. As the prescription 'no imitative materials' precluded Le Corbusier's plan for a painted exterior, the Town consented to the use of Granilis as the facing material, Granilis displaying the aspect of stone and painting.

By the time the house was considered for restoration it was in quite derelict a condition and was hardly habitable anymore. Rust, moisture infiltrations and the slate facing — added at the end of the war because of moisture infiltration then already — posed the most compelling problems. The restoration displayed an all-embracing character, the emphasis lying on insulation and colouring.

When restoring the steel window frames they were adapted so as to be able to hold thermal insulating glazing. An insulating white stucco was applied on the exterior, what changed the outlook. Yet, in his design Le Corbusier had not excluded the possibility of a completely white appearance, which is displayed by many of his other houses.

The internal restoration was concentrated on the reconstruction of the original colours, colour not being conceived of as additional decoration but constituting an essential component of Le Corbusier's early architecture. Le Corbusier used to dematerialize the materials, for the sake of which he called upon abstract colours. His main concern was the ultimate aspect and the external appearance of his work. For this reason he came to Antwerp after the house was built to determine the colours all by himself, reckoning with the space and the incidence of light. It appears from recent research into the colouring that the choice of Le Corbusier was carefully respected and that the colours are largely in accordance with the range of colours the architect would compose as late as 1951. The walls are painted in colours that either confirm them optically or make them 'disappear'.

The restoration of 1986 respected the original colours; even the procedure for making the paint, based on pure pigments, could be reconstructed.

The restoration of this house was first and foremost the restoration of a historical document. The confrontation with the building makes one conscious of its fresh and modern aspect, yet also of its prewar origin. The restoration was therefore not aimed at blurring the distinction from post-modernistic architecture, but at maintaining it.

Besides a historical document the house is still a very habitable dwelling: it did not even require any rebuildings for the new proprietor to decide to go and live in it after the restoration was completed.