

De strakke stadswoning, de villa met zwembad en het hutje op de heide

Artistieke, politieke en sociologische overwegingen bij modernistische kunstenaarswoningen

In 'Over wegen en richtingen in de moderne bouwkunst', een artikel opgedragen aan architect Paul Smekens en opgenomen in Voor 's lands wederopbouw (1920), schrijft Edward Léonard: 'Het is een feit: de evolutie naar een moderne bouwkunst gaat in ons vaderland een langzamen gang en uit zich voorloopig nog steeds slechts bij enkelingen, en even als in de leidinghebbende landen in de twee richtingen: de rationeele en de regionalistische, beide in hun beste voortbrengselen noodwendig individualistisch getint. De regionalistische volgt nog steeds van zeer nabij de overlevering op, en de rationeele kwam nog niet tot de kubistische lijnen van de jongste vertegenwoordigers van de Nederlandsche bouwkunst. Zullen ze tot eenheid groeien? Zal een van beide ondergaan? Zullen zij zich als twee krachtige scheuten van één beuk tot één rijke bladerkroon vereenigen?' (Léonard 1920, 157) De vraag die de op dat moment amper dertigjarige bouwkundige en oudere broer van kunstschilder Jos Léonard zich stelt, ontsluit een spanningsveld dat het architectuurdebat al aan de vooravond van de Grote Oorlog mee bepaalde. Dat debat over modern 'rationalisme' enerzijds, traditionalistisch regionalisme anderzijds en alle mengvormen die daartussen liggen, zou in het licht van de naoorlogse wederopbouw alleen maar aan belang winnen.

Moderne bouwkunst voor kosmopolieten, (inter)nationalisten, traditionalisten en regionalisten (1918-1940)

Centraal in de discussie stonden het belang en de concrete invulling van het begrip 'regionalisme' in het project van de wederopbouw. De meest conservatieve, romantische interpretatie ervan kreeg vorm in een 'traditionalistische' terugkeer naar een beeldtaal uit het verleden. Vanuit een verlangen naar 'herstel van het oude' zou deze strekking met haar 'faux vieux'-bouwstijl – men denke aan de wederopbouw van Leper – na de oorlog de overhand halen.

In zijn dagboek van 29 juni 1915 hekelt Karel van de Woestijne, schrijver, criticus en broer van de Latemse schilder Gustaaf van de Woestijne, deze conservatieve reflex, omdat hij elke vorm van wederopbouwen zou domineren en het 'nieuwe België' onder een parachronistische laag vernis bedekken: 'Hiermede is ineens het aesthetisch probleem gesteld: het nieuwe bij het oude aanpassen, zóó, dat het eene nieuwe harmonie vorme, die ons even vertrouwd kan worden als de eenheid, die het geduldige en zekere, het wel steeds wisselende maar steeds gebondene Leven verwezenlijkt heeft door de tijden heen. Ik druk op het woord: eene "nieuwe" harmonie. Juist omdat architectuur, als alle kunst, idealiseerende levensuiting is, architec-

tuur van thans dus levensuiting van thans moet zijn, en dat dienvolgens alle archaïseeren, zelfs onder voorwendsel van nationaal of lokaal karakter, eene aesthetische ketterij zou zijn.' (van de Woestijne, 486)

Als voormalig redactielid van *Van Nu en Straks* (1893-1901) was de Gentse dichtercriticus ook tijdens de oorlogsjaren nog niet uitgegroeid tot de grootste voorlichter van de moderne stromingen. Toch kan zijn bedenking in het licht van het architectuurdebat gezien worden als een credo voor de vernieuwingsgezinde strekking waarin gezocht wordt naar een meer constructieve logica, een uitgesproken 'rationele' basis voor de architectuur van morgen, zij het zonder daarom de regionale bouwtradities te verloochenen. Voor Léonard, die duidelijk tot deze strekking behoort, gaat het dan ook niet om een radicale keuze tussen traditionalisme of regionalisme enerzijds en modernisme anderzijds. Integendeel, hij vraagt zich af in welke mate een 'internationale', universeel-moderne bouwstijl, gestoeld op zuiver rationele uitgangspunten, blijvend gecombineerd kan worden met een plaatselijk verankerd regionalisme en/of traditionalisme. In ieder geval is hij ervan overtuigd dat een 'gezond traditionalisme, en daardoor regionalisme, (...) voor de ontluiking van de bouwkundige vormen van niet te ontkennen beteekenis' (Léonard 1920, 154) is.

Léonard verduidelijkt dat er bij vele in wezen 'moderne' bouwmeesters een vaag verlangen voortleeft om karakteristieke vormen van de regionale bouwtraditie te overdrijven. In landelijke woningen is dat, aldus Léonard, misschien niet eens zo storend, maar in waarlijk moderne stadsprojecten is het volgens de criticus ronduit een doorn in het oog: 'Tot deze meening zijn vrijwel alle jongere krachten teruggekomen, doch daar den gulden middenweg te bewandelen in elk ding wel het moeilijkst is, worden de betrachte doeleinden in niet gunstigen zin overschreden: men neemt voor moderne gebouwen haast

letterlijk zekere karakteristieke vormen over, die in een of andere periode, tot de teekende motieven van de streek behoorden. Zulks wordt tot een systeem, dat ernstig met moderne opvattingen over bouwkunst in botsing moet komen. Bij landelijke gebouwen is zulks niet al te opvallend, ofschoon het een geoefend oog en modern gevoel onaangenaam moet aandoen. Maar bij gebouwen van absoluut modernen oorsprong, is het in elk geval als gebrek aan vindingskracht te bestempelen en bijgevolg te verwerpen.' (Léonard 1920, 154)

In dezelfde paragraaf verduidelijkt Léonard dat de internationale opmars van een moderne bouwkunst volgens hem het strenge regionalisme enigszins heeft teruggedrongen. Alleen in de gebruikte materialen treft hij nog de sporen aan van een expliciet Vlaamse bouwstijl: 'Ten huidigen dage kan er niet meer van streng regionalistische of gewestelijke bouwwijzen gesproken worden. Wel blijft in hoofdzaak het Vlaamsche land den baksteen en het pannendak (...)' (Léonard 1920, 154)

Nationalisme en (inter)nationalisme

Het dient hier vermeld dat Edward Léonard – net als zijn jongere broer Jos – lid was van de zelfbewuste jongere generatie Vlaamse Bewegers die tijdens de Eerste Wereldoorlog via het activisme streefde naar de creatie van een nieuwe Vlaamse ruimte op politiek en cultureel vlak. Als secretaris van de in 1909 door Lieven Gevaert opgerichte Vlaamse Kring had Edward in de jaren net voor de oorlog verschillende lezingen ingericht in Mortsel. Een aantal keer kwamen hij en zijn broer er ook zelf spreken over hun verlangen naar radicale culturele vernieuwing, een verlangen dat zich in de eerste plaats manifesteerde in hun visie op de beeldende kunst. Zo introdu-

ceerde Jos Léonard tijdens een lezing over moderne kunst in februari 1917 de begrippen Frans kubisme, Italiaans futurisme en Duits expressionisme bij de Vlaamse toehoorders. Dat hij daarbij uitdrukkelijk de nationale wortels van deze vernieuwingsbewegingen vermeldde, is uitermate betekenisvol in het licht van de ontluikende 'activistische tegenbeweging', die werd voortgestuwd door een jonge generatie zelfbewuste Vlamingen. Geïnspireerd door buitenlandse voorbeelden als het Duitse expressionisme, kwamen deze jongeren in opstand tegen de 'passieve', 'decadente' houding van de vooroorlogse generatie. Een van hun geestelijke leiders, de jonge dichtercriticus Paul van Ostaïjen, probeerde daarbij naast het subtiele onderscheid tussen regionalisme en traditionalisme een al even subtiel onderscheid te maken tussen een benepen Vlaams nationalisme enerzijds en een breder (inter)nationalisme anderzijds. Precies van dat latente spanningsveld in de Vlaamse beweging tussen traditionalisme, regionalisme, nationalisme en (inter)nationalisme getuigt ook de studie die Huib Hoste anno 1917 wijdde aan de Vlaamsche Bouwkunst.

Hoste's studie bestaat goeddeels uit een historisch overzicht van het gebruik van uiteenlopende bouwmaterialen in verschillende regio's in Vlaanderen. In die zin zou men van een historische studie over 'Vlaams regionalisme' kunnen spreken, maar er is meer aan de hand. Het boek verscheen namelijk in 1917, dat wil zeggen in de context van de Duitse bezetting, in een tijd waarin het Vlaamse activisme radicaal doorbrak en de Vlaamse cultuurdragers een grote noodzaak ervoeren om de Vlaams-nationale kunst af te zetten tegen die van buurlanden als Frankrijk en Duitsland.

Op het eerste gezicht lijkt Hoste weinig lovende woorden over te hebben voor de bezetter, die 'onder voorwendsel van "Kultur" Kust-Vlaanderen herschepen heeft in den onmetelijken puinhoop dien wij door foto's kennen.' (Hoste, 48) Ook het discours van

zijn studie draagt de sporen van die oorlog. Hoste definieert de Vlaamse bouwstijl immers als een breuklijn tussen de Franse en de Germaanse invloed. Bovendien benut hij, naar goede oude Vlaamse-Bewegingstraditie, zowat elke kans om 'de Vlaamse eigenheid' te onderstrepen en te onderscheiden van elke Franse invloed. Zo schrijft de Vlaamse modernist met betrekking tot de dertiende-eeuwse Sint Maartenskerk in Ieper: 'Binnen worden wij ook niet getroffen door het slanke dat bij de Fransche architectuur zoo opvallend is: de groote afgeronde vormen der gewelven brengen hier iets rustigs dat met het onstuimige der meer Zuidelijke gothiek niets te maken heeft. Het is loonend meen ik, hier even stil te houden en na te gaan welke krachtige les ons hier gegeven wordt. De heele beschaafde wereld van dien tijd stond verbluft voor den durf van de Fransche architecten, die, alle traditie verbrekend, na het ribgewelf gevonden te hebben het durfden niet alleen constructief maar ook artistiek toepassen. Niet slechts de romaansche constructie maar ook de romaansche vormen, het romaansche ornament hebben zij verworpen, zoodat er een diepe kloof ligt tusschen de romaansche en gothische architectuur. De bouwmeester nu van onze Ypersche kerk had een gemakkelijken roem kunnen oogsten indien hij benevens een Franschen plattegrond ook een volledig Franschen opbouw overgenomen had. Hij heeft het niet gewild; zoo heeft hij getoond en Vlaming en kunstenaar te zijn; zoo verkoos hij een werk voort te brengen dat eenigzins tweeslachtig was, maar toch uiting te geven aan zijn persoonlijkheid en den aard van het Vlaamsche ras.' (Hoste, 14-15)

Ook al heeft Hoste niet veel goede woorden over voor wat de Duitse bezetter aan 'Kultur' meebracht en kan hij mede daarom misschien geen 'activist' pur sang genoemd worden, zijn studie is wel het typische product van een zelfbewuste jonge Vlaming opgevoed in de traditie van de Vlaamse Beweging. Hij beperkt zich niet tot een zakelijke beschrijving van regionale

bouwtradities, maar profileert zich ook als een Vlaams-nationalist die de zogenaamde eigenheid van het Vlaamse ras wat graag afzet tegen de grote cultuurtraditie van het dominant-imperialistische Franse rijk.

Toch verschilt zijn nationalisme anno 1917 duidelijk van het (inter)nationalisme dat omstreeks dezelfde tijd Paul van Ostaïjen begeesterde. Zeker in *Het Sienjaar* (1918) kaderde de humanitair expressionistische dichter zijn nationalisme in een bredere Europese beweging, waarbij elke natie het 'ethos' van de andere ten gronde respecteerde. Hij riep zijn humanitaire jong-Vlaamse stoottroepen met name op het 'antieke' Frankrijk en het 'jonge' Duitsland elk naar hun waarde te schatten: 'Zingt het glorielied van de Internationale, doch doe dit niet in het ontkennen van eenieders ethos;/ wel in het begrijpen daarvan, dit is het liefhebben./ Oordeelt de Duitsers volgens hun ethos en de Fransen volgens het hunne;/ in elk dichter is er een bal van liefde of stof daarvoor; die bal moet gij vinden of vormen./ Begrijpt de liefde van de franse katholieken en hun antieke heldenziel;/ begrijpt het oude ras van de franse geest, dat nog steeds groeit in de eeuwig hernieuwende schaduw van de katedralen van Chartres, van Reims en van Rouen;/ Begrijpt de jonge levenslust van Duitsland dat plaats zoekt onder de zon;/ vooral: begrijpt het op het toppunt staan van Frankrijk en het naar het toppunt gaan van Duitsland.' (van Ostaïjen geciteerd in Borgers 1996-2, 160-161) In dit opzicht verschilt het (inter)nationalisme van de dichter duidelijk van het nationalisme van de bouwmeester, al hadden hun uiteenlopende visies misschien ook gewoon met de eigenheid van hun vak te maken. Een dergelijke interpretatie moet in ieder geval Edward Léonard voor ogen gestaan hebben toen hij stelde dat de beeldende kunstenaar in nogal wat opzichten 'vrijer' is dan de bouwkunstenaar. Die vrijheid zorgt ervoor dat de kunstenaar doelbewust betekenis kan leggen in zijn werk, terwijl 'betekenis' in de bouwkunst slechts tot stand kan komen door projecties van de toe-

schouwer.

Léonard over vrijheid in de bouwkunst en architectuur als 'betekenisdrager'

Op 3 december 1915 onderscheidt Léonard in een lezing over 'De beeldende kunsten en de bouwkunst' het werk van de architect van dat van de schilder en de beeldhouwer eerst en vooral door erop te wijzen dat een bouwplan niet gebonden is aan natuurvormen en daarmee samenhangende concrete betekenissen of emoties. Als er dus al betekenis aan een bouwproject gegeven wordt, ontstaat die betekenis slechts op het moment dat de opdrachtgever ze aan het project meent te kunnen toekennen: 'Waar beeldhouwer en schilder over omvang en materiaal beschikken, is de bouwmeester aan de plaats, aan de materialen, aan den omvang en niet het minst aan de grillen en lusten van cliënt of opdrachtgever gebonden. Van daar uit gezien is hij de minst vrije onder de kunstenaars, hoewel hij, door het feit van zijne onafhankelijkheid van natuurvormen, den meest vrijen zou kunnen genoemd worden.' (Léonard 1915)

De vaststelling dat in 'Kunstenaarswoningen uit het interbellum' een grote verscheidenheid aan opdrachtgevers uit het culturele leven aan bod komt, impliceert tevens dat de 'betekenis' die aan modernistische atelierwoningen gekoppeld werd, uitermate divers geweest moet zijn. Albert Van Dyck en René Guiette, of Geert Pijnenburg en de oudere Richard Baseleer hadden ongetwijfeld sterk uiteenlopende redenen om voor het modernisme te kiezen.

Soms is deze kloof duidelijk ideologisch van aard, dan weer is er sprake van een generatieverschil en in een aantal gevallen valt er zelfs een geografische afstand (stad versus platteland) aan te wijzen, maar om dit verder te duiden, dienen de kunstenaars van meer nabij bekeken te worden. Het blijkt immers mogelijk een aantal kunstenaars te groeperen en op basis van die verbanden een interpretatie te geven aan hun keuze voor een

modernistische woning.
Kunstenaarswoningen tijdens het Interbellum.
Van antiburgerlijk statement tot verburger-
lijkte cocon.

Kosmopolitische (Franstalige) mo- dernisten

Voor sommigen lijkt de keuze voor een modernistische woning bijna 'vanzelfsprekend' aan te sluiten bij de eigen literaire of artistieke praktijk. Zo waren René Guiettes artistieke voorkeuren medio jaren twintig overduidelijk het resultaat van beïnvloeding door Parijs en het Franse kubisme. Zijn keuze voor een woning van Le Corbusier sloot met andere woorden naadloos – maar ook erg opvallend – aan bij de richting die hij in zijn schilderijen volgde. Dat moet ook Jean Milo zich gerealiseerd hebben toen hij Guiette een bezoek bracht in zijn huis aan de Populierenlaan: 'Je me souviens que lorsque je mis pour la première fois les pieds dans la maison que Le Corbusier avait construite à Anvers pour René Guiette, je fus frappé par une excellente copie d'un Picasso cubiste que Guiette avait exécutée et qui était exposée sur un des meilleurs panneaux.' (Milo, 273)

Net omdat Guiette, zoals het een 'moderne' Franstalige Belg betaamde, niet ongevoelig was voor wat er in de kunstmetropool Parijs aan 'vernieuwing' leefde, mag het ook geen toeval heten dat hij in 1930 een tentoonstelling krijgt in Le Centaure. In deze galerie aan de Louizalaan te Brussel – goed gepositioneerd tussen Latem en Parijs – stelden Paul-Gustave Van Hecke en André De Ridder alles in het werk om een nieuw centrum te creëren dat de moderne kunst in België van internationale uitstraling zou voorzien. Beide heren hadden op dat vlak al een reputatie opgebouwd met het atelier d'Art contemporain Sélection (1920-1922) en het gelijknamige

tijdschrift (1920-1927), 'waarin de Parijse spektakelcultuur werd verenigd met de Latemse volkscultuur in de zoektocht naar authenticiteit.' (Paenhuysen, 119) Hun dandyeske fascinatie voor de lichtstad met haar decadente massacultuur bracht van Hecke en De Ridder namelijk ook in contact met het primitivisme dat o.a. tot uitdrukking kwam in de jazzmuziek en door de artistieke elite in de Franse hoofdstad werd aanbeden omwille van zijn vermeende authenticiteit, een oorspronkelijkheid die in contrast stond met de hyperrationele en mechanische moderne maatschappij. In de Franse metropool verzoenden zij moderniteit met primitivisme zoals zij thans ook hun eigen antiprovincialistische houding van voor de Grote Oorlog hervormden tot een volks verbonden kosmopolitisme. Op die manier konden schilderijen van Permeke, De Smet en Van den Berghe perfect naast werk van Braque, Picasso of Zadkine hangen.

Mede doordat een belangrijk deel van de Parijse avantgarde zich meer en meer terugplooidde op de klassieke Franse cultuur, werd het belang van de Latijnse invloed echter gaandeweg afgezwakt ten voordele van een rehabilitatie van de 'mythe nordique': de Belgische legitimatie van zichzelf als een kruisbestuiving tussen de Latijnse beschaving en het vitale 'genie van het noorden'. Op die manier droegen de promotoren van het Vlaamse expressionisme, 'Pégé' (van Hecke) en 'Dédé' (De Ridder), bij tot de restauratie van de 'âme belge'. Die terugkeer naar een vroegere orde impliceerde dat een tekst van een Franstalige Vlaming als Georges Eekhoud besproken kon worden naast een roman van Cyriel Buysse en de Corbusierwoning van Guiette niet eens hoefde te vloeken met het (weliswaar 10 jaar oudere) Torenhuis dat August Desmet voor de Latemse schilder Albert Servaes bouwde.

Overigens was medio jaren twintig niet alleen het zogenaamde 'Vlaamse expressionisme' van Sélection veeleer 'Belgisch' dan wel 'strijdbaar Vlaams'. Meteen na de 'Grote

Oorlog' had de Belgische restauratie van het artistieke veld ervoor gezorgd dat het militante karakter van wat we gemakshalve van Ostaijens Vlaamse avant-gardeproject zullen noemen, werd uitgehouden. Mede onder invloed van de internationale Clarté-beweging werd met name in het Franstalig-Belgische blad L'Art Libre het herstel van de oude Belgische orde gekoppeld aan een pacifistisch en humanitair discours dat vanwege zijn grenzeloze universalisme geen ruimte bood voor de voortzetting van een strijdbaar Vlaams activisme.

Aan die gedeeltelijke esthetisering en verburgerlijking van wat in wezen was opgezet als een radicale vernieuwing van het maatschappelijke en artistieke terrein, werd ook in bladen als Lumière en Ça ira nogal kritiekloos voorbijgegaan. In Ça ira bijvoorbeeld was er hooguit nog sprake van een 'renaissance flamande'. Het was in het bijzonder Georges Marlier die onder die noemer probeerde van Ostaijens vernieuwingsproject uit de oorlogsjaren te recupereren in een naoorlogse Belgische context, al werd de dadaïst Paul Neuhuys in zijn bijdrages voor hogergenoemde tijdschriften evenmin gehinderd door een verlangen naar radicale vernieuwing van de herstelde burgerlijke orde in België. Meer dan een vernieuwing van het maatschappelijke bestel streefde Neuhuys namelijk aansluiting na bij een kosmopolitische buitenlandse voorhoede. In een autobiografisch fragment over zijn jonge jaren verwarde tot slot ook Ger Schmook, een losse medewerker van Lumière, Vlaams (inter)nationalisme met (Belgisch) kosmopolitisme: 'We waren toch beslist internationalistische-individualistische fransschrijvende flaminganten. Deze variëteit van de menselijke fauna is trouwens een zeldzaamheid gebleven.' (Schmook 1959)

Vlaamse (inter)nationalistische modernisten uit de Antwerpse avant-

garde

De 'estheten' Guiette en Neuhuys verschillen nogal van een aantal maatschappijkritische, in hoofdzaak jonge Vlamingen wier begrip van de historische avant-garde gevormd werd tijdens de Eerste Wereldoorlog en mede werd bepaald door hun betrokkenheid bij de ontwikkeling van een 'activistische' kunstopvatting die in de eerste plaats steunde op hun kennisgeving met het Duitse expressionisme. Onder deze 'jonge' Vlaamse modernisten zijn er ook een aantal die in deze tentoonstelling met een woning vertegenwoordigd zijn: Eugène De Bock, Ger Schmook, Jozef Peeters, Jos Léonard, Floris Jaspers en Geert Pijnenburg.

In 1919 roept de Vlaamsgezinde Antwerpse zakenman Eugène De Bock, die net uitgeverij De Sikkell had opgestart, een vergadering samen met de schilders Jos Léonard en Paul Joostens, de schrijver-criticus Victor Brunclair en Stan van Ostaijen, broer van de op dat moment in Berlijn voor feesten van angst en pijn teruggetrokken verlosser van de Vlaamse letteren. Resultaat van de vergadering is de oprichting van een blad dat een spreekbuis zou zijn voor de Vlaamse kwestie, de moderne kunst en de humanitaire idealen die beide tijdelijk samenbracht in het vage schijnsel van een nakende nieuwe wereldorde. Die humanitaire idealen zijn tijdens en vooral kort na de oorlog bindmiddel voor een hele generatie Vlaamse bewegers met artistieke aspiraties en worden – vaak zonder veel voorkennis – gerecycleerd uit hoofdzakelijk Duitse expressionistische bronnen als Die Aktion, Die weißen Blätter en Der Sturm. In deze tijdschriften waren ze echter voor 1914 al grotendeels uitgewerkt en, in het geval van het internationaal gerenommeerde Der Sturm, opgegeven ten voordele van een abstract-vergeestelijkt expressionisme à la Kandinsky.

Hoewel ook Paul van Ostaijen zich in Berlijn al snel weg van de belijdenislyriek heeft ontwikkeld in de richting van een hernieuwd streven

naar vergeestelijking à la Der Blaue Reiter, schaart hij zich vanuit zijn Vlaamse overtuiging achter het initiatief van De Bock: 'Ruimte is volgens mij, – alleen reeds wegens de precare middelen, – een tijdschrift dat enkel in Vlaanderen doel heeft. Tegenover een uitgave als "Valori Plastici" of het frans-belgische "Selection" is door de uitgave gehandikapeerd. – [...] Mijn doel was dus tegenover Selection iets te zetten, dat artistiek strenger, ergo voor Vlaanderen dan zou getuigen tegenover de Patchouliheren van Selection. Ongeveer zo: hier is Sienjaal, daar Selection, vreemdeling, oordeel nu zelf.' (brief van 17/03/21 aan De Bock, geciteerd in Borgers, 434) Dat hij artistiek intussen op een andere golf lengte zit, deelt hij ook mee aan De Bock: 'Met uw program ben ik het lang niet eens. De gemeenschap als zelfdoel is m.i. onzinnig. De gemeenschap middel tot de verwezeliking van elk individu, van elke mens, zo ja. 'De werkelijkheid die reeds vol voorbeelden zit' kan een treurige noodzakelijkheid zijn, maar is geen ideaal. Naar de gemeenschap streven om dit kalf te bewonderen 'de gemeenschap' ligt niet in mij. – Dat de Vlaamse Werfelianen mij mijn onkosmies-zijn vergeven! Gemeenschap is middel steeds middel.' (brief van 19/11/19 aan De Bock, geciteerd in Borgers, 254-255) Terwijl van Ostaijen in het onder-revoluties kreunende Berlijn zijn geloof in 'de gemeenschap' goeddeels was kwijtgeraakt, waren zijn Antwerpse discipelen en epigonen – voorgelicht (en verblind) door zijn bundel Het Sienjaal – nog niet klaar met het humanitaire discours en ze putten zich in Ruimte uit in internationalistisch-pacifistische verzen en andere Vlaamse gemeenschapskunst.

Ook als de medewerkers van Ruimte enigszins contact met de dichter-theoreticus weten te houden, blijkt dat geen garantie voor een ontwikkeling in dezelfde richting. Wanneer Floris Jaspers zijn op de traditie van het Brabantse fauvisme geïnspireerde stijl opgeeft ten voordele van een meer vergeestelijkte kunst met als basis het kubisme, kan hij op bijval rekenen van zijn Berlijnse vriend. Die gaat er

echter van uit dat de map 'zes lino's' uit 1919 slechts een fase in het groeiproces van de schilder is en schrijft in zijn bespreking: 'Men kan ook kubistisch schilderen zonder dat het motief als object te herkennen is. Dan schildert men enkel het schilderkunstig regelmatige en noodzakelijke. Er ligt geen onverzoenbare kloof tussen Kandinsky en Picasso. In de algemeen kubistische stijl, waarvan het streng kubisme de norm, is Kandinsky als lyriese pool te denken. Binnen de stijl en niet daarbuiten. Zijn schilderijen gaan nog immer van het principe van een schilderkunstige constructie uit.' (van Ostaijen, 100) Floris Jaspers zou het figuratief-constructieve echter nooit opgeven en met de jaren een aantal kubistische en primitivistische elementen tot de meest herkenbare van zijn hele oeuvre verheffen. Het mag dan ook niet verbazen dat een – zoals Michel Seuphor hem in 1932 typeerde – verburgerlijkte Jaspers in 1927 deel uitmaakt van L'Epoque, een groep kunstenaars waartoe ook Costant Permeke, Gustave van de Woestijne, Frits Van den Berghe, Edgard Tytgat, zijn broer Oscar en Jozef Cantré behoren en die tentoonstelt in... Le Centaure. Rond dezelfde periode geeft hij zijn atelier aan de Marialei in Antwerpen een modernistische façade.

De heterogeniteit die de medewerkers van Ruimte kenmerkte en binnen de twee jaar niet enkel de redactie maar het hele expressionistische veld zou polariseren, vormde voor de initiatiefnemer geen enkel probleem: De Bock was in de eerste plaats een Vlaamsgezinde zakenman, wiens sympathie voor de jonge generatie meer hun Vlaamse bevoegenheid gold dan hun avant-gardistische experimenten. Wat hem betrof (en hij ondersteunt dit in het manifest van Ruimte), kon in het tijdschrift ook het 'verdienstelijke impressionisme' aan bod komen. Wie er de twee jaargangen van het tijdschrift op naslaat, zal vaststellen dat het tijdschrift uiteindelijk wel 'jong' voor de dag kwam, maar dat het Vlaamse oorlogstrauma slechts tijdelijk een staakt-het-vuren kon genereren tussen bijvoorbeeld de ethisch-christelijke Vlaams-nationalist Wies

Moens, de zowel madonna's als 'poezeloezen' schilderende dadaïst Paul Joostens en de internationale constructivist Jozef Peeters. In een terugblik in De Vlaamse Gids van juni 1950 besluit De Bock zelf dat 'Ruimte niet zó beeldenstormend is geweest. Ruimte is niet meer geweest dan de kortstondige groepering van het geslacht, of laten we zeggen van de consequent Vlaamsgezinden onder het geslacht, dat onder de eerste oorlog opgegroeid was en noodzakelijk sommige dingen anders moest voelen dan de vorige generatie. Er is nooit haat gekoesterd tegen Van Nu en Straks, alleen teleurgestelde liefde.' (De Bock, 330) Van die onproblematische, in zekere zin burgerlijke houding van De Bock t.o.v. de moderne kunst getuigt ook de villa 'De Reiger' die De Bock in 1934 laat bouwen in Kalmthout. Net als het zwembad verraadt ook het interieur iets over de levensstijl van de Vlaamse entrepreneur De Bock.

Vlaams (inter)nationalisme in de stad en op de 'anti-Belgische' heide

Naarmate het Vlaamse activisme in de naoorlogse jaren zijn 'oorspronkelijke' (dat wil zeggen: radicaal antiburgerlijke) elan verloor, bleek de Antwerpse voorhoede steeds minder homogeen. Niet alleen gaapte er een kloof tussen de standpunten van De Bock en van Ostaijen, ook de vervanging van de 'staatsgevaarlijke' Geert Pijnenburg door de 'constructivist' Jozef Peeters in de redactie van het bekende avant-gardeblad Het Overzicht (1921-1925) toont aan dat men niet langer een gemeenschappelijk standpunt kon innen, noch artistiek noch politiek.

Pijnenburg, misschien beter bekend onder het schrijverspseudoniem Geert Grub, bekommerde zich in zijn bijdragen voor het blad vooral om concrete maatschappelijke problemen. De bezieler van het radicaalactivistische en

antikapitalistische blad Staatsgevaarlijk (1919) streefde namelijk ook in Het Overzicht naar 'concreet engagement' en 'Vlaamse daadkracht'. Voor esthetische aangelegenheden daarentegen toonde hij weinig interesse; het propageren van de Vlaamse artistieke voorhoede in Parijs of Berlijn liet hij over aan de kosmopolieten Michel Seuphor en Jozef Peeters. Na zijn kennismaking met Theo van Doesburg en zich ook Pijnenburgs buurman, de houtsnedekunstenaar Henri van Straten, en de schilder Jan Kiemeneij.

Anno 1933 trok van Straten zich definitief uit de stad terug om zijn bungalow op de Heide – 'De Geusenback' – te renoveren met afbraakmateriaal van de Antwerpse Wereldtentoonstelling van 1930. In de rust van de natuur en in het gezelschap van enkele Antwerpse vrienden gaf van Straten vorm aan zijn anti-burgerlijke levensovertuiging en zijn niet te temperen vrijheidsdrang. Raskin typeerde het bestaan van Henri van Straten en bevriende Vlaamse vrijbuiters treffend: 'Dit bohémienleven in zijn afgelegen Geusenback was de ideale omgeving om samen met enkele burens – vrienden uit Antwerpen die er zich ook definitief gevestigd hadden – een voor die tijd onconventioneel leven te leiden. De Antwerpse boekhandelaar John Hoornaert woonde er in villa Didula en had er een zwembad laten uitgraven waar vrienden in de zomer kwamen zonnen.

In progressieve kringen was dit natuurverbonden leven overgewaaid vanuit Scandinavië en Duitsland. De dichter Geert Pijnenburg (Geert Grub), nog een buur van Van Straten, was een militant voorstander van deze vrije levenswijze en propageerde bovendien het feminisme in al zijn extremen.' (Raskin, 20) Ook Jan Kiemeneij zou zich, nadat hij zich in Antwerpen onder invloed van Jozef Peeters en de Kring Moderne Kunst een tijd lang gewaagd had aan een min of meer futuristische esthetiek, op de Heide terugtrekken en er zichzelf heruitvinden als pretentieloos landschapsschilder.

Maar, grootstedse 'estheet' of plattelands 'maatschappijverbeteraar', kosmopoliet of (inter)nationalist, 'Belg' of 'Vlaming', zowel van Guiette als Pijnenburg zou men kunnen vermoeden dat zij in een modernistische woning leefden. Verrassender in de lijst modernistische kunstenaarswoningen zijn daarentegen deze van een handvol artiesten die vandaag de dag soms nogal eenzijdig gecanoniseerd worden als 'traditionalisten'. Naast iemand als Albert Van Dyck gaat het daarbij ook om een rist kunstenaars uit de omgeving van De Pelgrim: Eugene Yoors, Gerard Baksteen en Albert Poels.

het Nederlandse constructivisme van De Stijl bouwde vooral de iets later toegetreden Peeters via Het Overzicht een kosmopolitisch kunstenaarsnetwerk uit. Dat bracht hem onder meer in contact met Filippo Tommaso Marinetti en Der Sturm van Herwarth Walden, maar deed hem ook enigszins vervreemden van een daadkrachtig Vlaams standpunt. Eind 1922 was de scheiding met Pijnenburg een feit, een breuk die meteen ook het begin van het einde van de Antwerpse avant-garde symboliseert.

Uiteindelijk zouden beide protagonisten van Het Overzicht elk op hun manier een soort postrevolutionaire cocon creëren. Wanneer het momentum van de Antwerpse constructivisten verwaterde en na Het Overzicht ook De Driehoek (1925-1926) werd opgedoekt, trok de 'stadsmen' Peeters zich terug in zijn Antwerpse appartement aan de Gerlachekaaï, om het om te toveren tot een constructivistische ivoren toren. Pijnenburg van zijn kant profileerde zich met zijn 'Melkhuisje' op de Kalmthoutse Heide als een 'natuurmen' op zoek naar totale zelfexpressie en absolute bewegingsvrijheid.

Op die manier valt er – op basis van het (ideologische) failliet van Het Overzicht – ook een geografisch onderscheid te maken tussen de veeleer esthetiserende 'modernisten uit de grote stad' (Jespers, Peeters en

Léonard) en een groepje maatschappelijk betrokken jong-Vlamingen die zich (goedeels uit afkeer van het esthetiserende experiment met de grote stad) overgaven aan de rust van de Kalmthoutse Heide, een plek die al sinds het fin de siècle Antwerpse kunstenaars aantrok. Onder de Vlaamse avantgardisten die zich hier tijdens het interbellum een modernistisch optrekje (lees: bungalow) lieten bouwen, bevinden

Modern functionalisme voor antimodernistische traditionalisten

Albert Van Dyck heeft nooit iets gehad met Belgische of Vlaamse 'voorhoedegevechten', integendeel. Als 'animist' oordeelde Van Dyck medio jaren twintig dat de opeenvolging van modernisme(n) een geestloze kunst had voortgebracht. Zijn verlangen naar een nieuwe geestrijke kunst deelde hij met de architect van zijn modernistische villa in Schilde: Huib Hoste. Rajesh Heynickx schrijft hierover in zijn studie *Meetzucht en Mateloosheid*: 'Ondanks zijn wil om tot een eenduidig engagement te komen, bleef Hoste in de jaren twintig en dertig een ambivalentie met zich meedragen. Hij wou met zijn radicale vormentaal een nieuwe toekomst creëren, maar kon de basso continuo van de traditie niet missen. [...] Zelfs de term 'modernist' kon Hoste niet probleemloos aanwenden. Dat zijn keuze voor het moderne nooit onvoorwaardelijk kon zijn, had – net als bij zijn tegenstanders het geval was – te maken met een vrees voor een spiritueel deficit.' (Heynickx, 118)

Vanuit dat standpunt beschouwd hoeft het ook niet langer te verbazen dat Hoste bouwplannen tentoonstelde op de eerste Pelgrimtentoonstelling in 1927. Met de kunstenaars van De Pelgrim, een bij uitstek romantische cultuurvereniging waarin een sleutelrol was weggelegd voor de Lierse schrijver Felix Timmer-

mans, deelde Hoste immers zijn angst voor het geestelijke tekort in de moderne tijd. Met betrekking tot De Pelgrim typeert Heynickx deze aarzeling tegenover het eigentijds-moderne als volgt: 'Niet de moderne pelgrim die met auto of trein comfortabel naar een bedevaartsoord afzakte, maar de middeleeuwse pelgrim die getooid met kruis en pelgrimshoed gevaarlijke voettochten over bergpassen ondernam, hield een lichtend ideaal in.' (Heynickx, 40) Die anachronistische droom van een geestrijker verleden kon ook de Pelgrim-kunstenaars Albert Poels, Gerard Baksteen en Eugene Yoors er niet van weerhouden om voor de bouw van hun woonst te kiezen voor een modern functionalisme, zij het in sommige gevallen doorspekt met een aantal traditionele elementen.

Hoewel hun keuze voor het modernisme op het eerste gezicht even weinig vanzelfsprekend is als die van de 'pelgrimbroeders', treft men in de (veeleer burgerlijke) villaprojecten van een iets 'oudere' generatie Vlaamse postimpressionisten niet diezelfde mengeling van oud en nieuw aan.

De home van het verburgerlijkte modernisme

Zowel Victor Thonet als Richard Baseleer vergaarden met hun fijngeborstelde natuurimpressies faam in de Antwerpse instituten van de vooroorlogse schilderkunst. Het kapitaal-krachtige mecenaat rond Kunst Van Heden zorgde ervoor dat hun typische schilderijen van de Schelde of de Kalmthoutse Heide in de jaren voor 1914 relatief vlot een weg vonden naar de belangrijkste kunstcollecties. Net omwille van hun succesvolle postimpressionistische kunstenaarscarrières mag men veronderstellen dat de landelijke modernistische villa's die Thonet en Baseleer zich tijdens het interbellum op hogere leeftijd lieten optrek-

ken, eerder het resultaat waren van een verlangen naar comfort en plattelandse rust en niet zozeer getuigen van het antiburgerlijke spectrum van een non-conformistische avantgardist.

Tot slot zijn er een aantal kunstenaars die vandaag door de mazen van het net van de kunstgeschiedenis geglipt lijken. Onder hen: Lode Vleeshouwers, Elsa Van Hagendoren en Emile Gilbert Panzer. Hun keuze voor een modernistische woning valt bij gebrek aan biografische informatie nog veel moeilijker te motiveren. Wel valt ook hier te wijzen op een kloof tussen het eerder traditionalistische karakter van het eigen oeuvre enerzijds en het functionalistische modernisme van hun atelierwoning anderzijds. Alleen dat al illustreert eens te meer dat het modernisme in de bouwkunst een veel rijker en meer heterogeen gegeven is dan veelal wordt aangenomen.

Synthese

De grote diversiteit binnen de groep opdrachtgevers van 'kunstenaarswoningen uit het interbellum' laat het niet toe de keuze voor een modernistische woning te reduceren tot een logisch gevolg van de artistieke praktijk van de betrokken kunstenaars. Daarmee wordt meteen duidelijk dat de 'betekenis' die deze kunstenaars aan hun moderne atelierwoningen gaven, uitermate divers geweest moet zijn. Wanneer het de bedoeling is die verschillende invullingen van 'betekenis' te achterhalen, is het een voor de hand liggende optie om in eerste instantie de verschillende kunstenaars en (een aantal van) de groepen waartoe ze behoorden, in kaart te brengen en hun onderlinge contacten en conflicten te belichten. Op deze manier kunnen immers een aantal spanningsvelden uit het sociaal, politiek en artistiek woelige interbellum blootgelegd worden, die de ontwikkeling van enerzijds de architectuur en anderzijds de literatuur en de beelden-

de kunst mee gedetermineerd hebben. Het gaat hierbij om de volgende – nooit zuivere! – dichotomieën: regionalisme en traditionalisme, (inter)nationalisme en kosmopolitisme, stad en platteland.

Op basis van zo'n analytische benadering lijkt het uiteindelijk mogelijk een drietal drijfveren af te zonderen waarvan de wisselwerking, binnen het kader van de hierboven vermelde spanningsvelden, de keuze van de respectievelijke kunstenaars voor een modernistische woning kan legitimeren.

Artistiek (synchroon): radicale avant-garde versus kosmopolitisme

Wat meteen opvalt, is de hemelsbrede kloof die gaapt tussen enerzijds de goedkopere 'bungalows' van de zelfbewuste Vlamingen op de Heide en anderzijds de chique villa-projecten voor de postimpressionistische generatie en de woningen voor de Franstalig-kosmopolitische modernen. Afgezien van de financiële draagkracht van de opdrachtgevers, die zeker een rol speelde, kunnen de ontwerpen voor modernistische 'bungalows' gelezen worden als een antiburgerlijk – bij Pijnenburg, bezieler van het blad Staatsgevaarlijk, ook avant-gardistisch in de 'militaire' betekenis van het woord – statement van geradicaliseerde Vlamingen. De ambitieuze ontwerpen voor modernistische villa's leggen daarentegen eerder getuigenis af van de uitermate progressieve smaak (zij het zonder staatsgevaarlijke associaties) van enkele Belgische culturele wereldburgers, een categorie waartoe naast de gearriveerde 'ouderen' ook die modernisten behoorden die zich in de eerste plaats op Parijs oriënteerden.

De kloof tussen deze twee uitersten lijkt aan beide zijden wel enigszins genuanceerd te kunnen worden. Aan de ene kant kunnen de modernistische stadswoningen van enkele voormalige expressionisten net als de bun-

galows op de Heide beschouwd worden als een revolutionaire of zelfs postrevolutionaire cocon – in het laatste geval een soort ge-individualiseerde afbetaling van een voorbijgestreefd gemeenschapsideaal en opgegeven engagement. Aan de andere kant leggen de woningen van de Vlaamsgezinde cultuurpromotoren De Bock en Schmook een objectieve (beschouwende) link tussen het radicaal Vlaamse avant-gardisme en de luxe van de zakelijk-kosmopolitische variant.

Politiek (synchroon): Vlaams traditionalisme versus Vlaams internationalisme

Daarmee hebben we evenwel nog geen verklaring aangereikt voor de beweegredenen van enkele (katholiek-)Vlaamse traditionalisten om op het platteland een modernistische woning te bouwen. Het is immers paradoxaal dat kunstenaars die in hun artistieke praktijk – na het moderne experiment uit de jaren 1917-1925 – een terugkeer bepleitten naar een traditionele, meer 'volksverbonden' kunststopvatting, klaarblijkelijk niet helemaal afkerig stonden tegenover een modernistische kunstenaarswoning. Mogelijk ligt de oplossing voor deze paradox in het feit dat het traditionalisme tot op zekere hoogte – zoals bij Hoste – eigen was aan de moderne beweging. De Vlaamse modernisten waren zich er immers van bewust dat men, met het oog op het ontluiken van de moderne beweging in Vlaanderen, de band met de Vlaamse Beweging (en daarmee samenhangend het diepgewortelde Vlaamse traditionalisme) niet zomaar kon of mocht doorknippen. Overigens werd dat angstvallige vasthouden aan eigen tradities in het geval van De Pelgrim goeddeels ingegeven door de typisch 'moderne' angst voor 'het geestelijke deficit', een angst die aanvankelijk ook de historische avant-garde had begeesterd, maar die in de gay twinties geleidelijk naar de achtergrond was verdwenen.

Tegenover deze woningen van traditionalistische modernen en/of modernistische traditionalisten staan die van vlaamse activisten die een internationalisme aanhingen dat de verwezenlijking van het Vlaamse volk bepleitte binnen de opgang van een Nieuwe Mensheid. Ongeacht of dit activisme zich vertaalde naar een al bij al erg vage gemeenschapskunst dan wel een (veeleer individueel) streven naar vergeestelijking, bleek dit Vlaamse internationalisme een beperkte houdbaarheidsdatum te hebben. Gelukkig kon het – zoals bij Peeters en Pijnenburg – ook herbeleefd worden in het mini-Europa van de modernistische woning.

Sociologisch (diachroon): authentiek versus verburgerlijkt

De postrevolutionaire interpretatie impliceert overigens dat de timing van het bouwproject niet zonder betekenis is. Wanneer we dit nu als uitgangspunt nemen en kijken in welk jaar de verschillende kunstenaars hun modernistische woning lieten bouwen, valt er uit die chronologie een zekere logica van 'verburgerlijking' op te maken. Aan het ene uiterste bevindt zich dan de woning van een geëngageerde jong-Vlaming als Edward Léonard uit 1922, aan het andere vinden we de residentiële villaprojecten terug van de oude postimpressionisten die zich altijd ver van 'de activistische generatie' gehouden hebben.

Daarnaast is het opvallend dat de kunstenaars die in de jaren 1917-1925 de moderne beweging mee vormgegeven hebben (op de bouwkundige Léonard na), hun woning pas laten optrekken tussen 1926 en 1932. Dit lijkt andermaal de postrevolutionaire these te bevestigen, maar het speelt zeker ook mee dat deze kunstenaars tijdens hun meest radicale avant-gardistische periode nog niet over de nodige financiële middelen beschikten om de bouw van een eigen woning te

bekostigen. Niet alleen waren de meesten op dat moment nog erg jong en beschikten ze vaak niet over een vast inkomen, ook de nabijheid van de oorlog en het feit dat de architectuur langzamer moderniseert dan de literatuur en de beeldende kunsten zijn daarbij van belang. Desalniettemin toont de chronologische benadering duidelijk aan dat de modernistische kunstenaars met hun woningen zowel de zakelijke waarnemers en de Vlaamse traditionalisten als de postimpressionisten enkele jaren voorafgingen. Uit de 'kunstenaarswoningen uit het interbellum' kan met andere woorden ook een toenemende afstand van de opdrachtgevers tot het oorspronkelijke, in wezen antiburgerlijke elan van de historische avant-garde afgelezen worden.

Het is deze verburgerlijking van de moderniteit die het sluitende bewijs levert dat de 'betekenis' die aan deze woningen en bij uitbreiding de modernistische kunst gegeven werd, niet los gezien kan worden van een complexe en op het eerste gezicht soms contradictoire kruisbestuiving van artistieke, politieke en sociologische factoren.

// Ewald Peters, Dennis Van Mol