

ERFGOED BRUSSEL

be style
be heritage
be .brussels 

Speciaal nummer
Open Monumentendagen
Brussels Hoofdstedelijk Gewest
September 2016 | N° 19-20

Dossier **STIJLEN GERECYCLEERD**

DOSSIER

DE NEO-VLAAMSE RENAISSANCE EN DE DECORATIEVE KUNSTEN

EEN KWESTIE VAN
SMAAK EN VAN
DIDACTISCHE,
IDEOLOGISCHE EN
INDUSTRIËLE AMBITIES

DANIELA N. PRINA
ONDERZOEKSTER, UNIVERSITÉ DE LIÈGE



Het Vlaams Huis van Charle-Albert
na restauratie [2014 © Ma²].

DE TWEEDE HELFT VAN DE 19DE EEUW WERD IN BELGIË GEKENMERKT DOOR EEN KOERSWIJZIGING IN DE INDUSTRIËLE PRODUCTIE, VOORAL OP HET VLAK VAN DECORATIE EN INTERIEURINRICHTING. In dit artikel wordt nagegaan hoe de neo-Vlaamse renaissance door middel van een aantal elementen van de Belgische materiële cultuur, de vertolking was van een uitgesproken ideologisch discours. Het toont aan hoe een nieuwe interpretatie van de renaissance en haar formele elementen en de introductie van arbeids- en productiemethodes die ogenschijnlijk ver af staan van de moderniteit, deel uitmaakten van een complex project waarin architectuur, interieurdecoratie, decoratieve schilderkunst, textielontwerp en de toegepaste kunsten werden ingezet met het ultieme doel om vernieuwing en vooruitgang tot stand te brengen.

In de eerste helft van de 19de eeuw was België in volle industriële ontwikkeling. Het land was trots op zijn productie van goedkope objecten (die vaak echter een artistieke uitstraling misten) en toonde ze op door het ministerie van Binnenlandse Zaken georganiseerde tentoonstellingen (1830, 1835, 1841 en 1847), die de groeiende industrialisatie van het land in de verf moesten zetten. Naar aanleiding van de tentoonstelling van 1841, werd echter kritiek geuit over de esthetische kwaliteit van de producten. Dit was dan weer de aanleiding om zich vragen te stellen over mogelijke lacunes in de opleiding van gespecialiseerde arbeidskrachten. De kwesties van het samengaan van kunst en industrie en de kwaliteit en kwantiteit van fabrieksgoederen versus artisanale luxeproducten stonden de hele eeuw lang centraal in de debatten binnen de Belgische artistieke, productieve en commerciële sectoren. Vooral de samenwerking tussen industrie, interieurarchitectuur en toegepaste kunsten bood nieuwe methodologische

en operationele mogelijkheden op economisch, artistiek en industrieel vlak. Er werden hervormingen voorgesteld om het verlies aan relevantie en kwaliteit van de decoratieve kunsten tegen te gaan. Dit verlies was te wijten aan de ontwikkeling van de industriële productie en veranderingen in sociale mobiliteit die leidden tot een elastische markt waar de verschillen tussen de sociale klassen vervaagden. Consumptiegoederen zijn immers de expressie van status en sociale aspiraties; dagelijkse voorwerpen en interieurs zijn dragers van symbolische waarden; stijlen en modes worden ingezet als teken van sociale samenhang. Deze zoektocht naar identiteit werd gedefinieerd door een geïdealiseerde romantiek. De interieurdecoratie werd vaak gekenmerkt door een eclectische smaak met een vermenging van verschillende stijlen. Vanaf de tweede helft van de 19de eeuw echter zou de neo-Vlaamse renaissance ingang vinden als de stijl bij uitstek van de Belgische, en vooral Brusselse, architectuur en interieurs van de burgerij.¹

Dit teruggrijpen naar de Vlaamse renaissance – een lokale interpretatie van de Grieks-Romeinse traditie en de Italiaanse renaissance – kan echter niet eenduidig worden gedefinieerd. De metahistorische aspecten van de Vlaamse renaissance werden door de geschiedschrijving op verschillende manieren geïnterpreteerd: als een esthetische of romantische attitude, een politieke verklaring die de sociale of klassenstabiliteit moest vrijwaren, of gewoonweg als een nostalgische stijl van een nationale, niet kerkelijke strekking.

.....
**DE NEO-VLAAMSE
RENAISSANCE EN DE
MATERIËLE CULTUUR IN
BELGIË EN IN BRUSSEL**

In welke periode groeide in België de interesse voor de Vlaamse renaissance? Na de Revolutie in 1830 moest de jonge staat zich doen gelden als natie en was er dringend nood aan een nationale geschiedenis die het bestaan van België moest legitimeren

en gepropageerd moest worden. De kunsten kregen daarin een cruciale rol toebedeeld. Ze moesten de geschiedenis en de lokale cultuur bekendheid geven zodat een nationaal bewustzijn tot stand kon komen. De overheid bevorderde daarom talrijke initiatieven op artistiek vlak die dit project moesten ondersteunen. Het bestaande artistieke erfgoed en nieuwe gebouwen opgetrokken in de verschillende Belgische historische stijlen, moesten verwijzen naar de oude wortels van het land: ze vertellen de nationale geschiedenis en fungeren als model voor Belgische kunstenaars. In talrijke studies besteld op initiatief van pas opgerichte institutionele organismen – zoals de Koninklijke Commissie voor Monumenten (1835) en de Klasse Schone Kunsten van de Koninklijke Academie van België (1845) –, gingen historisch en artistiek onderzoek, educatieve strategieën, promotie van het erfgoed en de culturele politiek van het land hand in hand om de legitimiteit en de eenheid van het land te versterken. De gotische architectuur werd herontdekt en kreeg dankzij de door de Academie bekroonde studie *Mémoire sur l'architecture ogivale en Belgique* van Antoine Schayes het statuut van nationale architecturale stijl. Weldra echter werd de neogotiek vrijwel uitsluitend door de katholieken ingezet als ideologisch vehikel om hun specifieke politieke belangen te promoten.² Gevolg daarvan was dat de neo-Vlaamse renaissance, die vanaf de jaren 1840 het thema was van literaire en artistieke werken,³ rond 1850 de expressie werd van een niet-confessionele nationale cultuur en het belangrijkste alternatief werd voor het gewone neoclassicisme dat toen vooral werd toegepast voor woningen en het romantische classicisme dat domineerde in de Belgische officiële architectuur.

De Vlaamse renaissance reflecteerde de gouden eeuw van de Vlaamse cultuur en belichaamde de waarden

en superioriteit van de Belgische kunst en kunstambachten. Bovendien was deze stijl met zijn pittoreske kenmerken en heldere lijn een stilistisch model dat bijzonder geschikt was voor industrieel gebruik. Zijn harmonieuze decoratieve regels konden gemakkelijk en expliciet worden toegepast. Sommige decoratieve aspecten van de Vlaamse renaissance, vooral diegene toegeschreven aan de 16de en 17de eeuw (cartouches, schelpvormige ornamenten, maskers, arabesken, kariatiden, composities met fruit en bloemen, voluten en grotesken doken al in de jaren 1840 op in vergankelijke decoraties en rubensiaanse parades, en waren vanaf de jaren 1850 ook te vinden in meubelen, lampen en decoratieve accessoires (afb. 1). Onder de culturele en figuratieve invloed van de Vlaamse schilderscholen van De Keyser, Wappers en Leys, ging dit verder dan een louter formele interesse en vanaf de eerste manifestaties van de neorenaissance in België zetten bepaalde denkbeelden zich door. Het accent lag daarbij meer op het decoratieve en het ambacht en minder op de architectuur van de gebouwen.

De neorenaissance werd vooral populair in twee belangrijke centra: Antwerpen, de culturele en commerciële hoofdstad van België, en Brussel, de politieke en administratieve hoofdstad van de jonge natiestaat. In Antwerpen speelde de evocatie van de Vlaamse gouden eeuw een essentiële rol in de versterking van de identiteit van de stad als prestigieus economisch en artistiek centrum. De stad wilde de reputatie en traditie van haar schilderschool hoog houden.⁴ In Brussel reflecteerde de neorenaissance niet alleen de ambities van de ondernemersklasse, die op een romantische manier wilde voorgesteld worden – als verdedigers van de burgerlijke waarden van een roemrijk gemeentelijk verleden –, maar ze interpreteerde ook de

morele, artistieke en politieke idealen van een kring van Franstalige liberale intellectuelen die streefde naar de ontwikkeling van een nieuwe progressieve Belgische maatschappij.⁵ De meesten van hen, zoals de voormalige edelsmid en politicus Charles Buls of de architect Jean Baes, waren ook betrokken bij educatieve hervormingen die noodzakelijk werden geacht om het hoofd te bieden aan problemen waarmee de jonge natie werd geconfronteerd en die nieuwe en intense uitdagingen op economisch, politiek en institutioneel vlak met zich meebrachten.⁶

Vanaf het einde van de eerste helft van de 19de eeuw, begon België de beroepsopleiding ter discussie te stellen. Er rezen vragen over de verschillende lokale didactische en productiemethodes, die in het verleden garant hadden gestaan voor de welvaart van de afzonderlijke provincies. Naar aanleiding van de *Great Exhibition* van Londen in 1851 werden Belgische producten inderdaad afgedaan als "*meubles et tapis ordinaires, [...] porcelaines mi-françaises mi-anglaises [...], contrefaçons sans le moindre mérite d'originalité.*"⁷ Hun gebrek aan artistieke verdiensten maakte ze minder competitief op de internationale markten. De academies voor Schone Kunsten die niet in staat waren om hun onderwijs aan te passen aan de nieuwe culturele, sociale, politieke en economische realiteit, hadden dus nood aan grondige hervormingen. In het kielzog van de ideeën die in andere landen naar aanleiding van de Grote Tentoonstelling van 1851 waren ontwikkeld, werd de mythe van het middeleeuwse atelier en van de renaissance als te volgen model herontdekt en ook de culturele, artistieke, economische en sociale waarde van de zogenaamde "*arts mineurs.*"⁸ Volgens de hervormers zou een terugkeer naar de bronnen van de nationale Belgische kunst heilzaam zijn voor de verbetering van de kwaliteit van

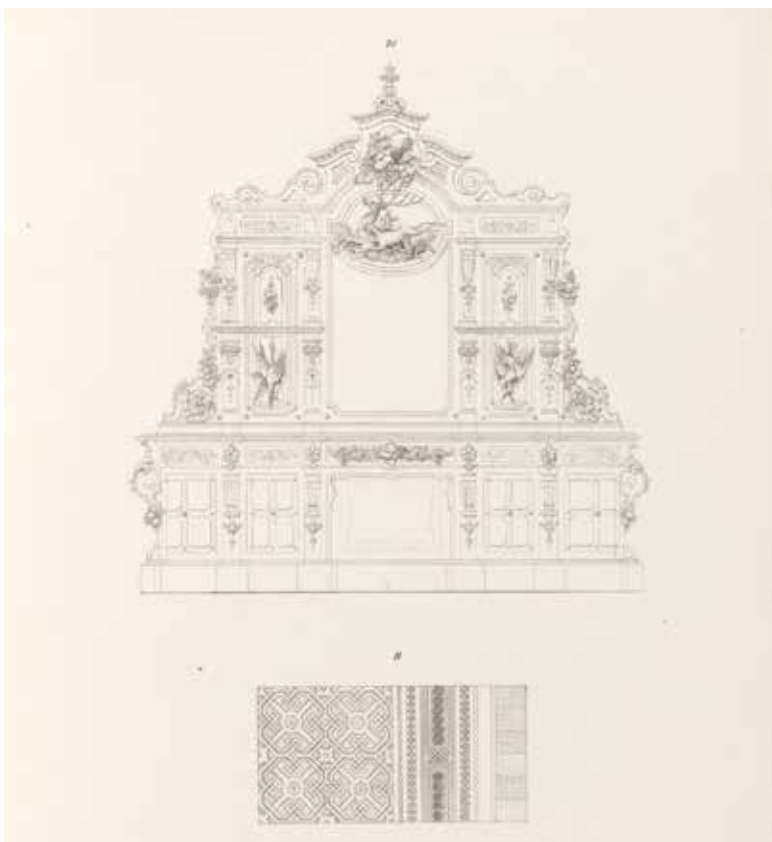
ationale producten. De associatie met de Vlaamse renaissance sloot dus perfect aan bij een aantal typische 19de-eeuwse aspiraties, zoals het samengaan van de 'hoge en lage kunsten' en de eliminatie van het conflict tussen concept en uitvoering. Ze getuigde ook van het streven om een nationale traditie te funderen op rationele principes ontleend aan de studie van stilistische referenties uit het verleden en om de band tussen kunst en technologie aan te halen. Het was dus geen toeval dat de interesse voor de Vlaamse renaissance eerst tot uiting kwam in de sierkunsten en het interieurontwerp.

De redenen voor de groeiende populariteit van de Vlaamse renaissance in de hoofdstad en voor de steun van Brusselse kunstenaars en architecten aan de nieuwe instanties, moeten worden gezocht in het politieke en economische klimaat. Door de introductie van deze nieuwe interpretatie van de Vlaamse renaissance in een maatschappelijk totaalproject, gekoppeld aan het culturele elan gericht op het versterken van de eenheid van België, konden zij inderdaad een actieve rol spelen in dit proces. Volgens haar promotoren zou de reconstructie en uitwerking van de verschillende nuances van de Vlaamse renaissance het toelaten om te komen tot een moderne stijl die in staat was de problemen van nationale, culturele en sociale identiteit op te lossen en een krachtig elan te geven aan de artistiek-industriële productie en architectuur. Alle voorstanders van de neorenaissance engageerden zich dus volop in deze pedagogische onderneming om te komen tot een netwerk van kennis op verschillende niveaus dat alle burgers de instrumenten moest geven om met deze problemen om te gaan. Het matige enthousiasme van de academies voor schone kunsten voor de neorenaissance en het gebrek aan afdoende maatregelen in



Afb. 1
Henri de Braekeleer, *De eetkamer in het huis van de schilder Henri Leys* (© KIK-IRPA).

Afb. 2
Charle-Albert, meubel voorgesteld op de *Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique. Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique. Album de l'exposition de 1853*, Brussel, Stapleaux, 1853 (© KBR).



deze instellingen, noopten echter tot alternatieve oplossingen voor de constructie van een op de kunsten gebaseerd cultureel en sociaal complex. De tekenscholen voor ambachtsslui en arbeiders die in de jaren 1860 in Brussel actief waren, werden dus de belangrijkste vehikels van deze herontdekking van het verleden. In hun theoretische lessen werd de nadruk gelegd op de observatie van en het inzicht in ornamenten en stijlen uit het verleden. De voorkeur werd gegeven aan ornamentale grammatica's geïnspireerd door het ornament en ambacht van de Vlaamse renaissance (afb. 2), om toekomstige *designers* aan te zetten tot de toepassing of heruitvinding van een nationale stijl.

Door middel van het ontwerp van hun eigen woning, toonden kunstenaars als Charle-Albert – een van de

eerste die meubelen, schoorstenen en functionele accessoires voor het huis ontwierp in Vlaamse renaissance (afb. 3), – dat ze deze beweging volop steunden. In dit stadium – in de loop van de jaren 1860 en het begin van de jaren 1870 – zochten architecten en decorateurs naar een decoratieve eenheid van stijl en naar een precieze herformulering van de originele aspecten van de Vlaamse wooncultuur. De gevel van het Vlaams Huis van Charle-Albert verwijst naar enkele kastelen van het eind van de middeleeuwen en de renaissance, terwijl het decor van het interieur teruggrijpt naar verschillende oude stijlen, gaande van de laatgotiek tot de barok. In de opeenvolging van de vertrekken wordt deze historische evolutie van de Vlaamse renaissance geïllustreerd.⁹ (afb. 4). De medestanders van Charle-Albert waren opgetogen over de didactische kwaliteiten van dit

gebouw en zijn interieurs werden op tal van grote tentoonstellingen geëxposeerd (in 1874, 1880, 1888). Bij die gelegenheden werden geleide bezoeken aan het huis zelf georganiseerd. Het Vlaams Huis gold als toonbeeld van een authentieke Belgische kunst waarvan de herkenbare traditionele concepten en vormen als onderzoeksinstrument dienden voor het ontwerpen van modellen voor de nationale industriële en artistieke productie.

.....

DE VERSPREIDING VAN DE NEORENAISSANCE: INTERIEURONTWERPEN OP DE BELGISCHE TENTOONSTELLINGEN EN MODELLENBOEKEN

De neo-Vlaamse renaissance als nationale en moderne stijl, aangepast

Afb. 3

Michel Liénard, een prent uit het album *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIX^e siècle*, gebruikt in de school van Sint-Joost-ten-Node. *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIX^e siècle*, Claesens 1872 (© Bibliotheek AP Hogeschool Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen).



Afb. 4

Charle-Albert, interieur van het Vlaams Huis (© Sint-Lukasarchief).



aan het comfort van het contemporaine leven, werd succesvol gepropageerd in grote tentoonstellingen. Onder impuls van de liberale burgemeester van Brussel, Charles de Brouckère, werd in het kielzog van de Grote Tentoonstelling van Londen, de *Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique* (Vereniging voor de aanmoediging en ontwikkeling van de industriële kunsten in België) opgericht. Met de steun van Belgische politici, kunstenaars, producenten en industriëlen, wilde deze vereniging de decoratieve productie van het land verbeteren door het organiseren van periodieke tentoonstellingen en de samenstelling van collecties van industriële artistieke objecten. Het programma was ambitieus. Haar tentoonstellingen lokten veel bezoekers (1853, 1854, 1856, 1857, 1861).

Er werden niet alleen afgewerkte sierobjecten tentoongesteld maar ook ontwerpen voor ornamenten en voor gevels en interieurs van allerlei soorten gebouwen, en ook meubelen, tekeningen en modellen die aansloten bij de industriële kunsten. De geïllustreerde catalogus van de tentoonstelling van 1853 geeft al blijk van een zekere voorkeur voor de toepassing van de neorenaissance op meubilair.¹⁰ (afb. 5).

Gelijkaardige doelstellingen lagen aan de basis van andere tentoonstellingen, georganiseerd vanaf de jaren 1870. Een voorbeeld daarvan was de *Exposition nationale des Arts industriels* [Tentoonstelling van Industriële Kunsten] van 1874 in Brussel. Ze werd georganiseerd op initiatief van marmerhandelaar Auguste Mignot-Delstanche en belangrijke

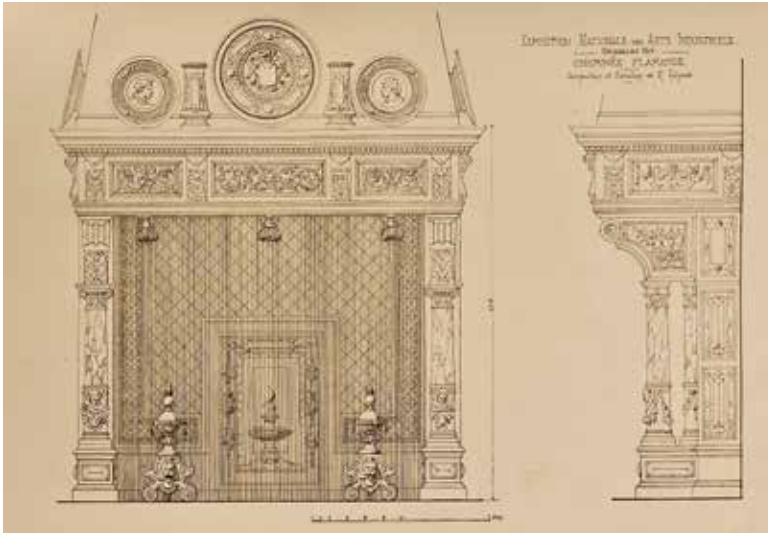
persoonlijkheden – de meesten waren liberaal, vrijmetselaar en sympathisant van de Vlaamse beweging – die zich resoluut inzetten voor de hervorming van de industriële kunsten.¹¹ De tentoonstelling werd zowel door de pers als door het publiek bijzonder enthousiast onthaald en gaf een completer en veelzijdiger beeld van de decoratieve productie van het land dan de internationale tentoonstellingen. Ze toonde “*des éléments les plus favorables à une saine et juste appréciation de l'état d'avancement actuel de nos industries artistiques.*”¹² Bovendien getuigde ze van een sterke nationalistische karakterisering door middel van haar artistieke, economische en industriële componenten: de organisatie werd inderdaad helemaal gefinancierd door de exposerende bedrijven. Dit aspect definieerde het evenement en de waarden die voor alle Belgische industrieën moesten gelden. Deze moesten de economische, creatieve, artistieke, industriële en patriottische macht van de natie vertegenwoordigen.

De tentoonstelling focuste vooral op de decoratieve productie, en legde daarbij niet alleen de nadruk op het utilitaire karakter van het object, maar ook op zijn esthetische en artistieke waarde. Architectuur was echter ook een belangrijk onderdeel van het programma. Als symbool van de eenheid van de kunsten was deze discipline inderdaad vertegenwoordigd in diverse industriële producties die verband hielden met architectuur. Enerzijds waren dat industrieën die rechtstreekse toeleveranciers waren van de bouw, zoals fabrikanten van decoratieve sculpturen, producten in gietijzer, smeedwerk, marmer en namaakmarmer, timmerwerk, decoratieve schilderkunst, ornamenten in karton, steen, gips enzovoort. Anderzijds was er de meubel- en decoratie-industrie: meubelen en schrijnwerk, edelsmeedwerk, keramiek, glaswerk,

Afb. 5

Een prent uit de *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique en 1853*, Brussel, Stapleaux, 1853 (© KBR).





Afb. 6

Vlaamse schouw, ontworpen en uitgevoerd door M. Tulpinck. *L'Émulation*, 1874-1875, pl. 15 (DCBSO © GOB).



Afb. 7

Huis van de beeldhouwer M.F. Malfait, Vlaamse zaal, Broekstraat 99, Brussel (© UGent).

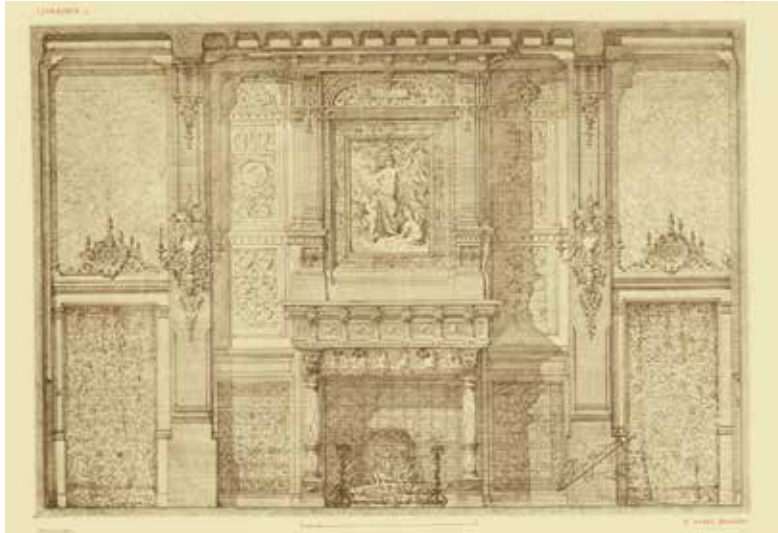
behangpapier, tapijten, textiel enzovoort. In de meeste gevallen inspireerden de fabrikanten van deze producten zich op oude stijlen: gotiek, Lodewijk XIII, Lodewijk XIV, Lodewijk XV-rococo, Franse renaissance, maar vooral neo-Vlaamse renaissance.¹³ (afb. 6). Volgens de initiatiefnemers en persoonlijkheden die bij de tentoonstelling betrokken waren, paste deze laatste het beste bij het temperament en de aspiraties van het Belgische volk, maar was ook het meest aangepast aan de eigentijdse eisen. Diegenen die naar vernieuwing streefden in architectuur en interieurontwerp identificeerden zich met dit idioom. De academische traditie met invloeden van Beaux-Arts en neogotiek was nauw verbonden met de katholieke fractie van de maatschappij en werd gepropageerd door de neogotische Sint-Lucasscholen.¹⁴

De renaissance "où tout se soudait étroitement dans le domaine de l'art"¹⁵, was een essentieel vehikel om het idee dat aan de basis lag van de tentoonstelling en van de theoretische concepten van de organisatoren te verspreiden. Volgens deze ideeën waren de industriële kunsten en de architectuur de exemplarische synthese van de twee motoren van de vooruitgang – kunst en industrie – die de kracht van het Belgische genie vertegenwoordigden.

Op meer praktisch vlak was de introductie van een stilistische eenheid een krachtige impuls voor de productie en de vorming van een nationale markt waarin de Brusselse burgerij zich kon herkennen en zo het voor die tijd zo typische eclecticisme in de interieurs in te tomen.¹⁶ Stilistische coherentie bood inderdaad de mogelijkheid om het ietwat monotone interieur van de Brusselse woning, een meer uitgesproken eenheidskarakter te geven, ondanks enkele variaties van kamer tot kamer. Het hart van het huis, de eetkamer, symbool van de

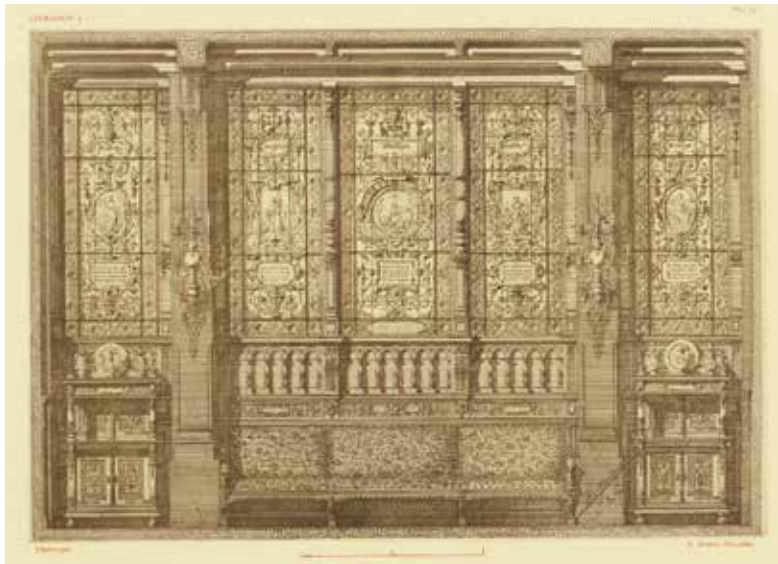
Belgische gastvrijheid, werd onvermijdelijk de geliefkoosde plaats voor interieurexperimenten in neorenaissance. De decoratie was gebaseerd op enkele weerkerende elementen: lambriseringen, decoratieve panelen, buffetkast, schouwen, glas-in-loodramen, textielbehang, geschilderde plafonds met stucdecor, een grote, centrale kroonluchter (afb. 7).

Ook de *Exposition des arts industriels contemporains* [Tentoonstelling van hedendaagse industriële kunsten], georganiseerd naar aanleiding van het vijftigjarig bestaan van België in 1880, getuigde van de wens om weer aan te knopen bij de nationale traditie. Architect Théophile Fumière, auteur van de tentoonstellingscatalogus,¹⁷ nam inderdaad de ideeën van 1874 weer op. Hij benadrukte vooral de eenheid van architectuur en interieurdecoratie. Deze synthese moest gebaseerd zijn op een taal die perfect was aangepast aan de contemporaine eisen, en dat moest een eenvoudige en rationele taal zijn, die paste bij de Belgen van de 19de eeuw. In zijn essay over de tentoonstelling zingt Fumière de lof van twee belangrijke figuren van de neovlaamse renaissance: Charle-Albert en Jules Jacques Van Ysendyck.¹⁸ Hij is vooral enthousiast over de eerste. Zijn Vlaams Huis is een concrete demonstratie van de integratie van verschillende disciplines – het ideaal waaraan volgens de criticus (die zelf architect was en interieurs in dezelfde stijl ontwierp) de Belgische productie zich zou moeten spiegelen. Om dit idioom dat “*inaccessible à beaucoup de bourses*” is, ingang te doen vinden, moeten we streven naar “*la simplicité et le bon goût, et, conséquemment, le bon marché.*”¹⁹ Ook “*une chose peut être belle quoique très simple, [...] le rôle de l’ornementation n’est pas de venir en aide à l’insuffisance des moyens ni au manque d’imagination de l’artiste.*”²⁰ Het werk van Charle-Albert is inderdaad een fusie van



Afb. 8

Jules Jacques Van Ysendyck, Vlaams salon van het einde van de 16de eeuw, kant van de schouw. Uit: FUMIÈRE, Th., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Brussel 1880 (© SAB).



Afb. 9

Jules-Jacques Van Ysendyck, Vlaams salon van het einde van de 16de eeuw, kant van de glazen wand. Uit: FUMIÈRE, Th., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Brussel 1880 (© SAB).

historische elementen die zijn aangepast aan de noden van een moderne wereld en een synthese vormen van de waarden van de intellectuele en industriële krachten van het land.

Het Vlaamse salon dat Van Ysendyck op de Tentoonstelling (afb. 8 en 9) exposeerde, vond Fumière

echter minder geslaagd, hoewel hij de inspanning van de architect om te komen tot een eigen Belgische stijl, apprecieerde. Zijn lof ging vooral naar de recente publicatie *Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas du X^e au XVIII^e siècle*, een verzameling van gravures en foto's van kostuums, architectuurdetails, gevels, vensters,



Afb. 10

Gemeentehuis van Schaarbeek, trouwzaal (© GOB).

tapijten, balustrades, belforten, sieraden, letterpolissen enzovoort die tot de Vlaamse architecturale traditie behoren. Dit werk dat vanaf 1880 in drie reeksen verscheen,²¹ paste in de context van de hervorming van de decoratieve kunsten en sloot aan bij een tendens die al in de jaren 1870 was begonnen door publicaties als het verzameld werk van Hans Vredeman de Vries (1527- ca. 1606), auteur van architectuurverhandelingen, ornamenten- en modellenboeken, die een bredere belangstelling wekten voor markante ornamenten van de Vlaamse renaissance.

DE NEO-RENAISSANCISTISCHE ARCHITECTUUR IN BRUSSEL

Dergelijke voorbeeldboeken met modellen van de 16de eeuw, werden vaak gebruikt in de jaren na de overweldiging van de Zenne en de aanleg van de grote centrale lanen in Brussel die daarop volgde. Architecten grepen terug naar het nationale verleden om de impact van het *hausmanniaanse* model te beperken en zo te komen tot een vernieuwende en gevarieerde architectuur.

In de jaren 1880 bood de verfraaiing van de stad architecten en politici die voorstanders waren van de neo-Vlaamse renaissance, de mogelijkheid hun pedagogische missie voort te zetten door het optrekken van gebouwen met een duidelijke ideologische lading: scholen, gemeentehuizen en publieke ruimten die specifiek tot doel hadden om de moderne, ethische en culturele burgerlijke waarden te belichamen. Deze architectuur was een weerspiegeling van goede smaak, moraal, karakter en de verwachtingen van de natie. Ze beantwoordde aan een welomschreven politiek programma, dat streefde naar economische en didactische ontwikkeling via de participatie van alle burgers aan het burgerlijke en culturele leven van het land. Bij deze gebouwen, en dan vooral de stadshuizen, lag de nadruk op de krachtige visuele impact van de gevel. Er werd echter ook veel zorg besteed aan de afwerking van het interieur van wat het 'huis' van alle burgers moest zijn en tegelijk de rijkdom en culturele identiteit van de gemeenschap moest weerspiegelen. De decoratie in neo-Vlaamse renaissance van de gemeentehuizen van Anderlecht (1879) en Schaarbeek (1887) (afb. 10),

ontworpen door Van Ysendyck, wordt gekenmerkt door een overvloed aan lambriseringen, glas-in-loodramen, faiencetegels en meubels in houtsnijwerk die een levendig en statig kader creëren.

Onder de interieurs van openbare gebouwen die in de jaren 1880 – het hoogtepunt van de neo-Vlaamse renaissance – werden ontworpen, neemt dat van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg²² een bijzondere plaats in. Dit ontwerp hangt nauw samen met de hervormingsbeweging van de sierkunsten die tussen 1881 en 1899 werd gesteund door burgemeester Charles Buls. Deze liberale politicus en vrijmetselaar was een actieve voorvechter van de ontwikkeling en promotie van de Belgische decoratieve kunsten. Hij werd echter vooral bekend omwille van zijn inzet voor stadsvernieuwing en voor een aantal grote restauratiecampagnes – onder meer van de Grote Markt – die tijdens zijn mandaat in Brussel plaatsvonden.²³

Het ontwerp van de Vlaamse Schouwburg werd in 1883 toevertrouwd aan Jean Baes. Het liep parallel met de oprichting van de *École des arts décoratifs* [School voor sierkunsten] (1886), een didactisch project dat in dezelfde periode in Brussel tot stand kwam. Buls²⁴ was een van de drijvende krachten achter de school die de vorming van kunstenaars van alle disciplines, maar vooral van architecten en ambachtslui, moest perfectioneren. Jean Baes, die toen de werf van de in 1887 ingehuldigde Vlaamse Schouwburg leidde, was directeur en zorgde voor een versnelde integratie van de sierkunsten in het architectuuronderwijs. Baes maakte de didactische ambities van de school waar door middel van zijn avant-gardistisch programma,²⁵ een avant-gardisme dat eveneens is terug te vinden in zijn architecturale ontwerpen: vernieuwende typologieën, het gebruik van nieuwe materialen

en een krachtige synesthesie tussen de kunsten die de art nouveau aankondigt.

Door middel van de vormtaal van de Vlaamse renaissance moest de nieuwe zaal voor volkstheater in het Nederlands, een artistieke, sociale en culturele Belgische identiteit uitstralen, de trots opwekken van de stadsbewoners en de bewondering van buitenstaanders. De gevel van het theater verwijst expliciet naar de pittoreske architectuur met topgevels en de polychromie van de Vlaamse renaissance. De ijzeren structuur van de balkons op de zijkanten van het gebouw, die voor een snelle evacuatie moesten zorgen in geval van brand en aangepast waren aan de nieuwste normen op dat vlak, was echter een vernieuwend element. Het getuigt van een architecturaal concept dat niet alleen artistiek maar ook rationeel is, aansluitend bij het didactische ideaal dat door Baes en Buls in hun school werd gepropageerd en als alternatief gold voor het academische onderwijs. Het interieur van het theater, en vooral zijn grote foyer, is een vernieuwende interpretatie van het welbekende Vlaamse salon (af. 11a en 11b).

De decoratie bestaande uit fresco's en mozaïeken, was "*rationnel et économique*".²⁶ Baes exploiteerde de esthetische waarde van de constructieve elementen. Zo koos hij ervoor om in het plafond in ijzer en baksteen de balken zichtbaar te laten. De decoratie gaat hand in hand met de structurele en rationele expressie van het gebouw. Het decoratieve programma, waarvoor alle ornamentele technieken van de tijd werden ingezet, is volledig in de kleuren van de Belgische vlag (zwart, geel en rood), maar op de wanden van de foyer komen de Vlaamse taal en literatuur aan bod in spreuken geschreven door Emmanuel Hiel en Julius Hoste. Het decor is een staalkaart van lokale



Afb. 11a

Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Brussel, foyer. *Théâtre Flamand de Bruxelles* par Jean Baes, Brussel, Claesen, 1892 (© KBR).



Afb. 11b

Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Brussel, foyer, 2004 (T. Grobet © KVS).

kunstambachten: de statige smeedijzeren luster werd gemaakt door meestersmid Pierre Smedt (de kandelaars en de luster van de grote theaterzaal werden geproduceerd door de Compagnie des bronzes); de decoratieve muurschilderingen zijn van de hand van Henri Baes, broer van de architect; de decoratieve sculpturen werden ontworpen door

de kunstenaars Namur, Derudder, Dekeyser, Haumbresin, Maukels en Terral. Dit interieur was dus een prestigieuze vitrine van de contemporaine Belgische sierkunsten en had ook een didactische waarde in het kader van het project van Buls en zijn medestanders. Een project dat gebaseerd was op het samengaan van alle kunsten zoals dat is



Afb. 12

Eetkamer in neorenaissance,
Gustave Strauven, *Huis de Saint Cyr* (© GOB).

terug te vinden in de interieurs van de Vlaamse Schouwburg waar alles – van het kleinste mozaïekstukje tot het grote gordijn in de vorm van een oud Vlaams wandtapijt met Sint-Michiel, patroonheilige van de stad – bijdraagt tot de vorming van een eenheid, die een metafoor wordt van de Belgische identiteit. Alle kunsten komen hier dus samen in een uniek ontwerp dat de complexiteit van de Belgische waarden op alle niveaus van hun hiërarchie – lokaal, regionaal, nationaal – vertegenwoordigt. Een bezoek aan het theater en het bijwonen van een voorstelling hebben dus een didactisch doel, met name de producties uit een glorieus artistieke periode – de toetssteen van het België van de 19de eeuw – bekendheid te geven bij het grote publiek. Een periode waarin er geen onderscheid bestond tussen kunsten en ambachten. Ze gold als model van een ideale gemeenschap met minder sociale ongelijkheid, maar paste ook in de doelstellingen van de heersende intellectuele elite.

DE TELOORGANG VAN DE BEWEGING

Het ontwerp van Jean Baes was een van de laatste prestigieuze en groot-schalige projecten in neo-Vlaamse renaissance in Brussel. De bloeiperiode van de stijl liep trouwens gelijk met de opkomst van initiatieven die de politieke en culturele Vlaamse eisen aan elkaar wilde koppelen.²⁷

Deze werden vanaf de jaren 1880 talrijker en leidden tot het geleidelijk verdwijnen van het eenheidsstreven van de Belgische en vooral Brusselse hervormers. Deze ambieerden een cultureel en maatschappelijk project dat moest leiden tot een sterke sociale cohesie door middel van kunst en cultuur. Een complex project dat zweefde tussen verleden en toekomst, tussen traditie en vernieuwingsdrang. De introductie van de neo-Vlaamse renaissance met haar dubbelzinnigheden, illustreert het streven naar modellen die in staat waren om de Belgische veelvormige culturele en politieke identiteit te vertegenwoordigen. Tegelijkertijd markeert haar teloorgang een wending naar een tijd die het zoeken naar een identiteit voortaan zou funderen op lokale specificiteiten.²⁸

De opkomst en snelle verspreiding van de art nouveau in de architectuur van burgerwoningen vanaf 1893, verzwakte bovendien zienderogen de impact van de neo-Vlaamse renaissance op de privéarchitectuur. In meerdere interieurontwerpen bleef echter de gewoonte om het salon of de eetkamer in deze stijl te decoreren, doorwerken (afb. 12). Dit fenomeen had blijkbaar te maken met de nieuwe gewoonte van de Brusselse burgerij om voor de verschillende vertrekken van hun huis telkens een andere stijl te gebruiken, en ook met de aanwezigheid van een groot aantal architecten en ambachtslui die hadden meegewerkt aan de werken van gebouwen in neo-Vlaamse

renaissance in de hoofdstad. Deze waren voorbereid om zich te plooiën naar de wensen van hun opdrachtgevers en konden zich soepel aanpassen aan de opkomst van de nieuwe stijl – een stijl die zich trouwens kon ontwikkelen dankzij het eenheidsconcept van de kunsten dat door de aanhangers van de neo-Vlaamse renaissance zo sterk werd verdedigd.

Ondanks de intenties van vertegenwoordigers van de progressieve Brusselse Franstalige elite om de Vlaamse cultuur naar voor te schuiven als vernieuwend en eenmakend element waarin kunst, architectuur en sierkunsten samengaan, ging de droom van een België dat verenigd was in het teken van artistieke en industriële uitmuntendheid, weldra teloor. In die visie was Brussel de politieke en artistieke hoofdstad en motor van de economische groei van het land. De vorming van een politieke en culturele nationale eenheid mislukte omwille van de Belgische complexiteit, die wordt gekenmerkt door een krachtige bescherming van lokale belangen.²⁹

Dit zou tot uiting komen in de versterking van de didactische, industriële en commerciële activiteiten van de belangrijkste steden van het land. In de loop van de jaren evolueerden ze naar centra die actief hun eigen lokale productie ontwikkelden en verdedigden.

Vertaald uit het Frans

NOTEN

1. WILLIS, A., *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture (1830-1930)*, proefschrift, Columbia University, 1984.
2. Zie het artikel van Jan De Maeyer, Thomas Coomans en Eva Weyns, p. 52 tot 65.
3. Zie bvb. de roman *El Maestro del Campo* van Félix Boegaerts, in 1839 gepubliceerd in Antwerpen en geïllustreerd door de historisch-schilder Nicaise De Keyser die een grondige kennis bezat van de kostuums, kunsten en decoratieve motieven van de 16de eeuw.
4. LOMBAERDE, P., "À la recherche d'une identité historique: l'architecture néo-Renaissance à Anvers au XIX^e siècle", in LEMERLE, F., PAUWELS, Y., en THOMINE BERRADA, A. (red.), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance*, Picard, Parijs, 2010, p. 165-178.
5. MIHAIL, B., "Un mouvement culturel libéral à Bruxelles dans le dernier quart du XIX^e siècle, la 'néo-Renaissance flamande'", in *Revue belge de philologie et d'histoire*, dl. 76, f. 4, 1998, p. 978-1020.
6. PRINA, D., "Design in Belgium before Art Nouveau: Art, Industry and the Reform of Artistic Education in the Second Half of the Nineteenth Century", in *Journal of Design History*, v. 23, nr. 4, 2010, p. 329-350.
7. "...ordinaire meubelen en tapijten, [...], half-Frans, half-Engels porselein [...], imitatie zonder de minste verdienste van originaliteit." DE LABORDE, L., *De l'union des arts et de l'industrie*, Imprimerie Impériale, Parijs, 1856, dl. 1, p. 332-333.
8. "...ondergeschikte kunstvormen". PRINA, D., *L'unité des arts avant l'Art nouveau. La réforme de l'enseignement artistique et industriel dans la deuxième moitié du XIX^e siècle*, proefschrift in architectuur, Politecnico di Torino – KU Leuven, 2009.
9. LAGYE, G., *La Maison Flamande de Boitsfort*, s.l., 1880; *ib.*, *La Maison Flamande de Boitsfort. Le couronnement de l'œuvre de Charle Albert*. Notice complémentaire, Verteneuil, Brussel 1889.
10. *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique. Album de l'exposition de 1853*, Stapleaux, Brussel, 1853.
11. Voor de samenstelling van de tentoonstellingscommissie zie MIGNOT-DELSTANCHE, A., *Exposition nationale des arts industriels. Rapport officiel*, Vanderauwera, Brussel, 1874, p. 16. Voor een kritisch essay, zie MIHAIL, B., *L'Exposition des arts décoratifs de Bruxelles en 1874 et la "néo-Renaissance flamande"*, in LEBLANC, C. (red.), *Art et industrie: les arts décoratifs en Belgique au XIX^e siècle*, KMKG, Brussel, 2004, p. 55-64.
12. "...elementen aan die bijzonder gunstig waren voor een gezonde en correcte appreciatie van de huidige vooruitgang van onze artistieke industrieën." Uittreksel uit de redevoering van Mignot-Delstanche tijdens de plechtigheid van 6 december 1874, in DE SAINT-ROBERT, P., *Souvenir de l'exposition nationale des arts industriels de 1874*, Brussel, 1875, p. 52.
13. *Ibid.*, p. 74.
14. DE MAEYER, J., *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, KADOC, Leuven, 1988; WOUTERS, W., *Van tekenklas tot kunstacademie. De Sint-Lucasscholen in België 1866-1966*, UGA, Gent, 2013.
15. "...toen op het gebied van de kunsten alles nauw samenhangt." "La Maison Flamande de Charle-Albert", in *L'art Moderne*, nr. 20, zondag 15 mei 1887, p. 155.
16. Over de Brusselse woning in de 19de eeuw, zie HEYMANS, V. *Les dimensions de l'ordinaire*, L'Harmattan, 1998.
17. FUMIÈRE, T., *Les arts décoratifs à l'exposition du Cinquantenaire belge*, Guyot, Brussel, 1880.
18. Zie het artikel van B. Mihail, p.78 tot 91.
19. "...dat onbereikbaar is voor vele beurzen [...] eenvoudig en goede smaak, en bijgevolg het goedkope." FUMIÈRE, T., *op. cit.*, p. 23.
20. "Ook als het heel eenvoudig is, kan een object heel mooi zijn, [...] de rol van het ornament is niet om een gebrek aan middelen of aan verbeelding van de kunstenaar te verdoezelen" *Ibid.*, p. 76.
21. VAN YSENDYCK, J. J., *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du 10^e au 18^e siècle, recueillis et reproduits par J. J. Van Ysendyck, architecte*, Maes, Antwerpen, 1880-1889.
22. *Théâtre Flamand de Bruxelles par Jean Baes*, Brussel, Claesen, 1892, p. 11.
23. SMETS, M., *Charles Buls et les principes de l'art urbain*, Mardaga, Luik, 1995.
24. BULS, C., *École d'art appliqué à établir à Bruxelles*, note manuscrite, Archives de la Ville de Bruxelles, Fond Buls, farde 28. Voor een grondige analyse van de hervormingen in België: PRINA, D., *L'unité...*, *op. cit.*
25. Zie: "Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Réponse aux questions posées par le ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics", in *L'Émulation*, 1893, nr. 5, kol. 65-67; nr. 6, kol. 81-85; nr. 7, kol. 97-103; nr. 8, kol. 113-120.
26. "...rationeel en economisch". *Théâtre Flamand de Bruxelles, op. cit.*, p. 11.
27. GUBIN, E., "L'emploi des langues au XIX^e siècle. Les débuts du mouvement flamand", in STENGERS, J. (red.), *Bruxelles croissance d'une capitale*, Brussel, Mercatorfonds, 1979, p. 235-245.
28. Voor een later voorbeeld van een poging om een Belgische nationale artistieke politiek te introduceren die zijn eenmakende doelstellingen niet kon bereiken, zie ook: PRINA, D., "From centralization to local policies: design reform dynamics in Belgium and the creation of Antwerp's Higher Institute (1830-1914)", in BARBOSA H., CALVERA, A., *Tradition, transition, trajectories: major or minor influences? Proceedings of the 9th ICDHS conference*, University of Aveiro, Aveiro, 2014, p. 557-562.
29. De geleidelijke desintegratie van het eenmakingsproces die begon in de tweede helft van de 19de eeuw, kreeg concrete vormen in de jaren 1970, toen de Waalse en Vlaamse gemeenschappen cultureel autonoom werden, wat een begin was van de gewestvorming die in 1993 werd voltooid.

Flemish neo-Renaissance and the decorative arts in the second half of the 19th century, between the modifications of taste and educational, ideological and industrial issues

The aesthetical quality of Belgian decorative industrial output, started to be questioned towards the end of the first half of the 19th century. Therefore, a change of orientation, especially in the decoration and interior design productive sectors, was activated in the following decades. One language in particular – the Flemish Neo-Renaissance – was used in particular by Belgian bourgeois architectures and interiors, most notably in Brussels.

The metahistorical aspects of Flemish Renaissance – a local interpretation of the Graeco-Roman tradition and of the Italian Renaissance – were diversely imparted and interpreted by earlier historiography as an aesthetic and romantic stance, as a strong political statement aimed at preserving social or class stability, or merely as a nostalgic trend embodying a secular national expression.

This paper will analyse the ways in which neo-Renaissance – especially from 1870s onwards – embodied ideological positions in extensive components of 19th century Belgian material culture, and argue that one of the primary causes of the re-readings of the Renaissance, of its formal elements, of the adoption of working and production methods seemingly distant from modernity, was a complex project in which architecture, decoration, painting, textiles and all outcomes of applied arts were part of a virtuous cycle aimed at generating innovation and progress.

COLOPHON

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseque, Cecilia
Paredes en Brigitte Vander Bruggen.

EINDREDACTIE IN HET NEDERLANDS

Paula Dumont

EINDREDACTIE IN HET FRANS

Stéphane Demeter

REDACTIESECRETARIAAT

Murielle Leseque

COORDINATIE VAN DE ICONOGRAFIE

Paula Dumont en Julie Coppens

COORDINATIE VAN HET DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

VERTALING

Erik Tack, Citracom, Hilde Pauwels,
Data Translations Int.

NALEZING

Leo Camerlynck, May Enklaar,
Wim Kenis, Griet Meyfroots,
Koenraad Raeymaekers,
Maarten Robberechts, Coralie Smets,
Tom Verhofstadt en de leden van
het redactiecomité.

VORMGEVING

The Crew Communication

DRUK

IPM Printing sa

VERSPREIDING EN ABONNEMENTENBEHEER

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.irisnet.be

BEDANKINGEN

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieter, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld,
Lucien Kroll, Jan Pollers, Claudia Schwind,
Anne Somers.

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Arlette Verkruyssen, directeur-generaal
van Brussel Stedelijke Ontwikkeling/
Gewestelijke overheidsdienst Brussel,
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel.

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

CONTACT

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

HERKOMST VAN DE FOTO'S

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

LIJST MET AFKORTINGEN

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
DCBSO – Documentatiecentrum van
Brussel Stedelijke Ontwikkeling
DML – Directie Monumenten en
Landschappen
GOB – Gewestelijke Overheidsdienst
Brussel
KBR – Koninklijke Bibliotheek van België
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KMKG – Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MSB – Museum van Stad Brussel
SAB – Stadsarchief Brussel
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-5771

WETTELIJK DEPOT

D/2016/6860/012

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