

Els De Vos
Piet Lombaerde
(red.)

VAN ACADEMIE TOT UNIVERSITEIT

350 jaar architectuur
in Antwerpen



DE DISCUSSIE ROND DE ARCHITECT ALS KUNSTENAAR (1919-1936)

Marieke Jaenen

In het interbellum leidde de nood aan wetenschappelijke en technische kennis, de concurrentie met ingenieurs en decorateurs en vanaf 1930 de economische crisis met de groeiende werkloosheid van architecten tot een reorganisatie van het architectuuronderwijs en tot de totstandkoming van het Diploma van Architect in 1936. Vanuit deze maatschappelijke context werden de eerste stappen ondernomen om het architectuuronderwijs te scheiden van het kunstonderwijs. Hoewel docenten, zoals Victor Horta (1861-1947), Jef Huygh (1885-1946) en Jos Smolderen (1889-1973), aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK - basis- en middelbaar onderwijs) en het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK - hoger onderwijs) in Antwerpen overtuigd waren dat een architect een wetenschappelijkere opleiding moest krijgen, bleven ze zich verzetten tegen de afscheiding van het architectuuronderwijs uit het kunstonderwijs. Net als enkele internationale bewegingen uit het interbellum, zoals De Stijl en het Bauhaus, streden zij voor de integratie van alle kunsten, waarbij architecten, schilders en beeldhouwers zouden samenwerken. Volgens hen leidde de integratie van het architectuuronderwijs in de Kunsten tot een empirisch en ontwerpmatig resultaat en ontstond alleen zo de ware kunst van het bouwen.¹

Victor Horta: observeren en redeneren

De bijna zestigjarige Victor Horta werd op 22 september 1919 aangeworven als directeur (atelierhoofd) van het architectuuratelier aan het HISK. De KASK en het HISK waren toen nog steeds trouw aan het academisch² gericht kunstonderwijs waar de architectuuropleiding deel van uitmaakte. Deze aanstelling in Antwerpen was voor Horta de gedroomde kans om zijn visie rond de hervorming van het architectuuronderwijs verder uit te werken.³ Horta had voordien meegewerkt aan de hervorming van het kunstonderwijs aan de academie in Terkameren in Brussel. Daar werd zijn hervormingsplan bekritiseerd en afgekeurd, omdat het bestuur de lessen, zoals Horta die bepaald had, van een te hoog niveau en te technisch vond.⁴ Hoewel zijn relatie met de academie in Terkameren kort daarna werd verbroken, bleef hij trouw aan zijn visie rond de hervorming van het architectuuronderwijs. Tijdens de lessen aan het HISK verkondigde Horta met verve zijn visie over architectuur, de rol van de architect als kunstenaar en het rationeel ontwerp van een gebouw. Een groot deel van zijn visie was schatplichtig aan de Brusselse architect Alphonse Balat (1818-1895), bij wie hij tussen

- 1 Dit artikel is gebaseerd op de studie: M. Jaenen, *De evolutie van het architectuuronderwijs in Antwerpen tussen 1919 en 1977*, (onuitg. studie, Artesis Hogeschool Antwerpen) Antwerpen, 2009, pp. 19-40.
- 2 De term 'academisch' verwijst hier naar het oude leerprogramma dat gericht was op de algemene studie van de bouwwoorden, stijlen en analytische tekenmethoden naar het Parijse model.
- 3 M. Goslar, *Victor Horta 1861-1947*, Brussel, 2012, p. 487.
- 4 Ibid, pp. 487-488.

1884 en 1892 op regelmatige basis stage liep. Balat verdedigde een monumentale kunst die ten eerste vertrok vanuit de samenwerking van alle plastische kunsten en ten tweede vanuit de terugkeer van de schilder- en de beeldhouwkunst in, en de onderwerping ervan aan, de architectuur. Volgens hem kon men alleen zo tot een evenwichtige en harmonieuze compositie komen.⁵ Vanuit deze basisgedachte creëerde Horta zijn architectuur en was ook zijn onderwijs opgebouwd. De visie van Horta werd door Antoine Courtens⁶ (1899–1969), een leerling aan het HISK tijdens het academiejaar 1920–1921,⁷ in de vorm van citaten neergeschreven. Deze notities onthullen het theoretisch kader waarbinnen zowel de architectuur van Horta als die van zijn studenten tot stand kwam. Ze geven een beter beeld over hoe Horta dacht over de functie, doel en identiteit van de architect en de architectuur als onderdeel van de Kunsten.⁸

Voor Horta was het heel duidelijk dat de architect hoe dan ook steeds een kunstenaar was, er fier op moest zijn en zo ook te werk moest gaan.⁹ Voor een architect moest elk nieuw bouwprogramma een nieuw onderwerp van onderzoek zijn. Dit onderzoek was volgens Horta grotendeels opgebouwd uit drie belangrijke basiscomponenten: het observeren (empirisch onderzoek), het redeneren (toegepast onderzoek) en het speelse element.

Voor alle kunsten, gaande van de architectuur tot het ontwerp van een vaas, geloofde Horta, net zoals Balat, sterk in de methode van de waarneming.¹⁰ Het observeren van de mens, de handelin-

gen, de voorwerpen en vooral de natuur, zijn uiterst belang, want de mens creëert niet, hij interpreteert. Uit het observeren ontstaat een interpretatie, een idee, dat dan verder uitgewerkt en geperfectioneerd moet worden in een ontwerp.

Bij het ontwerpen van een grondplan moet de architect steeds vertrekken vanuit een redenering en het waarom van zijn ingrepen onderbouwen. Horta leerde zijn studenten het belang van de rationaliteit, functionaliteit en eenvoud van het ontwerp. Ook deze benadering had hij van Balat geleerd, die streefde naar plannen die door hun eenvoud de bestemming van het gebouw uitdrukten en die ook aan het gebruik ervan beantwoordden.¹¹ Kortom, het modernistische adagium 'Form follows Function' stond centraal. Om dit te bereiken, moest een architect volgens Horta in zijn ontwerp van binnenuit vertrekken, want het grondplan bepaalt de onderverdeling van de gevel.¹² Het grondplan en de opbouw van het ruimteconcept speelden ook een belangrijke rol voor de hygiëne in de woning. Op het einde van de 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw stond hygiëne hoog op de agenda bij diverse groepen: artsen, huishoudhervormers, architecten, enz.. De komst van elektriciteit, centrale verwarming en stromend water in verschillende nieuwe stadswoningen bevorderde de integratie van badkamers en keukens en de rationalisering van het ruimteconcept. In de les toonde Horta verschillende voorbeelden van circulatiepatronen waarbij de juiste plaatsing van deuren en ramen een hulpmiddel was om verse lucht en overvloedig licht in de woning te brengen. Horta was dan ook voorstander van een aparte cursus over hygiëne. Tobie Claes (1865–1949) gaf tot 1930 aan de KASK een *cours d'hygiène dans les habitations* (zie essay van Daniela Prina). Binnen de context van hygiëne en de juiste luchtcirculatie leerden de studenten ook het belang van de buitenruimte, de tuin en het zicht van binnen naar buiten. Zoals te zien is op afbeelding 2 en 3 liet Horta de studenten ook steeds de stedenbouwkundige context van een project onderzoeken, zodat het gebouw op een juiste schaal binnen de context werd ontworpen.

Horta pleitte zoals zijn leermeester Balat, voor het empirisch en toegepast onderzoek, maar voegde zelf het 'speelse element' toe. Daarmee verwees hij naar een persoonlijke toets, in zowel het ontwerp als de constructie van een gebouw. Balat vond die persoonlijke toets overbodig. Om dit laatste basiscomponent aan zijn studenten uit te leggen, gebruikte Horta zijn ontwerp voor de gangen van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel als voorbeeld. Hij maakte de lange gangen speelser door de invoeging

architectonische stijlen. Zijn gereedschap moet de artistiek geschoolde hand zijn, niet de liniaal en driehoek die alleen maar verstarrend werken en zo veel mogelijk uit de architectuuropleiding zouden moeten worden verbannen.' (H. Muthesius, 'Architectonische Zeitbetrachtungen', in *Dat is architectuur*, Rotterdam, 2001)

11 goslar 2012, p. 37

12 Hortamuseum, Archief Horta, Academie d'Anvers I-III, A. Courtens, *Notes prises pour chaque cours du professeur monsieur Horta, année 1920–1921*, Institut supérieur des Beaux-Arts, Anvers.

5 Ibid, pp. 38–39.

6 Antoine Courtens werd in het academiejaar 1924–1925 tweede bij de Grote Prijskamp voor bouwkunst, de voormalige Prix de Rome, en kreeg een reis naar Rome. Verder werd hij dat jaar ook laureaat voor de bouwkunst bij de Godecharleprijs.

7 Horta had aan het HISK tussen de 2 à 4 studenten per jaar. In de jaren twintig had de KASK minder studenten dan voor WO I en dan in de jaren dertig.

8 Hortamuseum, Archief Horta, Academie d'Anvers I-III, A. Courtens, *Notes prises pour chaque cours du professeur monsieur Horta, année 1920–1921*, Institut supérieur des Beaux-Arts, Anvers. Horta hechtte waarschijnlijk wel belang aan de citaten die Antoine Courtens had neergeschreven. Aangezien dat hij uitermate weinig bewaard heeft (drie kaften met overwegend briefwisseling) over zijn tijd als docent, is het opmerkelijk hoe zorgvuldig hij dit bewaard heeft. Alle Franse teksten in dit subhoofdstuk komen uit de neergeschreven bundel van Courtens.

9 Ibid.

10 Horta baseerde zich op Hendrik Berlagés *Schoonheid in Samenleving*, Henry van de Veldes *Formules de la Beauté architectonique moderne* en Herman Muthesius' *Architektonische Zeitbetrachtungen...* Al deze teksten gaven een vernietigende kritiek op het 19de-eeuwse eclectisme en getuigden van de ambitie om te streven naar een nieuwe eigentijdse architectuur. Muthesius dat het architectuuronderwijs moest terugkeren naar de kunst, naar de studie van de natuur. Namelijk: 'Tot de noodzakelijke uitrusting van de architect behoort een beheersing van het gehele gebied van de beeldende kunsten en zijn opleiding moet gericht zijn op de ontwikkeling van zijn vormgevoel, met name op de studie van de natuur: bestudering van de plantenwereld, het menselijke lichaam, zijn hele natuurlijke omgeving. Voordat hij zelf tektonisch gaat scheppen, dient hij zich de tektoniek van de natuur eigen te maken, die hem een zekerder basis verschaft dan de gehele vormenleer van de

van onderbrekingen die gevormd werden door pilasters. Op deze manier kreeg de bezoeker het gevoel dat de gangen minder lang en saai waren. Horta schreef hierover: 'l'architecture est une chose riante dont il faut tâcher d'obtenir un plan gai.' Volgens hem was elk plan een nieuwe zoektocht en ontstond zo een ongedwongenheid in de architectuur die de 'eenheid en grootsheid' uitdrukt.¹³ Om tot het juiste decoratieve element te komen dat het ontwerp versterkt, raadde hij de studenten aan om wel de principes van alle stijlen te leren, maar ze op een persoonlijke en creatieve manier toe te passen op de eigentijdse architectuur.

In de jaren twintig ontwierp Horta voornamelijk publieke gebouwen zoals het museum van Doornik (1923–1928), het Brugmanziekenhuis (1919–1923) en het Paleis voor Schone Kunsten (1919–1928). Aangezien Horta tijdens de lessen zijn eigen ontwerpen als voorbeeld gebruikte, werd dit thema in de lessen en opdrachten uitvoerig behandeld. De opdrachten behelsden het ontwerp van een gebouw met een vooropgesteld programma inclusief de interieurinrichting met aangepast meubilair. Horta gaf ook een cursus *ameublement* waarvoor hij een zelf geschreven en getekende cursus in blauwdruk aan de studenten gaf. Op de eerste pagina van deze cursus beschreef hij het meubel als 'un objet mobile qui sert à l'usage et à la décoration. Le meuble doit être pratique, simple, confortable et élégant. Le meuble doit répondre à un besoin; chaque pièce chaque intérieur l'indique. Le meuble doit répondre à un seul usage. C'est pour cela qu'il est absolument nécessaire de connaître les dimensions des objets destinés à être placés dans tel ou tel meuble. Il faut que le meuble s'harmonise aux pièces auxquelles il est destiné. Le meuble doit réfléchir les mesures, la tournure d'esprit, le sens de l'esthétique et les besoins du propriétaire.'¹⁴ In de cursus stonden de standaardmaten voor stofzuigers, lampen, glazen, flessen, borden, bestek, radiatoren, schoolbanken, kleeerhangers en meubels zoals stoelen, bureaustoelen, salonstoelen, fauteuils, piano's, tafels, nachtkastjes en bedden voor grote en kleine mensen. De cursus gaf ook een beknopt overzicht van de kenmerken van de verschillende houtsoorten en hoe deze geassembleerd konden worden. De meubels die Horta ter illustratie bij deze cursus had toegevoegd, getuigden van dezelfde neutraliteit als de teksten. Het is duidelijk dat hij de stijl en het decoratieve element van het meubelontwerp aan de studenten overliet en geen duidelijke voorkeur voor een bepaalde stijl uitte. Voor elk ontwerp stond wel steeds de rationaliteit, functionaliteit en eenvoud centraal. Om dit punt te benadrukken, maakte hij zelfs de vergelijking met de functionaliteit van een uitermate modern en geïndustrialiseerd object, de landbouwmachine, genaamd *le cleveland*.¹⁵

Zowel uit het cursusmateriaal als uit de notities van Antoine Courtens blijkt dat Horta les gaf in het Frans. In welke taal er werd lesgegeven aan de KASK of het HISK is onduidelijk, aangezien er geen bronnenmateriaal over andere lessen, lessenroosters en cursussen tijdens het interbellum werd teruggevonden. De briefwisseling aan de KASK en ook aan het HISK was afwisselend Frans of Nederlands, afhankelijk van de auteur. Vermoedelijk hing de onderwijstaal af van de spreektaal van de lesgever. Aan de KASK was er een overwicht van het Nederlands.

Horta is steeds een modernist gebleven. De term modernist mag hier niet verward worden met de stijl modernisme. De moderniteit of het vernieuwende in de architectuur tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw is terug te vinden in alle stijlen (zoals traditionalisme, art deco en modernisme) in de vorm van het generationaliseerde ruimteconcept, het bewust en functioneel gericht materiaal- en kleurgebruik, de integratie van technische snufjes, de aandacht voor hygiëne en comfort, enzovoort. Horta was een pionier van het concept van het *Gesamtkunstwerk*, waarbij architectuur en decoratieve kunsten naadloos op elkaar worden afgestemd, en van het rationele ontwerp van het moderne woonhuis.¹⁶ De manier waarop hij lichtinval centraal in de woning bracht, getuigt van deze vernieuwende aanpak. Zijn moderne en rationale opvatting over het ruimteconcept, dat hij reeds toepaste in zijn art-nouveau-huizen tussen 1893–1898, beïnvloedde verschillende modernistische architecten zoals Le Corbusier (1887–1965) en Gerrit Rietveld (1888–1964). Verder werkte hij vanuit zijn overtuiging in empirische en toegepast onderzoek mee aan de verwetenschappelijking van het architectuuronderwijs, weliswaar binnen een opleiding in Kunsten.

De eerste stappen naar een reorganisatie van het kunstonderwijs aan de KASK

De beheerder, leraars en leerlingen waren zich rond 1922 bewust dat het academisch gerichte kunstonderwijs aan de KASK verouderd was. De eerste stappen tot modernisering gingen van start in 1924. Een nieuw opgerichte commissie ontfermde zich over de hervorming van het gehele kunstonderwijs aan de KASK. Deze commissie bestond uit Horta, Frans Franck, Jos Junes, Juliaan De Vriendt (bestuurder van de KASK tussen 1903 en 1923), Jules Wappers (beheerder) en Emile Vloors (bestuurder van de KASK). Voor hervormingsprojecten richtte de commissie zich in eerste instantie tot de leden van de commissie zelf en pas daarna tot de leraars. In het schooljaar 1923–1924 werden er binnen een tijdsperiode van zes maanden vier hervormingsprojecten voorgesteld. De eerste kwam van de commissie zelf, de tweede van Juliaan

13 Ibid.

14 Hortamuseum, Archief Horta, Academie d'Anvers I-III, 'Ameublement', Institut supérieur des Beaux-Arts, Anvers.

15 Ibid.

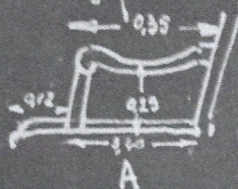
16 M. Jaenen, 'The making of the living-room' in *House & home from a theoretical perspective*, Archtheo '12 Theory of architecture conference, Istanbul 2012, pp. 28–38.

Fauteuil: Grande chaise à bras et dossier

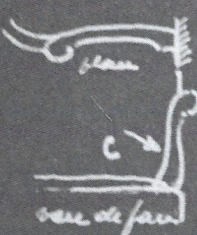
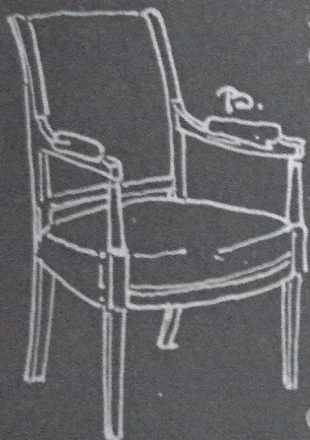


Les bras d'un fauteuil servent à reposer les bras de la personne qui s'y met. Les bras du fauteuil doivent, pour être commodes, avoir une forme ~~ou une forme~~ comme en A. La forme comme en B n'est pas pratique du tout.

Le dossier pour être pratique doit se porter en arrière au moins de 0,45 m. pour un fauteuil de salon et de 0,09 pour un fauteuil de salle à manger

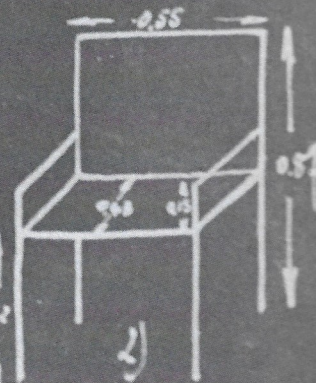
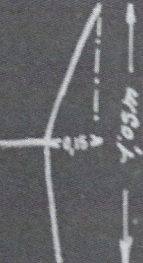
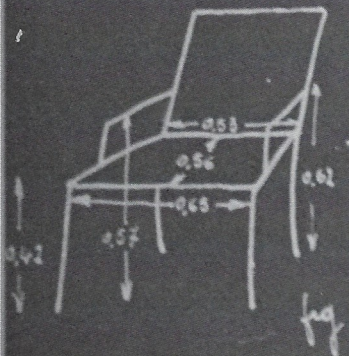


de la partie intérieure de C des bras d'un fauteuil ne peut en aucun cas être sculptée

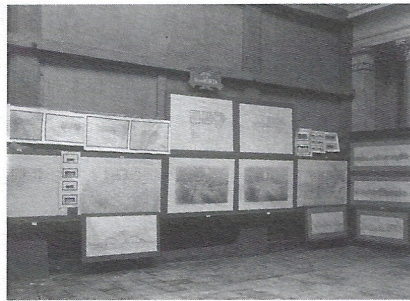


Mauvaise forme car le bras qui on y repose glisse et ne peut pas à l'aise

de la fig. 1 représente un fauteuil de salon qui peut servir pour un bureau également



de la figure 2 montre un fauteuil de salle à manger, qui a comme inconvénient d'être un peu trop large.



| 2 | Koninklijke Academie, Modern Archief MA 414, Fotoboek en catalogus betreffende de tentoonstelling 1925.

| 3 | Koninklijke Academie, Modern Archief MA 415, Fotoboek en catalogus betreffende de tentoonstelling 1926.

De Vriendt, de derde van Victor Horta en de vierde van Jef Huygh (leraar bouwkunst tussen 1921-1946).

De commissie bracht in eerste instantie een alternatief naar voren waarbij de lessen dezelfde zouden blijven, maar door andere leraars zouden worden gegeven. Zowel de bestuurders van de KASK als van het HISK bleven overtuigd dat de 'uitmuntendheid' van het onderwijs afhing van de personaliteit van de leraar.

Juliaan De Vriendt stelde op 14 februari 1924 een eigen hervormingsvisie aan de commissie van de KASK voor. Hij geloofde in een hervorming vertrekkende vanuit een andere basis en een ander studieprogramma. Hij pleitte voor een volledige nieuwe aanpak waarbij afstand zou gedaan worden van het repetitief academisch kopiëren van gipsen beelden en waarbij in tegendeel teruggekeerd zou worden naar de natuur, met natuurlijke expressies, gevoel en beweging.¹⁷ Het empirisch onderzoek was voor hem, net als voor Horta, heel belangrijk.¹⁸

Aangezien Victor Horta reeds enkele jaren voordien een hervormingsproject voor het kunstonderwijs aan de academie in Brussel had opgemaakt, legde hij ook een hervormingsproject voor het gehele kunstonderwijs aan de KASK voor. Als architect ging zijn aandacht specifiek uit naar het architectuuronderwijs. Zoals eerder vermeld, geloofde hij dat architecten naast een kunstgerichte opleiding ook een technische opleiding moesten hebben. De studenten mochten niet enkel een opleiding krijgen die gericht was op stijlen en monumentale composities, want door een mooi ontwerp na te streven dat enkel gebaseerd was op historische stijlen en imitaties werd het ruimteconcept en de totstandkoming van een nieuwe ontwerp verwaarloosd.¹⁹ Concreet deelde Victor Horta het gehele kunstonderwijs aan de KASK op in drie afdelingen in plaats van het tweedelige bestaande basis- en middelbaaronderwijs. Horta volgde het idee van De Vriendt om het kopiëren van de plaasters te minimaliseren en de natuur als basisonderwerp te nemen. Voor de eerste afdeling (het voormalige basisonderwijs) stelde hij voor om in het eerste jaar de leerlingen naar planten te laten tekenen, in het tweede jaar naar dieren en in het derde jaar naar mensen. Aangezien de eerste drie jaren enkel in avondonderwijs werden

gegeven, drong Horta er op aan om de leerlingen gedurende de dag te laten werken. Als de studenten naar de tweede afdeling (het middelbaaronderwijs) gingen waren ze 15-16 jaar oud. Normaal zouden ze dan genoeg kennis hebben verworven om ingeleid te worden in de techniek van de Kunsten, zowel schilder-, beeldhouw- als bouwkunst. In deze tweede en nieuwe afdeling bracht Horta het technische gedeelte van het studieprogramma onder met de volgende vakken: geografie, chemie, natuurkunde, mechanica, mineralogie en geologie, geometrie, hygiëne, graphostatica²⁰ en praktische kennis. De eigenlijke kunstvorm (schilder-, beeldhouw- of bouwkunst) zou pas in de derde afdeling aangeleerd worden om later uitgebreid te worden aan het HISK. De architectuuropleiding zou in de laatste afdeling drie jaar duren, waar er elk jaar met een verschillende leraar zou worden gewerkt om zo verstarring tegen te gaan. Horta hechtte veel belang aan de integratie van de kunsten en vooral de decoratieve kunsten, en daarom zouden de schilders en de beeldhouwers van de derde afdeling moeten worden opgeleid als vakmannen voor de decoratieve kunsten.

Ondertussen gingen enkele afgevaardigden van de commissie, onder wie Frank, Horta, Floors, en Wappers naar de Academie van Mechelen en Gent kijken om de organisatie van het kunstonderwijs te bestuderen. Tijdens het bezoek aan de Academie van Mechelen vertelde Willem Rosier, de beheerder van de Academie van Mechelen, dat het programma van de school herzien moest worden. Hij was zoals de commissie van mening dat de waarde van de instelling gepaard ging met de kwaliteit, reputatie en personaliteit van de bestuurders en leraars. Wat de studies betrof, dacht hij, net zoals De Vriendt en Horta, dat men vanaf het tweede jaar naar de natuur diende te werken, weliswaar afgewisseld met studies naar plaasteren afgietsels. Naderhand bezocht de commissie ook de Academie van Gent. Hier richtte de architectuuropleiding een grote prijskamp of examen in voor haar leerlingen. De leerlingen die een voldoende behaalden, ontvingen een getuigschrift van 'Bouwmeester der Academie van Gent'.²¹

Met de onderwijsvisies van De Vriendt en Horta in het achterhoofd stuurde de commissie in mei 1924 een lijst met drie vragen

17 Artesis Hogeschool (AH), Modern Archief (MA), 47.

18 AH, MA 113.

19 Goslar o.c., p. 487.

20 De grafostatica is een methode om vlakke statische problemen grafisch op te lossen. Hiervoor werden er handmatige tekeningen gemaakt.

21 AH, MA 47.

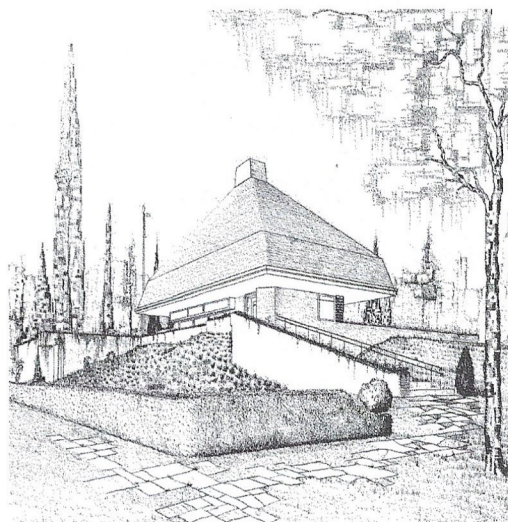
over de organisatie van het bestaande kunstonderwijs naar het lerarenkorps van de KASK:

- 1: Welke zijn de fouten of misbruiken in het onderwijs onzer school?
- 2: In bijzonder voor wat het programma uwer klas aangaat?
- 3: Welke verbeteringen stelt ge voor?'

De commissie verzamelde de reacties van de leraars en kwam tot de conclusie dat zij vooral pleitten voor de verbetering van het studieprogramma en de verdeling van de klassen. Er waren ook suggesties om de algemene ontwikkeling van de studenten uit te breiden, meer naar de natuur te werken, de prijskampen aan te moedigen, meer te schetsen, moderne afgietsels aan te kopen, de 'jufvrouwen'²² met de jongens samen te laten werken, de bibliotheek uit te breiden en de lokalen te verbeteren.²³

Als reactie op de drie vragen stelde Jef Huygh, leraar bouwkunst, in juni een beknopt programma voor het architectuuronderwijs voor. Dit studieprogramma was enkel gericht op het architectuuronderwijs en scheidde voor de eerste keer het architectuuronderwijs af van het kunstonderwijs. Samen met collega Jos Evrard had hij een verjongingskuur opgesteld, want volgens hen voldeed het architectuuronderwijs niet meer aan de 20ste-eeuwse bouwwijze. Er werd te veel nadruk gelegd op het tekenen en te weinig op ontwerp en technische kennis. Algemeen bevatte het huidige programma voor hen wel alle noodzakelijke elementen, maar moest het een verjongingskuur krijgen en aangepast worden aan de nieuwe materialen, constructies en vormen. Om dit te kunnen verwezenlijken zouden de leraars meer vrijheid moeten krijgen om vernieuwende initiatieven te kunnen nemen. Het didactisch materiaal, waaronder boeken, modellen en voorbeeldplaten, moest streng historisch gericht en afwisselend zijn.²⁴ Het voorgestelde programma voor het architectuuronderwijs bestond uit acht jaar met zowel een 'tekenleergang' en een 'wetenschappelijke leergang'. Opmerkelijk is wel dat onder de wetenschappelijke leergang voor elk jaar de vakken kunstgeschiedenis en letterkunde werden aangeduid. Ondanks het uitgangspunt dat er te weinig ontwerp en techniek werd gedoceerd, bevatte het studieprogramma van Huygh en Evrard minder technische vakken dan dat van Horta. De vakken met een historisch en academisch gerichte inhoud kregen nog steeds de meeste aandacht.

Uiteindelijk vroeg de commissie aan Horta 'zich te willen verstaan' met Huygh en Evrard om een nieuw algemeen programma op te stellen voor het volledig kunstonderwijs en meer specifiek voor het architectuuronderwijs aan de KASK.²⁵ Huygh en Evrard



| 4 | Ontwerp van een landelijke woning door Renaat Braem in 1927, KASK. (F. Strauven 1983)

sloten zich bij Horta's voorstel aan. Ondanks de vele discussies en voorgestelde hervormingsprogramma's bleek de eerste modernisering van het architectuuronderwijs aan de KASK zich voornamelijk te richten op de organisatie van het onderwijs en minder op de inhoud, die vaak nog academisch bleef. Het uurrooster veranderde wel, maar het studieprogramma bleef grotendeels hetzelfde. Zo gaf Pol Berger (1884-1954) vanaf 1925 de eerste twee jaar architectuur waar de studenten zich toediepen op het instuderen en het afbeelden van de klassieke ordes. En zoals sinds Claude Perrault (1613-1688) gebruikelijk was, bracht Berger zijn studenten nog steeds de klassieke vormtaal bij als een conventioneel systeem. In het laatste jaar van de KASK liet Huygh de studenten discussiëren over architectuur en kunst en liet hij hen vrij in welke stijl zij de gebouwen wilden ontwerpen.²⁶ Ary Delen (1883-1960), leraar kunstgeschiedenis, behandelde de architectuurgeschiedenis niet verder dan de negentiende eeuw, maar maakte wel van de gelegenheid gebruik om voor zijn studenten van enkele mecenasen een gulle subsidie los te krijgen voor studiereizen naar het buitenland. Hij begeleidde hen naar Brussel, Gent en Brugge, maar ook naar Parijs en Londen, waar ze in contact kwamen met de visie rond het *Nieuwe Bouwen*.²⁷ In Parijs liep in 1930 het *Salon des Artistes Décorateurs* met een tentoonstelling over de *Deutsche Werkbund*, georganiseerd door de belangrijkste docenten van het Bauhaus, namelijk Walter Gropius (1883-1969), Marcel Breuer (1902-1981) en Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946). Beïnvloed door deze studiereizen en andere internationale tentoonstellingen zoals de *Weissenhofsiedlung* in 1927 te Stuttgart, zochten verschillende studenten van de KASK naast de academische opgestelde atelieropgaven naar nieuwe vormen, ideeën en concepten. Ze gingen zich verdiepen in de nationale en internationale contemporaine

22 Hoeveel 'jufvrouwen' er aan de Academie les volgden, in welke atelier en hoe dit gescheiden onderwijs werd georganiseerd, werd tijdens dit onderzoek niet achterhaald, maar wel kon hieruit afgeleid worden dat ze tot dan toe voornamelijk gescheiden werkten.

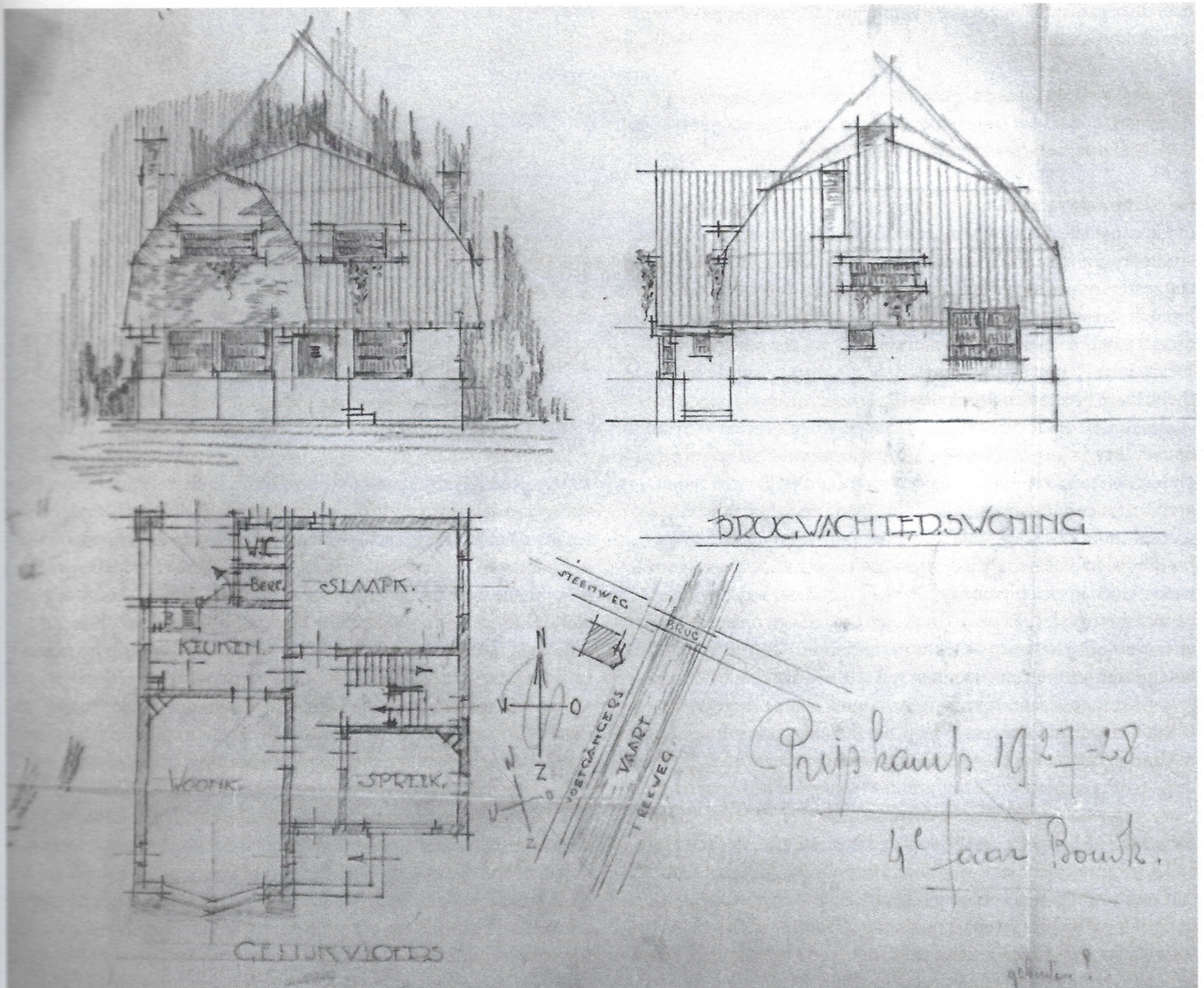
23 Ibid.

24 AH, MA 113.

25 AH, MA 47.

26 F. Strauven, *Renaat Braem, Architect*, Brussel 1983; G. Bekaert, F. Strauven, *Bouwen in België 1945-1970*, Antwerpen 1971, p. 279.

27 Strauven, 1983, o.c.



15 | Ontwerp van een klein landhuis door Edward Van Ballaer voor een prijskamp, gemaakt in het 4de jaar 1927-1928 in het atelier van Jos Evrard, KASK. (Archief Edward Van Ballaer, APA)

tijdschriften en literatuur die ze zelf moesten aankopen of in andere bibliotheken gaan raadplegen, want de bibliotheek van de KASK had deze nog niet in haar bezit. Zo gaven verschillende tijdschriften, waaronder *Ophouwen* (1928-1937) onder leiding van Huib Hoste (1881-1957), een overzicht en samenvatting van de meest toonaangevende internationale tentoonstellingen en literatuur. Toch waren in de jaren twintig niet alle studenten onder de invloed door het opkomend modernisme. Sommige studenten, zoals Edward Van Ballaer (1905-1998), opteerden voor traditionele,

regionale en landelijke ontwerpen.²⁸ Zij waren geïnspireerd door de Engelse, Duitse en Nederlandse voorbeelden en door leraars zoals Berger en Huygh, die in de jaren twintig zelf nog een voorliefde hadden voor landelijke woningen en traditionele en regionale architectuur.

De wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen, ter gelegenheid van het honderdjarige bestaan van België, bracht vernieuwing en had een invloed op de architectuur van de leraars en dus ook op het architectuuronderwijs. Dit evenement bracht een ommekeer in de stijlopvatting van de ontwerpen in de jaren dertig. Zowel

28 | Architectuurarchief Provincie Antwerpen (APA), Archief Edward van Ballaer.

de KASK- als de HISK-studenten van 1930–1940 zochten verder inspiratie in de CIAM-beweging, in de daarvan opgestelde steunpunten in Nederland en Duitsland en in de Belgische architecten zoals Huib Hoste, Victor Bourgeois (1897–1962), Gaston Eysselinck (1907–1953) en Louis-Herman De Koninck (1896–1884).

In de klas van Huygh werd er in 1930 gediscussieerd tussen de studenten Nachman Kaplansky (1904–?), Renaat Braem (1910–2001), Jules Wellner (1899–1942) en Leopold Hendrickx (1911–2001). Ze beslisten toen, tot ontzetting van Huygh, dat de architectuur als kunst afgeschaft moest worden, dat alles in teamwork gerealiseerd moest worden en dat alleen prefab zaligmakend was.²⁹ Deze revolterende uitspraken moeten genuanceerd worden. Het concept om in team te werken, bleef bij de toenmalige jonge generatie Antwerpse architecten een constante. Zo bleef Braem onder invloed van zijn studies aan de KASK en het HISK geloven in de samenwerking van alle kunsten om tot een ‘totale architectuur’ te komen, een gemeenschapskunst, die ten diensten van de maatschappij zou staan.³⁰

Jos Smolderen: integratie van de kunsten binnen een monumentaal ontwerp.

De architect Jos Smolderen kwam in 1927, dankzij zijn relaties met Isidoor Opsomer (1878–1967), directeur van het HISK sinds 1926, naar het HISK. Hij werd aangesteld als opvolger van Horta, die ondertussen de ouderdomsgrens had bereikt en op pensioen ging. Het HISK omvatte toen nog steeds het volledig hoger onderwijs in de grafische en beeldende kunsten en was vooral gebaseerd op het werk in ateliers. Er waren negen ateliers, waaronder één voor architectuur.³¹ Het architectuuronderwijs aan het HISK werd begin jaren dertig nog steeds bepaald door het atelierhoofd. Smolderen had zijn bedenkingen hierover en nam zelf actief deel in de discussie rond de reorganisatie van het architectuuronderwijs. Er waren volgens hem te veel architectuurscholen in België die te individueel werkten. Een totale reorganisatie van het architectuuronderwijs en een bij wet vastgelegd basisprogramma waren volgens hem noodzakelijk, maar een afscheiding van de architectuurafdeling uit het kunstonderwijs was geen optie. Architectuur was voor hem een kunst en om kunststromen te kunnen ontwerpen, hadden de architectuurstudenten een sterke materiële vorming nodig. Voor Smolderen was een grote algemene kennis van cultuur en kunst het eerste streven voor een architect, dan pas kwam de techniek en de praktijk.³² Smolderen geloofde in het multidisciplinair samenwerken van alle kunsten en bracht zijn studenten in contact met

de kunstateliers om zo de andere kunsten beter te leren kennen, te waarderen en een samenwerking te stimuleren. Op hetzelfde moment moedigde bijvoorbeeld ook Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) als directeur van het Bauhaus de integratie van de kunsten in de architectuur aan. Zo voegde hij in 1930 de ateliers voor meubel, metaal en muurschilderkunst bij de afdeling architectuur. Binnen diezelfde geest, was Smolderen ervan overtuigd dat de integratie van de kunsten in de architectuur de representatie van een gebouw versterkte.³³ De sfeer in een gebouw was afhankelijk van de verzorgde uitwerking van elk detail. Hij gaf dan ook oefeningen om interieurs decoratief aan te kleden, om verlichtingsapparatuur en meubilair te ontwerpen en om kleurbepalingen op te stellen. Zijn cursusmateriaal bestond uit zelfgetekende posters met voorbeelden van glasbetonvloeren, ijzeren dakconstructies, constructies van trappen, deuren en poorten. Vaak plaatste hij hedendaagse industriële constructies tegenover historische ambachtelijke bouwelementen.³⁴

Algemeen bestond het leerstelsel van Smolderen uit een cyclus van drie jaar monumentaal architectuurontwerp in eenzelfde atelier waar de studenten de mogelijkheid hadden halftime in de praktijk te werken en aan het HISK de cursussen te volgen. Twee maal per week werden de ontwerpen samen met de andere studenten besproken. Er was geen graduatie van eerste-, tweede- en derdejaarsprojecten. De ateliers waren dus, in de hedendaagse terminologie, verticaal gestructureerd (zie ook bijdrage van Christian Kieckens). De student koos zelf een type project uit de bundel programma's die Smolderen had samengesteld. In de meeste gevallen werd naar een geschikte plaats gezocht om het project uit te werken, waarbij een onderzoek gedaan werd naar de omvang van het te ontwerpen gebouw, zodat een ontwerp steeds bestudeerd werd binnen een stedenbouwkundige context. Zo kwam er begin jaren dertig van de hand van Renaat Braem het eerste stedenbouwkundig project aan het HISK tot stand.³⁵ Verder werden alle gekende architectuur- en kunststromingen besproken. De pro- en contra's van de ontwerpen van De Stijl, de Duitse Nieuwe Zakelijkheid, het Bauhaus of Le Corbusier werden uitvoerig behandeld. Smolderen vond het van ondergeschikt belang in welke bouwstijl de studenten ontwierpen, zolang zij de kracht van de monumentale bouwkunst maar konden overbrengen.³⁶

29 Ibid.

30 R. Braem, 'Richtlijnen voor de totale architectuur', *KMBA*, 9 (9), september 1938.

31 AH, MA 46.

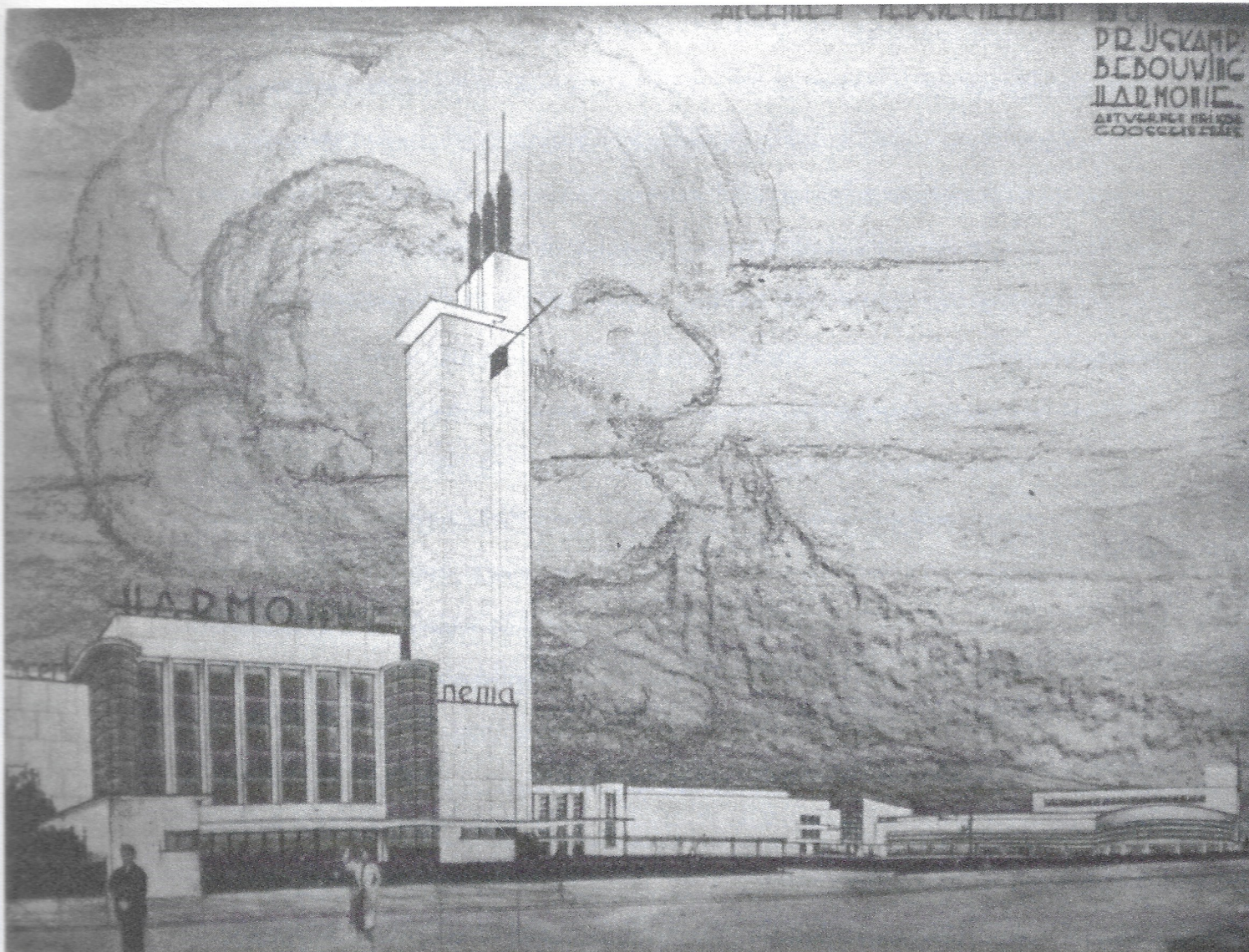
32 L. Van Gheem, *Jos Smolderen (1889–1973): architect en stedenbouwkundige*, (onuitg. masterproef UGent), Gent, 2008, pp. 31–35.

33 V. Blommaert, ed., *Jos Smolderen: tentoonstelling van 24 feb. tot 12 maart 1976*, NHIBS Antwerpen, Antwerpen 1976, p. 8.

34 APA, Archief Jos Smolderen, plannearchief

35 Strauven, o.c., 1983, p. ?.

36 Blommaert, o.c., 1976, p. 7.; R. Verspreuwen, *Jos Smolderen in zijn tijd*, (onuitg. thesis NHIBS), Antwerpen, 1977; Van Gheem, o.c., 2008, pp. 31–35.



16 | Ontwerp van een stadion door André Verbeke, 7de jaar 1933 in het atelier van Jef Huygh, KASK. (Palmares KASK en HISK 1932-1933)

De aanleiding tot het Diploma van Architect (1936)³⁷

De vraag naar een diploma van architect en de invoering van een algemeen leerplan was reeds in de tweede helft van de 19de eeuw meermaals aangekaart door de in 1872 opgerichte beroepsvereniging *Société Centrale d'Architecture de Belgique* (SCAB), maar zonder veel tastbaar resultaat (zie ook het hoofdstuk van Stephanie Van de Voorde). In het begin van de 20ste eeuw werd de problematiek opnieuw aangekaart en lieten de toenmalige ministers Jules De Trooz in 1907 en Camille Huysmans in 1925 een studie over de architectuuropleiding uitvoeren. De SCAB en de *Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes* (SBUAM) werden er bij

betrokken en zij werkten tussen 1928 en 1933 verschillende voorstellen van onderwijsprogramma's uit.³⁸ Daarnaast bleef de impact van de economische crisis, naar aanleiding van de beurscrash op Wall Street in 1929, voelbaar tot in het midden van de jaren dertig. Vele architecten waren ondertussen al een tijdje werkloos en de frustraties stapelden zich op. Verschillende architecten en lokale verenigingen begonnen zich vragen te stellen rond de waarde van hun opleiding, beroep en toekomstmogelijkheden. De architecten aangesloten bij de Koninklijke Maatschappij der Bouwkunst Antwerpen (KMBA) zagen de architect in het begin van de 20ste eeuw niet alleen als ontwerper, maar ook als de coördinator van de gehele uitvoering van het ontwerp. De constructie, materialen en vormgeving van de hedendaagse architectuur had ondertussen

37 AH, MA 113.

38 S. De Caigny, e.a. (ed.), *Bronnengids Architectuuronderwijs Vlaanderen*, Antwerpen, 2012, p. 30.



| 7 | Ontwerp van een cinema 'Harmony' door Frans Goossens, 7de jaar 1934 in het atelier van Jef Huygh, KASK. (Palmares KASK en HISK 1932-1933)

nood aan gespecialiseerde en meer diepgaande technische en wetenschappelijke kennis. Er werd bovendien van de architect verwacht om alle vernieuwingen naadloos te integreren en op te volgen. Vroeger hield het onderwijsprogramma aan de Academies rekening met het feit dat de student na een theoretische studie een stage deed op een architectenbureau, zodat hij na verschillende jaren de nodige praktische kennis bezat om het beroep op zelfstandige basis uit te oefenen. Tijdens het interbellum veroorzaakten de economische moeilijkheden dat het niet meer mogelijk was een lange stage te doen. Een groot deel van de studenten waren genoodzaakt zich direct als zelfstandige te vestigen, waardoor de beginnende architect met een zekere achterstand op praktisch en technisch vlak van start ging. Daarnaast was het architectuuronderwijs aan de universiteiten (de eerste opleiding tot ingenieur-architect ontstond aan de Gentse universiteit in 1864) meer gericht op de technische en wetenschappelijke kennis en minder op het artistieke aspect van het bouwen.³⁹ De studenten die door deze instellingen waren gevormd, waren dus beter gewapend tegen de moeilijkheden rond het praktische aspect van het bouwen en hadden ook een voordeel bij het solliciteren naar een job. Het maandblad van de KMBA ijverde in 1934 dan ook om het programma van de architectuurstudies te verzwaren door een gebalanceerd overzicht aan wetenschap, techniek en kunst aan de studenten aan te bieden, maar meende tegelijk dat de architectuurstudenten wel zoveel mogelijk onder de begeleiding van kunstenaars moesten

blijven.⁴⁰ De maatschappij en het werkveld hechtten ondertussen dus meer waarde aan de technische en wetenschappelijke kennis van een architect dan aan zijn artistieke begaafdheid. De tekortkoming van het wetenschappelijke en technische programma aan de officiële scholen, zoals de Academies, werd in de jaren dertig het centrale discussiepunt in het architectuuronderwijs. Het bestuur van het HISK had in 1934 gevoeld dat het tijd was het programma aan te passen, maar uiteindelijk was de eerste verandering van het architectuuronderwijs enkel gericht op de organisatie van het onderwijs en niet op de inhoud.⁴¹

Het ontbreken van een diploma voor architecten was een ander essentieel probleem. Vanaf het academiejaar 1930-31 mocht de universiteit of een door de regering aangestelde examencommissie het diploma van burgerlijk ingenieur-architect uitreiken.⁴² Vanaf dan vormden deze universitair gediplomeerden een nog grotere concurrentie voor de afgestudeerde architecten van het HISK, die na hun studies geen diploma van architect meekregen. Om ook de concurrentie met aannemers en decorateurs die zich voordeden als architect tegen te gaan, eisten de architecten een verplicht diploma en een bescherming van hun beroep.⁴³ Zo stelde de KMBA in 1935

40 L. Huybrechts, 'Te veel architecten', *KMBA*, 5 (5), 1934, pp. 111-114.

41 AH, MA 113.

42 o.c., p. 28.

43 o.c., p. 488; 'De werkloosheid onder de bouwmeesters', *KMBA*, 6 (4), 1935, p. 112.

het referaat 'de werkloosheid onder de bouwmeesters' op. Hierin stelden zij dat 'een eindje wet uitvaardigen, waardoor het aan ieder zou verboden worden nog te bouwen zonder plan, opgemaakt en uitgevoerd onder leiding van een architect' noodzakelijk was om in de toekomst werk voor architecten te verzekeren.⁴⁴

In 1934 richtte de regering een *Commission spéciale pour la réforme de l'enseignement de l'architecture* op. Het voorstel van de commissie leidde twee jaar later tot het Koninklijk Besluit van 5 mei 1936 dat een uniform leerplan en de uitreiking van het diploma van architect vastlegde.⁴⁵ Dit besluit hervormde het middelbaar en hoger architectuuronderwijs tot een volwaardige technisch-wetenschappelijke opleiding in plaats van een loutere kunstopleiding. Daarmee werd 1936 een belangrijk jaar voor zowel het architectuuronderwijs als voor de architect. Drie jaar later werd het beroep van architect beschermd met de Wet van 20 februari 1939.

Het KB van 5 mei 1936 bepaalde de krijtlijnen voor de inhoud van het architectuuronderwijs, dat vanaf dan bestond uit een middelbare graad en een hogere graad. Het programma was opgebouwd in drie delen: de wetenschappelijke en technische cursussen (groep A), cursussen over algemene cultuur (groep B) en grafische en praktische vorming (groep C). De toekomstige studenten moesten minimaal veertien jaar zijn en eerst een examen afleggen vooraleer ze tot de middelbare graad konden worden toegelaten. Hier duurde de opleiding vier jaar. Per jaar werd er 1200 uren les gegeven, waarvan er minimaal 400 uren besteed moesten worden aan wetenschappelijke cursussen en minimaal 120 uren aan algemene cultuur. De andere 680 uren werden gereserveerd voor grafische en praktische cursussen. Hoe deze uren werden ingevuld, mochten de instellingen zelf kiezen naar gelang de 'artistieke oriëntering' van het onderwijs.

Voor de hogere graad werd er niemand toegelaten tot het eerste jaar zonder geslaagd te zijn voor het ingangsexamen. Deze proef bevatte het schrijven van een letterkundige verhandeling en het afleggen van een wetenschappelijke en een artistieke test. Eens toegelaten kreeg de student gedurende drie jaren geleidelijk wetenschappelijke, technische, artistieke en culturele kennis. En in tegenstelling tot de middelbare graad werd de student verplicht om een stage in een architectenbureau te doen. De praktijkervaring die altijd een belangrijk deel uitmaakte van de architectuuropleiding werd op deze manier wettelijk vastgelegd. Over de drie jaren werd er 600 uren besteed aan de wetenschappelijke cursussen en 400 aan algemene en artistieke cultuur. Voor de grafische en praktische cursussen werden 2000 uren voorzien, wat meer dan de helft van het programma uitmaakte, maar tijdens deze uren werden ook bezoeken aan bouwwerven, monumenten, tentoonstellingen, enzovoort, ingelast. De laatstejaars studenten van de hogere graad

moesten voor het eindexamen slagen, vooraleer ze het diploma van architect overhandigd kregen. Het eindexamen werd voor alle instellingen als volgt opgesteld:

- 1 Het opmaken van een schets van een eerste ontwerp. Dit werk werd in een loge uitgevoerd, namelijk in het atelier.
- 2 Het maken van een volledige studie van een tweede ontwerp inclusief alle uitvoeringsdetails, een opmeting van een deel van het ontwerp met de berekening van een bepaald bestanddeel (roosting, balk, vloer, dakstoelen, enz...) en een technisch verslag.
- 3 Het opstellen van een verhandeling over een onderwerp betreffende de bouwkunst.
- 4 Ondervragingen lopende over essentiële kwesties van technische en artistieke aard. De kwesties van de technische aard vielen in hoofdzaak binnen het kader van het ontwerp van punt 2.

De beoordeling gebeurde door een examencommissie van minstens vijf leden die tot het onderwijzend personeel van een architectuurschool behoorde, maar niet tot de instelling waar de student les had gevolgd. Dit werd uitgereikt door de onderwijsinrichtingen, die ingericht of erkend waren door de Minister van Openbaar Onderwijs of door het technisch onderwijs, met het oog op de voorbereiding tot het beroep van architect. Het kon eveneens uitgereikt worden door de Staat, via een Rijkshogere examencommissie en in dat geval werd de titel van 'architect gediplomeerd door de Rijkshogere examencommissie' uitgereikt.⁴⁶

44 *Referaat voorgedragen door de Koninklijke Maatschappij der Bouwmeester van Antwerpen - De Werkloosheid onder de bouwmeesters*, Antwerpen, 1935.

45 AH, MA 95.

46 AH, MA 95; De Caigny 2012, o.c., pp. 30-31.

Voor het eindexamen aan het HISK werd pas in 1940 de centrale examencommissie opgericht. De commissie moest samengesteld zijn uit een docent van het HISK, een docent aan de Sint-Lukasscholen, een architect gevormd door een Academie voor Schone Kunsten, een architect gevormd door de Sint-Lukasscholen en twee afgevaardigden van de regering. Verder kon ze aangevuld worden door andere docenten voor het examineren van bepaalde vakken. Het HISK gaf veel aandacht aan deze centrale examencommissie. De juryleden waren in 1940-41: K. Van de Werke, A. Francken, J. Evrard, L. Huybrechts (docent Academie van Mechelen), Eduard Van Steenberghe, H. Lauwaert (ir. arch.), H. Van Leemputten (docent Nijverheidsschool Antwerpen) en J. Sel (Provinciaal Bouwmeester Antwerpen). Uiteindelijk boden er zich in 1941 op het einde van het schooljaar twaalf kandidaten aan voor het behalen van het officiële Diploma van Architect. De studenten waren vrij in het kiezen van welk soort gebouw en in welke stijl ze ontwierpen en hoe ze hun ontwerp uittekenden. (AH, MA 99.)

De integratie van de Kunsten in de architectuur blijft in Antwerpen verankerd

De wet van 1936 zorgde voor een duidelijk onderscheid tussen het architectuuronderwijs en andere vormen van kunstonderwijs. De architecten kregen nu een meer wetenschappelijke opleiding en een diploma, maar verschillende personen en instanties bleven geloven in de architect als kunstenaar, die werd opgeleid binnen de Kunsten. Smolderen en Horta waren tevreden met de uniformisering van het architectuuronderwijs en met het diploma van architect. Toch bleven ze verdedigen dat de architectuuropleiding een kunstenaarsopleiding was, die de accenten op empirisch en toegepast onderzoek moest leggen om zo tot de ware kunst van het bouwen te komen. Ze vreesden, net als Huygh en Evrard, dat vanwege de afscheiding van het kunstonderwijs de technische benadering de bovenhand zou krijgen op het artistieke ontwerp en dat ze aan artistieke vrijheid moesten inboeten.⁴⁷ Voor de Commissie voor Monumenten en Landschappen bleef het noodzakelijk 'bekwame artiesten' voor het conserveren en restaureren van de historische gebouwen en monumenten op te leiden. De commissie was ongerust dat door de vernieuwde en technische vorming de jonge architecten minder kennis over historische gebouwen zouden krijgen.⁴⁸

Ook de alumni van de KASK en HISK bleven buiten de onderwijscontext strijden voor een integratie van de decoratieve en toegepaste kunsten in de architectuur. Zij zagen zichzelf als artistieke ontwerpers binnen de Kunsten. Naast de fascinatie voor Le Corbusier, waren zij vanuit hun opleiding en uit eigen interesse geïnspireerd geraakt door de principes en de kunstenaars van de *Deutsche Werkbund* en het Bauhaus. Het is kenmerkend voor de Antwerpse regio dat tijdens het interbellum zowel architecten als andere kunstenaars in een multidisciplinair team interieurs, meubels en textiel gingen ontwerpen. Zo werd op de wereldtentoonstelling van 1930 in Antwerpen het belang van de integratie van de bouwkunst met de decoratieve kunsten benadrukt door

de bouw van het paviljoen *De Decoratieve Kunsten* van de in 1929 opgerichte en gelijknamige Antwerpse vereniging *De Decoratieve Kunsten*.⁴⁹ Het paviljoen kreeg als doel het tentoonstellen van 'de Bouwkunst waaronder de architectuur en de decoratieve schilderkunst en beeldhouwkunst; de Binnenhuiskunst, meer specifiek het behang, de verlichting, de verwarming, de meubelen en de tapijten; de Sierkunst, waaronder het goud, de juwelen, de stoffen, het kant... en het Boek met illustratie en reclame.'⁵⁰ Dit paviljoen was het resultaat van een samenwerking van verschillende kunstenaars, kunstnijveraars en firma's. Onder de leiding van een Antwerpse architect, die aangesloten was bij de KMBA, voerden zij de ontwerpen voor de verschillende interieurs uit.⁵¹

In 1936 werd er in Antwerpen een interdisciplinaire groep van Antwerpse kunstenaars opgericht onder leiding van Léon Stijnen (1899-1990), René Guiette (1893-1976), Roger Avermaete (1893-1988) en Jan de Braeye (?). Deze groep had voornamelijk alumni van de KASK en het HISK als leden, waaronder Paul Smekens (1890-1983), Renaat Braem, John Van Zeeland (1900-1965), Jul De Roover (1913-2010) en Walter Van den Broek (1905-1945).⁵² Zij reageerden tegen de individuele werking van de Kunsten en kunstenaars en tegen de massaproductie en de industrialisatie waardoor de creativiteit in de marge van de samenleving werd gedreven. Ze wilden de terugkomst van de 'kunstenaars' aanmoedigen, het werken in een multidisciplinaire groep van kunstenaars aanbevelen en een nieuwe esthetiek aankondigen om de kunst terug in de samenleving te brengen en om het luxe artikel terug te brengen in het dagelijkse leven van iedereen. Zowel in 1937 als in 1938 organiseerden zij daartoe een tentoonstelling in de stadsfeestzaal op de Meir in Antwerpen, genaamd *Antwerpen 1937* en *Antwerpen 1938*.⁵³

Hoewel de toekomstige architect tijdens het interbellum nood had aan een meer wetenschappelijke en technische opleiding, bleef al bij al de integratie en de samenwerking van de Kunsten en de architectuur in het architectuurprogramma aan de KASK en het HISK en bij de docenten en studenten in Antwerpen al bij al verankerd.

47 AH, MA 113.

48 Ibid.

49 De vereniging de Decoratieve Kunsten bleef maar kort bestaan en had het paviljoen als eerste en laatste verwezenlijking.

50 APA, *De Decoratieve Kunsten*, Officiële catalogus, Internationale tentoonstelling Antwerpen 1930, Antwerpen 1930.

51 De architecten die verantwoordelijk waren voor de verschillende ontwerpen waren: Léon Stijnen (paviljoen, inkomhal, ontvangsthal met loggia en keuken), Raymond Ceurvorst en Cornelis Sol (ontvangsthal, vergaderzaal en rookkamer), Victor Gorné (muziekkamer en traphal), John Van Zeeland (eetkamer), Gustaaf Van Meel (badkamer), Jos Chabot (slaapkamer), Ferdinand Dermond (spreekkamer) en Willie Pijl (studio van de kunstliefhebber)

52 P. Gilles, 'Anvers d'action moderne', *Bâtir*, 52, 1937, p. 1092.

53 Ibid.