

HISTORIANANT

{ 2019 / 7 }

JAARBOEK
VOOR
ANTWERPSE
GESCHIEDENIS

 Gompel&Svacina



De modelinterieurs van Léon Stynen voor drie Antwerpse tentoonstellingen tijdens de jaren dertig

Marieke Jaenen

Summary

As an architect Léon Stynen wanted his clients to enjoy a comfortable neutral living room. He believed in an interdisciplinary overall concept, in which owners could choose the interior decoration themselves, inspired by local and international applied art. In Léon Stynen's view architects, artists and companies should work together in order to create modern, aesthetic and useful objects that would make everybody's everyday life more enjoyable. He pioneered this interdisciplinary approach during the 1930s and promoted it through three exhibitions in Antwerp: the pavilion '*De Dekoratieve Kunsten*' at the 1930 world exhibition and the rooms he designed for the exhibitions *Antwerpen 1937* and *Antwerpen 1938*.



Inleiding

De meeste Antwerpse architecten creëerden in de jaren dertig moderne interieurs met een zuiver grondplan en een duidelijke functionele indeling. Léon Stynen (1899-1990) was één van deze moderne architecten die de opportuniteiten van zijn tijd ten volle wou benutten en wou gebruiken voor hedendaagse en moderne creaties.¹ Hij heeft, in tegenstelling tot zijn Antwerpse tijdgenoot Eduard Van Steenberghe (1889-1952), nooit de bedoeling gehad om als individuele kunstenaar elk element (exterieur, interieur en toegepaste kunsten o.a. meubels, verlichting en kunstobjecten) van de woning binnen één kunst- of stijlconcept te ontworpen. Stynen deed dit enkel wanneer de opdrachtgever, zoals de familie De Beukelaar en Van Thillo, dit uitdrukkelijk wenste.² Daarentegen, ontwierp Léon Stynen, met oog voor detail, comfortabele neutrale ruimtes afgewerkt met duurzame materialen zoals hout en

marmers.³ Voor de inrichting van de kamers moedigde hij de eigenaars aan om zelf de aankleding van hun interieur te kiezen op basis van moderne, kunstzinnige en lokaal beschikbare objecten. Léon Stynen ondersteunde de contemporaine visie om architecten, kunstenaars en bedrijven samen te laten werken om zo moderne, esthetische en bruikbare voorwerpen te ontwikkelen die het dagelijkse leven voor iedereen aangenamer maken. Deze visie werd in de jaren twintig in Duitsland door de *Deutsche Werkbund* en het *Bauhaus* al naar voren gebracht. Zo pleitte het *Bauhaus* manifest, geschreven door Walter Gropius (1883-1969) in 1919, voor een bewuste samenwerking van alle ambachtslieden, waar architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst in één esthetisch concept worden gecombineerd.⁴

Vanaf de jaren dertig stond Stynen, naderhand ook samen met Renaat Braem (1910-2001), mee aan de basis om deze interdisciplinaire visie in Antwerpen te materialiseren, uit te werken en te promoten. Zij wilden enerzijds de lokale bevolking sensibiliseren en anderzijds de lokale kunstnijverheid ondersteunen. De interdisciplinaire visie op de toegepaste kunsten in het interieur stond centraal in drie Antwerpse initiatieven, namelijk het 'Paviljoen De Decoratieve Kunsten' opgericht voor de Wereldtentoonstelling in 1930 in Antwerpen en de twee tentoonstellingen 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938' die plaatsvonden in de stadsfeestzaal van Antwerpen. Aangezien het Paviljoen en de twee tentoonstellingen enerzijds vooruitstrevende en idealistische Antwerpse initiatieven zijn en anderzijds alleen Stynen, van alle deelnemers, aan de drie tentoonstellingen heeft deelgenomen, wil dit artikel dieper ingaan op Stynens bijdrage. Voor elk van deze tentoonstellingen heeft Stynen modelinterieurs ontworpen waarin zijn visie op moderne interieurinrichting centraal stond.

Ondanks het feit dat er niets van deze tentoonstellingen in situ bewaard bleef, is er echter wel informatie terug te vinden in contemporaine bronnen. Tijdens de tentoonstellingen werden catalogi gepubliceerd die de promotie van de interdisciplinaire visie ondersteunden.⁵ Deze catalogi vermeldden per modelinterieur zowel de contactgegevens van de architecten, als van de kunstenaars, ambachtslieden en bedrijven. De catalogus van het 'Paviljoen De Decoratieve Kunsten' bevatte zelfs van elke kamer een foto en een beschrijving van de materialen en kleuren. Het tijdschrift van de wereldtentoonstelling, genaamd 'Antwerpen 1930' (uitgegeven door de 'Gazet van Antwerpen'), het tijdschrift van de Koninklijke Maatschappij der Bouwmeesters van Antwerpen (KMBA) en het tijdschrift 'De Bouwgids' leverden aanvullende informatie zodat een beschrijving van de inrichting van het paviljoen mogelijk werd.⁶

In de catalogi van de andere tentoonstellingen, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', werd echter geen enkele foto geïntegreerd. Wel werden er persfoto's teruggevonden in kranten en in het Brusselse architectuurtijdschrift *Bâtir*. Ook de archieven van Léon Stynen en die van Renaat Braem (1910-2001), die ook deelnam aan de

twee tentoonstellingen, leverden verschillende iconografische bronnen zoals foto's, ontwerpplannen en schetsen.⁷

Op basis van voorgaande bronnen wordt in het artikel ingegaan op de interdisciplinaire aanpak van de toegepaste kunsten en op de modelinterieurs van Stynen tijdens de drie Antwerpse tentoonstellingen. Op het einde van het artikel volgt een overzichtstabel met de verschillende bedrijven en kunstenaars waarmee Stynen heeft samengewerkt.

Toegepaste kunst in een interdisciplinaire aanpak

Tussen 1915-1922 kreeg Léon Stynen zijn opleiding aan de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASKA) en het Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK). Op dat moment stond in het Antwerpse architectuuronderwijs de integratie van de verschillende kunsten in de architectuur centraal.⁸ De toenmalige docenten van de architectuuropleiding, zoals Jef Huygh (1885-1946), Victor Horta (1861-1947) en Jos Smolderen (1889-1973), geloofden in een interdisciplinaire samenwerking en brachten hun studenten in contact met de verschillende kunstateliers om zo de verschillende kunsten beter te leren kennen en waarderen en de onderlinge samenwerking te bevorderen.⁹

Op hetzelfde moment deed de Antwerpse avant-gardistische kunstwereld een oproep aan de industrie om samen te werken met kunstenaars om het esthetische aspect van gebruiksvoorwerpen te herwaarderen en om samen aan moderne decoratieve en toegepaste kunsten te werken. Er werd getracht via lezingen, artikels in kranten en tijdschriften de moderne visie op kunst en nijverheid bij het brede publiek te introduceren. In dit kader was de lezing 'Over nijverheidskunst' van Edward Léonard (1890-1981) op het eerste congres voor Moderne Kunst in 1920 erg belangrijk. Hij hield er een pleidooi voor 'Schoonheid in gebruiksvoorwerpen' en hij had een moderne visie die kort werd neergeschreven als volgt:

'Opkomst en groei der nijverheid, een karakteristiek van onzen tijd;
 Nijverheid, gevolg van technische ontwikkeling;
 Technische ontwikkeling brengt nieuwe produktiemogelijkheden;
 Nieuwe produktiewijzen brengen nieuwen vorm en nieuw uitzicht voor de voorwerpen
 Daaruit volgt:
 Overgang van *kunstnijverheid* = hoofdzakelijk handenarbeid naar *nijverheidskunst* = hoofdzakelijk machine-arbeid. [originele cursivering]
 Toch blijft in beide gevallen de scheppende geest als vormende oorzaak en daardoor geestelijk gelijkwaardig.¹⁰

Léonard voorspelde dat in de toekomst kunstobjecten niet langer met de hand, maar wel met de machine zouden geproduceerd worden. Dit veronderstelde dat de kunst en de kunstenaar, die nog steeds de rol als scheppende geest op zich nam, een aangepaste samenwerkingsvorm moesten vinden. Léonard stelde dat kunstenaars op zoek moesten gaan naar een 'doeltreffende vorm voor machine-voortbrengselen'.¹¹ In Antwerpen werd er niet direct gereageerd op deze krachtige oproep, hoewel in de jaren twintig internationale architecten, zoals Marcel Breuer (1902-1981) begonnen samen te werken met bedrijven zoals Thonet, om zo een nijverheidskunst-product te ontwikkelen. Voorbeelden van deze samenwerking zijn de stoelen B32, B35 en B64 van Marcel Breuer en B36 van Anton Lorenz (1891-1964).¹² In de jaren dertig zal ook de Finse architect Alvar Aalto (1898-1976) de stap zetten om aan de hand van multiplex, op dat moment een nieuw industrieel product, zowel technisch als vormelijk moderne meubels te ontwikkelen.¹³

Vanuit deze visie werd het industriële product - mits samenwerking met een 'ontwerper' - omgevormd tot een 'kunst/design'-object dat rationeel functioneerde in het dagelijkse leven. Deze objecten werden door publicaties in de vorm van boeken en architectuurtijdschriften met foto's en afbeeldingen van interieurs en tentoonstellingen gepromoot. Publiciteit speelde een belangrijke rol bij het sensibiliseren van de maatschappij.¹⁴ Verschillende reclamecampagnes richtten zich op het voorstellen van volledig aangeklede interieurs, waarin een diversiteit aan decoratieve en toegepaste kunstobjecten, uitgewerkt vanuit een interdisciplinaire aanpak, zichtbaar werden. Juist door volledige interieurs tentoon te stellen kon de versmelting tussen kunsten, architectuur en industrie in het dagelijkse leven benadrukt worden.¹⁵ Gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw was het tentoonstellen en fotograferen van modelinterieurs de belangrijkste manier om de bevolking te sensibiliseren en de toegepaste kunst te promoten.¹⁶

In Antwerpen vonden drie initiatieven plaats die specifiek gericht waren op deze interdisciplinaire aanpak.¹⁷ Bij alle drie was de samenwerking tussen architecten, kunstenaars en bedrijven essentieel om tot een modern en comfortabel interieur te komen. Enerzijds was de industrie op dat moment een symbool van vooruitgang en was het de basis voor van functionele en betaalbare objecten en interieurs.¹⁸ Anderzijds gaf de industrie ook de materiële steun om tentoonstellingen met modelinterieurs te kunnen realiseren.

Het 'Paviljoen De Decoratieve Kunsten' op de Wereldtentoonstelling in 1930

Op 8 maart 1929 werd in Antwerpen de vereniging 'De Decoratieve Kunsten' opgericht om de Antwerpse decoratieve en toegepaste kunsten te promoten, voornamelijk

met het oog op de komende 'Wereldtentoonstelling voor Koloniën, Scheepvaart en Vlaamsche Kunst' in 1930.¹⁹ Op dat moment speelden de toegepaste kunsten een aanzienlijke rol in de culturele en kunstzinnige uiting van de moderne maatschappij. De tentoonstellingen '*Exposition des arts Decoratifs*' (Parijs, 1925 en Monza, 1927), waren hiervan een concreet resultaat.

De vereniging wilde de faam van Antwerpen hoog houden en aantonen dat Antwerpen op het gebied van toegepaste kunsten niet moest onderdoen voor eender welke andere stad.²⁰ Volgens de statuten van de vereniging moesten 'de vreemdelingen, de land- en ook stadsgenoten op de hoogte gebracht worden (en tevens een grootschen indruk ervan bewaren) dat Antwerpen waarlijk nog de Stad der Kunsten is gebleven en dit op alle gebied.'²¹ Vanuit deze doelstellingen werd de deelname aan de Wereldtentoonstelling dan ook erg groots opgevat. De vereniging was samengesteld uit bijna alle kunst- en beroepsverenigingen in Antwerpen met betrekking tot de decoratieve of toegepaste kunsten.²² Het was uitzonderlijk dat al deze organisaties bereid waren de handen in elkaar te slaan om een gemeenschappelijk doel na te streven.²³ De vereniging werd geleid door de voorzitters Flor Boonroy en Henri Michiels-Delie, de ondervoorzitters Léon Stynen en Ernest Buschmann, de secretaris Alfred Van Deuren (1897-1933) en de schatbewaarder Pierre Van Laethem.

Het paviljoen 'De Decoratieve Kunsten' zou worden gebruikt om verschillende aspecten van de decoratieve kunsten in enkele modelinterieurs tentoon te stellen:

- Bouwkunst waaronder de architectuur (constructie, binnenhuisarchitectuur en lichtarchitectuur), de decoratieve schilderkunst en beeldhouwkunst;
- Binnenhuiskunst, met het behang, de verlichting, de verwarming, de meubels, de tapijten; kunstsmeedwerk, pottenbakkerskunst en glaswerk;
- Sierkunst, waaronder het goud, de juwelen, de stoffen, de kant, borduurkunst en batik;
- Grafische kunsten, met het boek (drukkunst, kunstboekbinderij & illustratie o.a. gravure, houtsnijkunst en linoleumsnede) en de reclame.²⁴

Dit paviljoen was het eerste Antwerpse initiatief om de interdisciplinaire aanpak van de decoratieve en toegepaste kunsten in de architectuur te bevorderen en te promoten. Daarom werd, in tegenstelling met wat in het verleden gangbaar was, in het paviljoen geen klassieke opeenvolging van afzonderlijke stands of uitstallingen voorzien. Er werd gekozen om afzonderlijke, levensechte, bewoonbare interieurs met een specifieke functie te tonen, waarbij elk interieur een harmonieus geheel vormde.²⁵ Eén architect was telkens verantwoordelijk voor het interieur in een specifieke ruimte waardoor het paviljoen verschillende moderne stijlopvattingen, zoals art deco en modernisme, bundelde.²⁶

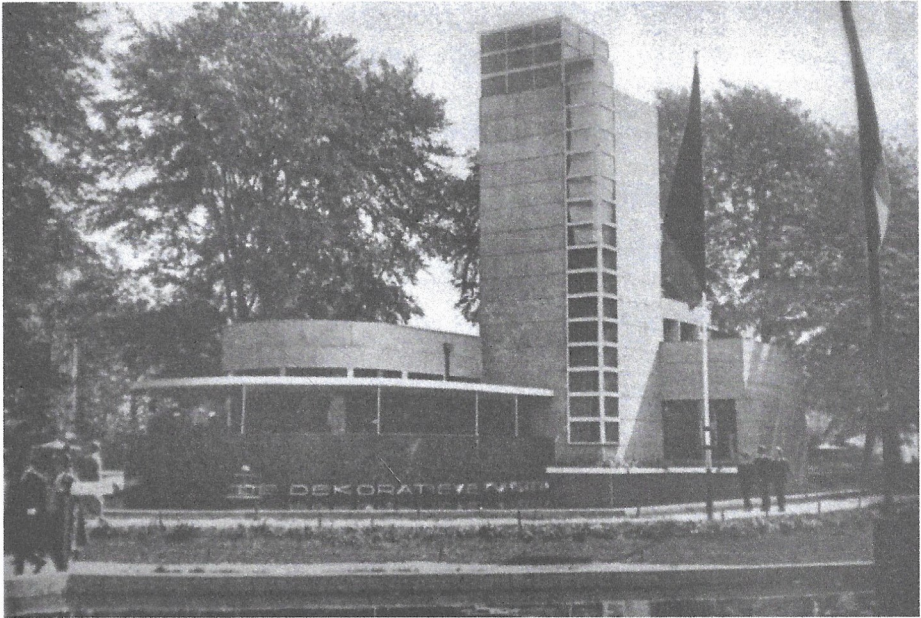
Vanuit dit oogpunt deed de vereniging een oproep aan Antwerpse architecten om een interieur te ontwerpen dat hoofdzakelijk zou worden uitgevoerd door Antwerpse bedrijven.²⁷ Op deze manier zouden er kleine collectieven gevormd worden die verantwoordelijk waren voor een volledig interieur, dat dan ook een kader vormde waarin afzonderlijke kunstvoorwerpen tentoongesteld konden worden.²⁸

De verschillende ingezonden ontwerpen werden beoordeeld door een commissie, samengesteld uit zilverdrijver Joseph Junes (1871-1934) als Schepen van Schone Kunsten, architecten Gerard De Ridder (1878-1958) en Eduard Van Steenberghe als afgevaardigden van de KMBA en enkele verantwoordelijken van Antwerpse firma's in decoratieve kunst zoals decorateur H. Michiels-Delie, meubelmaker J. Merckx, schilder Bernard Peré en beeldhouwer/graveur Jules Baetes (1861-1937) als afgevaardigden van de 'De Decoratieve Kunsten'.

Uiteindelijk werd Stynen als hoofdarchitect van het paviljoen aangesteld. Hij had stage gedaan bij architect Gerard De Ridder en had zich immers vanaf het midden van de jaren twintig verdiept in de ideeën en de verwezenlijkingen van de internationale avant-garde. Tijdens zijn bezoek aan de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Parijs in 1925 was hij, zoals vele andere Belgische architecten, onder de indruk van de vormelijke vernieuwing in de paviljoenen van Le Corbusier (1887-1965), Robert Mallet-Stevens (1886-1945) en van andere internationale architecten. Stynen had in Antwerpen op het einde van de jaren twintig met de woningen voor de dichters Floris Seidel (1891-1957) (1927, Berchem) en Paul Neuheys (1897-1984) (1927, Deurne) en de villa's Verstrepen (1928, Boom) en Wuyts (1928, Brasschaat) al bewezen dat hij deze nieuwe internationale stijl binnen de lokale context en de eisen van de opdrachtgevers kon toepassen.²⁹ Voor het ontwerp van het paviljoen werd hij, naast de algemene bouw van het hele paviljoen, ook verantwoordelijk voor de aankleding van inkomhal met loggia en de keuken. De andere verkozen interieurs waren: een ontvangstzaal, de rookkamer en de vergaderzaal (naar ontwerp van de architecten Raymond Ceurvorst (1892-?) en Cornelius Sol (1887-1946)), de eetzaal (John Van Zeeland (1900-1965)), de slaapkamer (Jos Chabot (1898-1979)), de badkamer (Gustaaf Van Meel (1892-1953)), de spreekkamer (Ferdinand Dermond (1880-1967)), de traphal en de muziekkamer (Victor Gorlé (1900-1966)) en de studio van de kunstliefhebber (Willie Pijl (1885-1945)). Voor het leveren van de materialen, het uitvoeren van de ontwerpen en de plaatsing werd uiteindelijk samengewerkt met 160 bedrijven uit Antwerpen en omstreken.³⁰ Voor de verdere aankleding van de interieurs met tapijten, muurschilderingen, schilderijen, vazen en gordijnen werd er samengewerkt met plaatselijke kunstenaars die beroep konden doen op hun eigen ontwerpen.³¹

De begroting van het Paviljoen was geschat op maximum een half miljoen Belgische Frank en moest gedragen worden door de premies van de tentoonstelling, een percentage van de verkoop, de bijdrage van de verenigingen, de toelagen van

de Openbare Besturen en de giften van de leden.³² Binnen dit budget moest Léon Stynen te midden van een prachtig beukencomplex het paviljoen ontwerpen (ill. 1).

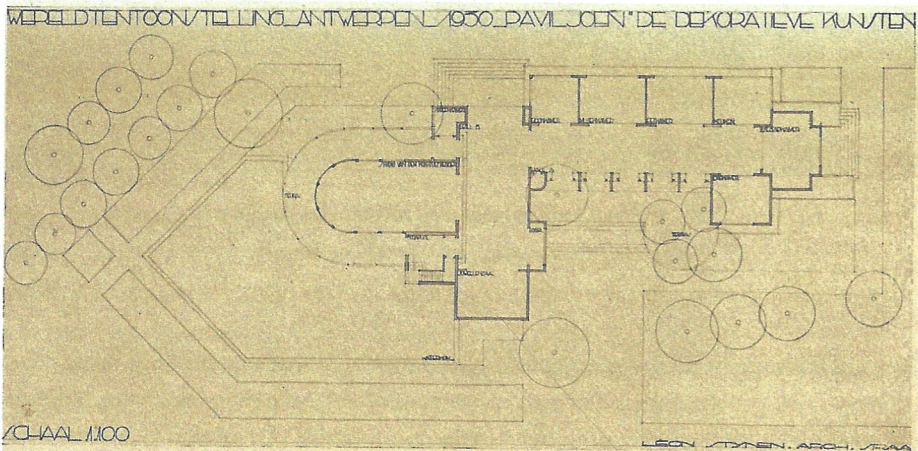


ILL. 1: *Het Paviljoen van de Decoratieve Kunsten*
(*Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten*)

Er werd vooropgesteld dat geen enkele boom mocht worden opgeofferd en dat had uiteraard ook gevolgen voor de vorm van het paviljoen. Stynen maakte verschillende ontwerpen voor het paviljoen. In het Architectuurarchief Vlaanderen (AAV) werden enkele van deze ontwerpplannen teruggevonden. In een eerste, erg geometrisch, ontwerp hadden alle twaalf binnenruimtes een verschillende afmeting. De expositieruimte werd opgevat als een rechthoekige kamer en er werden ook een kapel, een salon en een kinderkamer voorzien. Een tweede ontwerp is, in tegenstelling tot het eerste, een stuk kleiner, want hier werd de expositieruimte als een kleine halfronde ruimte opgevat en waren er maar zes ruimtes voor modelinterieurs voorzien. Het uiteindelijke ontwerp, was vormelijk een combinatie van de twee voorgaande en voorzag ruimte voor het installeren van elf modelinterieurs (ill. 2). Maar het grootste verschil met de voorgaande ontwerpen lag in het feit dat het paviljoen nu een verdieping had gekregen (weliswaar bestaande uit één kamer, het bureau met terras), die de bezoeker zowel met de lift als met de trap kon bezoeken.³³

Op de fundering van gewapend beton en betonpalen werd een houten geraamte getimmerd, waarop een Celotex-bekleding, een voor België nieuw industrieel

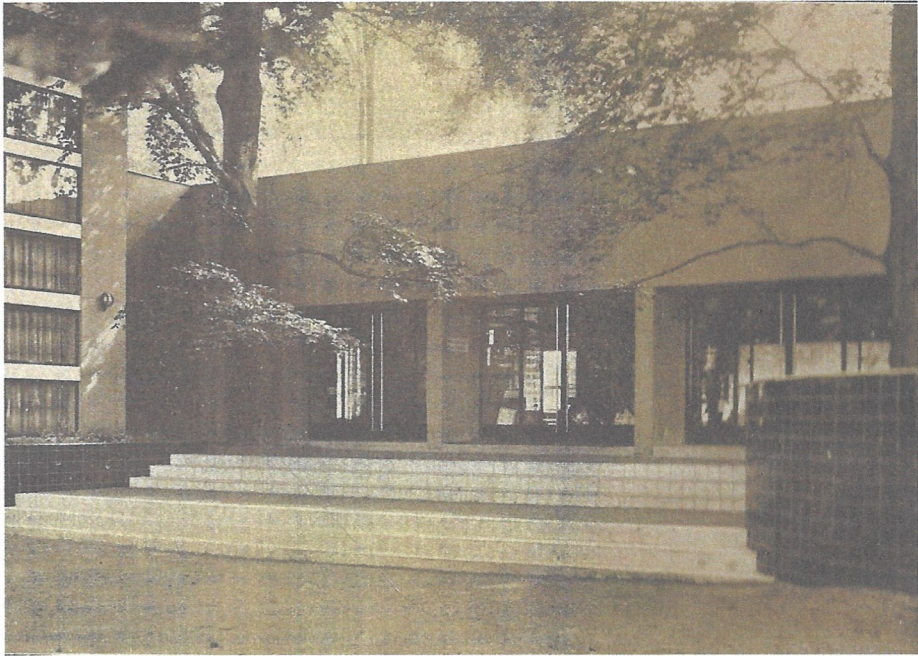
product, werd aangebracht.³⁴ De bruinrijze tint van de Celotex werd uiteindelijk in zijn natuurlijke staat toegepast.³⁵ Onderaan het paviljoen kwam een contrasterende plint in zwarte keramieken tegels. Alle buitendeuren en vensters werden in staal uitgevoerd en tegen de gevel werd in grote aluminium letters de naam 'De Decoratieve Kunsten' aangebracht. Voor de buitenverlichting werden koperen scheepslampen gebruikt.³⁶ Verder baadde de hele voorkant van het paviljoen in een waterkom van 500 m² bevoerd met tegels in een kleurvariatie van groen naar blauw. Rond het paviljoen liep een ruim wandel terras dat toegang gaf tot de inkomhal (ill. 3).³⁷ De catalogus beschreef het paviljoen als: 'De bouwkunst is zuiver, vrij van versieringen aan andere bouwstijlen ontleend en staat in rechtstreeks verband met de moderne bouwtechniek. Het is rationeel opgevat, met grote vlakken en harmonisch aan elkaar aanpassende volumens: deze doorgedreven soberheid, met toepassing van hoog oprijzende, ongedwongen vertikalen of doorgetrokken horizontalen geeft een algemeen rustig karakter aan het gebouw dat nochtans monumentaal aandoet'.³⁸



ILL. 2: *Grondplan het Paviljoen van De Decoratieve Kunsten (AAV, ALS, LS.3.1.121)*

Via vijf dubbele stalen deuren op het terras, elk langs binnen gescheiden door uitstalkasten, gaf Stynen de bezoeker toegang tot de 25 meter lange inkomhal. Deze zuiver rechthoekige ruimte had een streng en monumentaal karakter. In het hele paviljoen werden verder geen deuren voorzien, maar wel brede, met een koord afgesloten openingen. Van hieruit konden de bezoekers de modelinterieurs bekijken, maar in de hal stonden ook suppoosten die een extra oogje in het zeil hielden, zodat de bezoekers de kamers zeker niet konden betreden.

De zwarte mozaïekvloer van de inkomhal (ill. 4) had een contrasterend gebroken lijnmotief in geel en was lichter gevoegd waardoor het effect van de zwarte kleur gedempt werd en het mozaïekpatroon geaccentueerd werd.



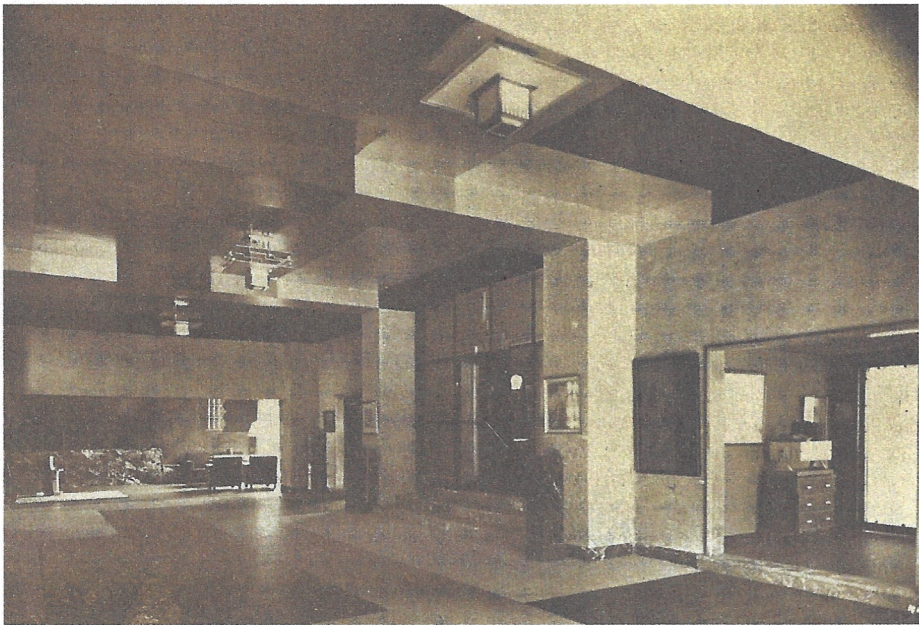
ILL. 3: Terras met de inkom van het Paviljoen van de Decoratieve Kunsten (Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten)



ILL. 4: Inkomhal (Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten)

De wanden in Celotex-platen werden tot op een hoogte van 3 m bekleed met travertin-marmer uit Langensalza (Duitsland) en de plinten waren in *grand antique d'Aubert* uit de Pyreneeën.³⁹ Boven de lambrisering waren de wanden in een effen lichtbruine tint geschilderd, die doorliep tot op het plafond waarop een lijnmotief in goud het vloerpatroon volgde. Stynen ontwierp voor deze hal ook de verlichting, de glazen kastjes langs de deuren en de banken in bruin leder met een zwarte plint. Stynen voorzag in de inkomhal ook een lift, uitgevoerd in mahoniehout en voorzien van een ijzeren ineenschuivende toegangsdeur.

De loggia bevond zich dwars op de inkomhal, maar was breder en hoger (ill. 5). In deze ruimte liet Stynen de wanden beschilderen door de Brusselse firma Craftex, in een lichtgroen gamma dat overging in effen wit.



ILL. 5: Inkomhal met zicht op de toegang naar de lift en trapplaats
(*Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten*)

De trappen tussen de inkomhal en de loggia werden met de kalksteen *rouge royal* uit Wallonië bekleed. De mozaïekvloer was asymmetrisch en decoratief ingedeeld in grote zwarte, gele en witte vlakken. De KMBA-verslagen vermeldden dat deze vlakkenindeling wilde illustreren welk effect met dit materiaal verkregen kon worden.⁴⁰ Stynen had echter deze geometrische vloerdecoratie, met dezelfde kleurcombinatie, ook al toegepast in de inkomhal van villa Verstrepen (1928, Boom). Verder in de loggia was de indeling van de mozaïekvloer terug te vinden op het plafond dat een

opeenvolging vertoonde van zwart, goud en zilver in matte tinten. Het venster van de loggia, met uitzicht op de tuin, nam bijna de volledige hoogte en de volledige breedte in beslag. Voor dit venster stond een bureaumeubel dat evenals de bibliotheekkast, de zetel en de twee clubzetels was uitgevoerd in gepolijst palissander (*Dalbergia nigra*) en Makassar-ebbenhout (*Diospyros celebica*) (ill. 6).

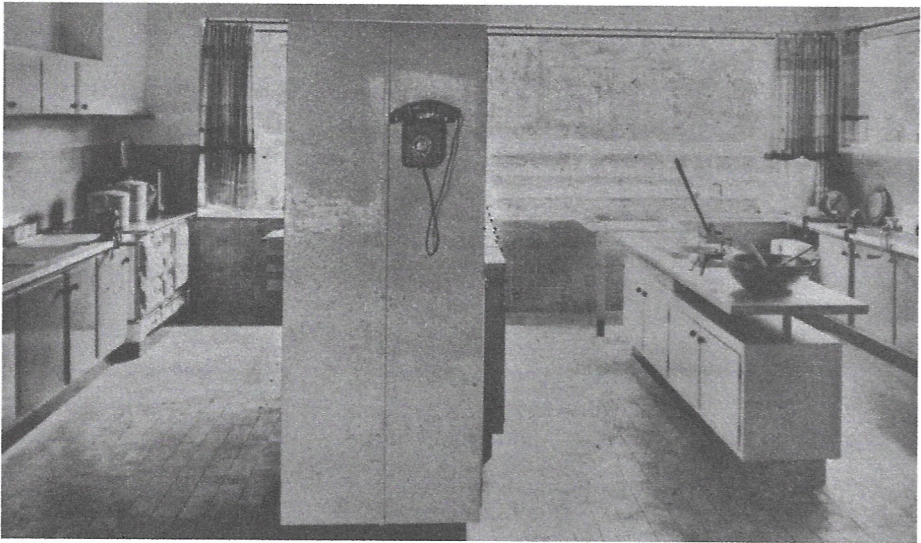


ILL. 6: Loggia (*Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten*)

De twee tapijten, in de tentoonstellingscatalogus 'Arbustes' genaamd, waren een ontwerp van de veelzijdige architect-kunstenaar Paul Haesaerts (1901-1974) geproduceerd bij Studio (Elisabeth) De Saedeleer (1902-1972) uit Etikhove.

De loggia gaf via een monumentale metalen dubbelvleugel deur ook toegang aan/ tot de studio voor de kunstliefhebber. De aanwezigheid van dergelijke studio in het paviljoen bevestigde de drang naar de integratie van alle kunsten in de architectuur. Al rond de eeuwwisseling spitste het interieurontwerp zich vaak toe op het thema van de kunstenaarswoning en de studio van de kunstliefhebber.⁴¹

De inkomhal en loggia waren opgevat als een ontvangstruimte van waaruit de bezoeker de verschillende modelinterieurs kon bewonderen. Binnen de reeks van tentoongestelde modelinterieurs ontwierp Stynen een voor zijn tijd uitermate moderne keuken. Geïnspireerd door het Taylorisme (beslissingen nemen op rationele basis), verdeelde hij de keuken in twee delen. Het kwam erop aan het maximum resultaat te verkrijgen met een minimum aan inspanning. Via het principe 'voor ieder voorwerp zijn plaats en ieder voorwerp op die plaats' werd er een rationalisatie in de woning gebracht. In een tijd dat de dienstboden zeldzamer werden en de huisvrouw verplicht was zelf in de keuken te werken, werd het noodzakelijk om een functioneel ingerichte keuken te hebben: een goede indeling zorgt voor aangepaste bergplaatsen op de juiste plaats. Om efficiënt te kunnen werken, werd de gewone keukenkast dus vervangen door een reeks meubels waarin elk voorwerp zijn eigen plaats had.⁴² In de jaren dertig was het decoratieve van de moderne keuken dus volledig ondergeschikt aan het rationele en functionele aspect. Hierin kon uiteraard het gebruik van elektrische verlichting en toestellen niet ontbreken.⁴³



ILL. 7: Keuken (*Officiële Catalogus De Decoratieve Kunsten*)

Styenne ontwierp het eerste gedeelte als de eigenlijke keuken met een volledige gaskachel, bergkasten voor toestellen en keukengerief, een aanrecht, een werktafel met gootsteen en een eettafel (ill. 7).

Het tweede gedeelte deed dienst als speelkamer: hier bevonden zich de koelkast, spoel- en droogtoestellen, een reservekachel en de kasten voor eetgerief en andere onderhoudsvoorwerpen. Boven de kachels hingen dampkappen om hinderlijke geuren te vermijden. Het plafond, de muren en de dampkappen werden in witte matte verf geschilderd en de keukenkasten kregen een witte en groene emailverf. De wanden werden tot een hoogte van 1,5 m bekleed met grijze ceramiektegels, die ook gebruikt werden voor de vloer.⁴⁴ In de jaren dertig zal Styenne voor zijn privé-opdrachten de keukens minder vaak zelf ontwerpen en vaker een beroep doen op de gestandaardiseerde Cubex-keuken ontworpen door de Brusselse modernistische architect Louis Herman de Koninck (1896-1985) in 1930 en uitgevoerd door de Brusselse firma E.J. Van de Ven.

De tentoonstelling 'Antwerpen 1937'

Het Paviljoen van 1930 was een eerste stap om de moderne visie op interieurinrichting aan de Antwerpse bevolking voor te stellen. Blijkbaar was in het midden van de jaren dertig de 'nijverheidskunst' nog niet helemaal in het dagelijkse leven binnen gedrongen. Zo betreurde kunstcriticus Roger Avermaete (1893-1988) in 1936 'de algemene heersende mening, de handelswaarde van elk gebruiksvoorwerp vast te stellen naar de mogelijkheden van technische verwezenlijking. De esthetische zijde van het probleem wordt totaal verwaarloosd. Door de splitsing van kunst en nijverheid, die jaren werd doorgevoerd te overbruggen en een nauwe samenwerking van kunst en techniek tot stand te brengen. De fabrikant, de nijveraar, de techniker zijn even verantwoordelijk als wie ook voor het cultureel beeld van onze tijd. De redding is de intense samenwerking van kunst en techniek'.⁴⁵ Deze teleurstelling was de aanzet om het concept van de Antwerpse interdisciplinaire nijverheidskunst in de tweede helft van de jaren dertig verder uit te werken.

De tweede concrete stap kwam tot stand in 1936 met de oprichting van de groep 'Antwerpen 1936'.⁴⁶ De leden wilden opnieuw hoofdzakelijk de interdisciplinaire samenwerking tussen kunstenaars en industriëlen aanbevelen om 'een nieuwe esthetiek aan te kondigen om het kunstobject terug in het dagelijkse leven van iedereen te brengen'.⁴⁷ Verder wilden ze enerzijds de Antwerpse decoratieve kunsten blijven promoten en anderzijds de Antwerpenaren onderrichten om zelf een modern interieur samen te stellen aan de hand van lokale en (inter)nationale ontwerpen. Léon Styenne was, samen met kunstenaar René Guette (1893-1976) en de ingenieur-architect en voorzitter van de K.M.B.A. Jan de Braey (1891-1961), één van de oprichters van 'Antwerpen 1936'. De

groep bestond verder voornamelijk uit alumni van de architectuuropleiding aan het KASK en HISK in Antwerpen, kunstenaars en vertegenwoordigers van bedrijven.⁴⁸ De samenwerking met lokale bedrijven was opnieuw essentieel: hun materiële steun was noodzakelijk om de interdisciplinaire 'nijverheidskunst' te kunnen concretiseren. Om lid te worden van groep 'Antwerpen 1936' moest men referentiewerken hebben die zowel technisch als esthetisch beantwoordden aan de eisen van de toenmalige moderne stijl. Uiteindelijk werden de verschillende leden volgens hun beroep ingedeeld in afzonderlijke afdelingen. Zo was er een afdeling architectuur, schilderkunst, fotografie, kunstmanifestaties en elektriciteit.⁴⁹

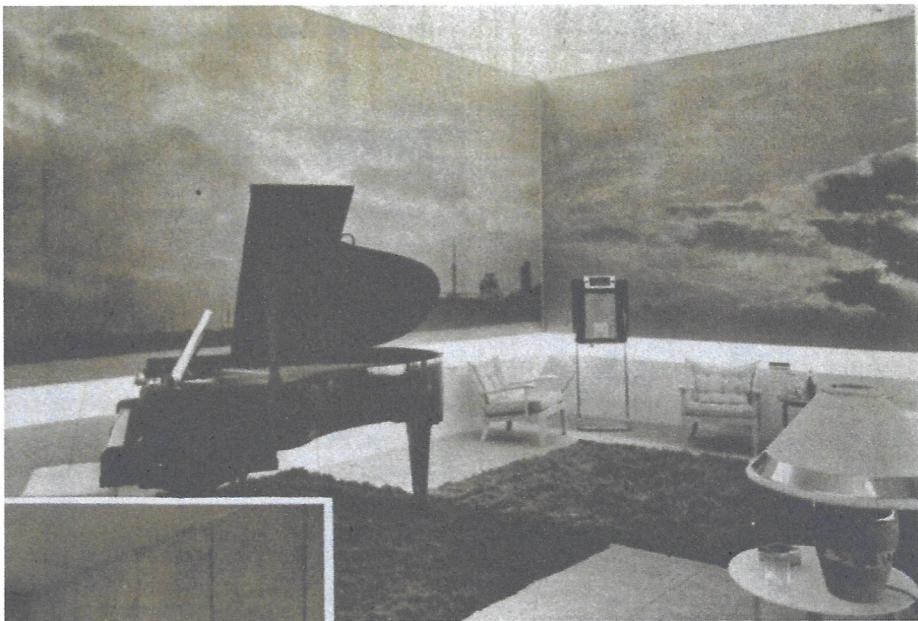
De groep presenteerde zijn visie de eerste keer in 1936. De enige informatie die tijdens dit onderzoek over het evenement werd gevonden, was een opmerking van Jan De Braey in een vergaderingsverslag.⁵⁰ Hij vermeldde dat het evenement van 1937 op een hoger peil gebracht moest worden en dat het 'deze keer een eerste belangrijke manifestatie van hun streven naar samenwerking zal zijn'.⁵¹

Het evenement van 1937 werd onder leiding van De Braey uitgewerkt in de vorm van de tentoonstelling 'Antwerpen 1937', georganiseerd van 26 maart tot 5 april in de Stadsfeestzaal aan de Meir in Antwerpen. Het was in eerste instantie de bedoeling om de verschillende afdelingen te laten samenwerken aan de creatie van moderne modelinterieurs. Daarnaast bevatte het programma filmvertoningen en muzikale en literaire avonden. Verder waren er ook drie balletten in een choreografie van Lea Daan (1906-1995), met decors van René Guiette en kostuums van May Nèama (1917-2007). In de halve ronde van de feestzaal ontwierp Stynen een klein afgezonderd theater met een podium en 400 zitplaatsen, waar deze evenementen konden plaatsvinden.⁵²

Net zoals bij het 'Paviljoen De Dekoratieve Kunsten' was er telkens één architect verantwoordelijk voor het concept van een modelinterieur.⁵³ Elke architect moest samenwerken met de andere afdelingen, maar was vrij in het kiezen van bepaalde vakmensen voor het uitvoeren van zijn ontwerp. Uiteindelijk waren de tentoongestelde interieurs: een hal met hof (John Van Zeeland (1900-1965)), een eetkamer (Paul Smekens (1890-1983)), een woonkamer met bibliotheek (Renaat Braem (1910-2001)), een bridgezaaltje (Jan de Braey), een living-room voor de Kolonie Congo (Hugo Van Kuyck (1902-1975)), een kinderkamer (René Grosemans (1903-1978)), een turnzaal (Geo Brosens (1891-1967)), een studio voor een jonge dame (Victor Gorlé (1900-1966)), een studio voor een jonge man (Robert Vander Aa (1905-1975)) en een bureau (Marcel Louis Baugniet (1896-1995)) en een muziekkamer (Léon Stynen).

Het ontwerp van Stynen voor de muziekkamer was op dat moment uitermate vernieuwend (ill. 8). Het was een geslaagde verwezenlijking van de integratie van kunst en nijverheid in een huiselijk interieur. Stynen koos ervoor om de drie wanden van de tentoonstellingsruimte deels te bekleden met grote rechthoekige fotopanelen uitgevoerd op ortho-brompapier van de firma Gevaert uit Mortsel. Hij werkte

hiervoor samen met Leo de Terwagne (1904-1984) van de afdeling fotografie. Op illustratie 8 zijn twee opmerkelijke fotopanelen te zien, waarop een weids zicht op de lucht en de wolken overheerst. Het rechterpaneel laat enkel wolken zien, terwijl het linkerpaneel een ondefinieerbaar panoramisch zicht toont waarbij de toeschouwer van op het water naar een oever kijkt. Stynen was duidelijk geïnspireerd door het atelier 'Studio Stone' van Belgische en Russische fotografen Cami (1898-1975) en Sasha Stone (1895-1940) in Brussel. Zij geloofden dat fotografie net als schilder- en beeldhouwkunst in het interieur geïntegreerd kon worden en zij maakten in de jaren dertig fotomontages voor de decoratie van kamers.⁵⁴ Het architectuurtijdschrift *Bâtir* publiceerde in 1938 een artikel over deze vorm van wandbekleding en toonde enkele fotopanelen van Studio Stone (zowel voor kinderkamers, hallen als woonkamers). Opvallend is dat de meeste foto's rustige beelden zijn/tonen met zichten op enerzijds water, bruggen en natuur en anderzijds verstilde beelden van operationele machinekamers.⁵⁵



ILL. 8: Muziekkamer (*Legros, Des installations électriques*)

Om de muziekkamer verder een heel intieme, maar ook een uitermate moderne 'look' te geven, plaatste Stynen onderaan de fotopanelen een horizontale strook met indirect licht. Inspelend op de kleurstelling van de fotopanelen werd de ruimte in zwart-witte tinten aangekleed. Niet alleen de zwarte piano kon muziek in de ruimte brengen, er was ook een moderne losstaande Philips-radio. Stynen koos om een akoestisch plafond in het isolatiemateriaal Rockwool van de Brusselse firma

Fibrocit te integreren. Voor de verdere decoratie werkte Stynen samen met verschillende bedrijven. Zo leverde de firma VORM het meubilair. De muziekkamer werd aangekleed met gordijnen en tapijten. Stynen liet de firma Le Tapis twee monochrome gekleurde tapijten leveren en Elisabeth Hanappe zorgde voor de handweefsels.⁵⁶ Tijdens het interbellum waren het hoofdzakelijk vrouwen die de textielkunst beoefenden. Suzanne Thienpont (1905-2003), Geneviève Stilmant (1905-1988), Marie-Louise Zimmer en Suzanne François waren enkele andere vrouwen die tijdens de tentoonstelling de verantwoordelijkheid op zich namen.⁵⁷

Stynen heeft geen concrete 'nijverheidskunst'-objecten ontwikkeld, maar de keuze van Stynen om op de tentoonstelling fotopanelen te gebruiken was heel opmerkelijk.⁵⁸ Op de tentoonstelling had bijna elk ander modelinterieur een kunstwerk in de vorm van een wandschildering geïntegreerd.⁵⁹ Volgens de catalogus gaat het telkens om een 'fresco', maar de vraag rijst of in deze tentoonstelling de frescotechniek wel echt werd gebruikt aangezien de standen met Celotex of houten panelen werden opgericht wordt verondersteld dat het om een eenvoudige wandschilderingen ging. Nochtans hadden de fresco's in die periode ook een zekere aantrekkingskracht op Stynen, want hij laat zijn vriend René Guiette een fresco in zijn woning aanbrengen. Wie Stynen in zijn kantoor in de Volhardingsstraat ging bezoeken, kreeg bij het binnenkomen onmiddellijk een frontaal zicht op het fresco.

De tentoonstelling Antwerpen 1938

Vlak na de tentoonstelling 'Antwerpen 1937' kwam de groep al opnieuw samen om hun 'Antwerpen 1938' te organiseren. Met het thema 'De kunst in het leven' versterkte de groep 'Antwerpen 1936' zijn streven om de Antwerpse bevolking aan te sporen om kunst en moderne 'nijverheidskunst' in de woning te integreren. De tentoonstelling voorzag zelfs expliciet een educatieve muur voor foto's van goede en slechte gebruiksvoorwerpen.⁶⁰ Deze doelstelling werd nog eens extra bekrachtigd met een korte propagandatekst die in de erezaal centraal op een wand werd geplaatst. Bij het binnenkomen werd de bezoeker direct geconfronteerd met de tekst: 'Door het ten spits gedreven individualisme werd de kunst afgezonderd van de gemeenschap. Zij dient terug in het leven gebracht. Dat kan alleen een gemeenschappelijke taal. De nieuwe taal der vormen. Het is de taal der groep 1938'. Deze tekst werd door de kunstenaars Joris Minne (1897-1988) en Antoon Herckenrath (1907-1977) op de wand aangebracht en verbonden met een schildering van Guiette en een plastische compositie van beeldhouwster Simone Lutgen (1906-1994).

Bij de voorbereidingen werden twee concepten overwogen: een appartementsgebouw met verschillende types flatwoningen of een straat met interieurs van verschillende types van gebouwen. In de briefwisseling rond de organisatie van deze

tentoonstelling is het opmerkelijk dat de circulatie en de aantrekkelijkheid van de tentoonstelling meerdere malen werd bediscussieerd. De circulatie was belangrijk opdat de bezoeker alles goed kon bekijken. Er werd aan de architecten gevraagd om een plattegrond met circulatie uit te tekenen voor het eerste concept. Er waren ontwerpen van Renaat Braem, Paul Smekens en René Grosemans, maar er werd uiteindelijk gekozen voor het ontwerp van Léon Stynen.⁶¹ In het archief van Stynen in het Architectuurarchief Vlaanderen werd dit ontwerp teruggevonden.⁶² Stynen voorzag drie ruimten om een gewoon appartement, een groot appartement en een appartement 'voor de werkman' tentoon te stellen. Verder waren er verschillende wanden die foto's, fresco's, kantwerk, publiciteit en propagandamateriaal moesten dragen. Ondanks het uitgewerkte plan van Stynen, werd naderhand toch gekozen om het tweede concept te nemen en een straat met interieurs van verschillende typen gebouwen te exposeren. Verder werd er nadruk gelegd op het realistische karakter van de ontwerpen. Daarom werd er tijdens de vergaderingen voorgesteld om in de verschillende woningen op vaste uren een kookdemonstratie, modeshow en kamer-muziekuitvoeringen te doen.⁶³

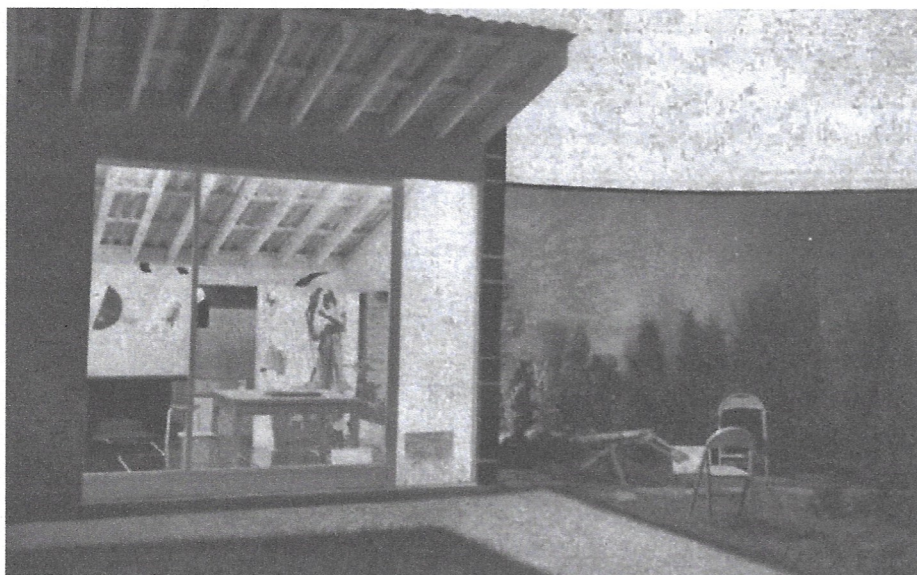
Net zoals Stynen namen de meeste architecten die aan 'Antwerpen 1937' hadden meegewerkt opnieuw deel om een modelinterieur samen te stellen. Voor de uitvoering van de ontwerpen werkten ook grotendeels dezelfde bedrijven, vaklui en kunstenaars mee. Maar in tegenstelling tot 'Antwerpen 1937' werden nu maar acht modelinterieurs tentoongesteld in plaats van elf: een erezaal met grote wanden voorbehouden voor de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de propagandatekst (Hugo Van Kuyck), een appartement voor een alleenstaande dame (Hugo Van Kuyck en Frits de Goeyse), een bloemenwinkel (Maxime Wijnants (1907-1999)), een winkel voor 'haute couture' (John Van Zeeland), een boekenwinkel (Jan de Braey), een atelier voor een publiciteitstekenaar (Paul Smekens en Robert Vander Aa), een flatwoning (Renaat Braem en Geo Brosens) en een weekendhuisje met tuin (Léon Stynen en René Grosemans).⁶⁴

Het weekendhuisje (ill. 9) of de 'minimum villa' van Stynen en Grosemans was onderverdeeld in een leefruimte, een keuken, een kleer-/linnenkast, een toilet en een douche. De gevel werd net zoals Stynen's villa voor dokter Van Thillo (1937) in Ekeren en het casino van Chaudfontaine (1937-1940) met leisteen bekleed.

De Antwerpse tuinarchitect René Latinne (1907-2003) ontwierp de tuin rond het weekendhuisje. De leefruimte werd opgesmukt met wandschilderingen van Julien Van Vlasselaer (1907-1982) en een fotomontage van reclamefotograaf Albert Malevez.⁶⁵ Elisabeth Hanappe zorgde opnieuw voor het tafellinnen.

Om een lokale concurrent van de Cubex-keuken te introduceren, liet Stynen de Antwerpse firma A.P.E. de keukeninrichting met witgelakte gestandaardiseerde kasten uitvoeren. Verder werd het weekendhuisje bemeubeld met een metalen bed en meubels in gebogen gelamineerd hout, waaronder de L-leg stoel nr. 60 van de Finse

architect Alvar Aalto (1898-1976) geproduceerd door de firma Artek en geleverd door de *Société Industrielle d'Ameublement* (SIDAM). Deze firma was opgericht door de Brusselse interieurarchitect Stéphane Jasinsky (1907-2000). Hij bezat de exclusieve vertegenwoordiging van Artek en Thonet in België, Luxemburg en Belgisch Congo.⁶⁶ Renaat Braem koos voor een gedeelte van het meubilair van zijn flatwoning ook voor Artek, waaronder de tea-trolley nr. 98.



ILL. 9: *Weekendhuisje* (JSR, *L'Art dans la vie*)

Na afloop van de tentoonstelling waren de architecten niet heel tevreden met het resultaat. Ze waren van mening dat ze te weinig tijd hadden gekregen voor de voorbereiding en de opbouw waardoor de kwaliteit in het gedrang kwam. Verder werd deze aangevuld met de bemerking dat de tentoonstelling niet lang genoeg liep om er commercieel wel bij te varen en dat het ideaal van de samenwerking tussen kunst en industrie niet voldoende gerealiseerd was.⁶⁷ Een jaar later kwam de tentoonstelling van de groep 'Antwerpen 1939' tot stand, maar deze keer zonder modelinterieurs en zonder de medewerking van Stynen.

Conclusie

Het komt niet steeds aan bod in de publicaties over Léon Stynen, maar hij heeft op het vlak van interieurarchitectuur een belangrijke bijdrage geleverd aan de Antwerpse tentoonstellingen tijdens het interbellum. Hij was een uitermate rationele

architect voor wie comfort en degelijkheid steeds van primair belang waren. De ontwerpen voor de modelinterieurs tonen dat ook aan en laten duidelijk zien dat hij kennis had van wat er lokaal, nationaal, maar ook internationaal gangbaar was. Vanuit zijn visie moesten architecten, kunstenaars en bedrijven samenwerken om het dagelijkse leven van iedereen aangenamer maken, en hij heeft dat in praktijk toegepast. Voor de drie tentoonstellingen heeft Stynen met een hele reeks kunstenaars en bedrijven samengewerkt om zijn ontwerpen uit te voeren en/of te laten aanvullen. In de tekst werd bewust gekozen om de bedrijven niet steeds op te sommen, daarom geeft de tabel in bijlage (hierna) een overzicht van alle betrokken partijen. Onderzoek naar de privé-opdrachten van Stynen uit de jaren dertig toont aan dat hij met verschillende van deze bedrijven bleef samenwerken voor het uitvoeren van privé-opdrachten, zoals voor Metalen Galler, Gilliams & Simons, Peeters R. & G, Merckx-Verellen, VORM, SIDAM, Troesh en Veranneman.

Of Léon Stynen zijn cliënten heeft kunnen aansporen om fotopanelen in de woning te plaatsen, is niet geweten. Er zijn weinig tot geen foto's bewaard van contemporaine interieurs van Stynen. Het is moeilijk in te schatten of tentoonstellingen, catalogi en publicaties uiteindelijk gezorgd hebben voor de realisatie van de vooropgestelde visie in de Antwerpse woningen uit die periode. Daarnaast is er weinig archiefmateriaal over de interieurafwerking en -inrichting terug te vinden en is het erg moeilijk om oorspronkelijke interieurelementen in privéwoningen te lokaliseren. De meeste interbelluminterieurs zijn niet toegankelijk en hebben verschillende verbouwingen ondergaan, want elke nieuwe eigenaar wil zijn interieur personaliseren en de wanden overschilderen en haalt kunstwerken weg en plaatst nieuwe meubels. Interieurfoto's in contemporaine architectuurtijdschriften tonen echter wel dat in privéwoningen van andere Antwerpse architecten de eigenaars wel internationale 'nijverheidskunst'-objecten zoals Thonet-meubels integreerden, waarvan de Marcel Breuer B35 en de Artek stoel nr. 31 het meeste voorkomen.⁶⁸ Ook Stynen had rode B35 Breuer-stoelen van Thonet en Poul Hennigsen-hanglampen (lamp PH 2/1) in zijn eigen woonkamer geplaatst.

Bijlage

TABEL I: *Lijst van firma's waar Stynen voor de realisatie van de modelinterieurs mee samenwerkt (Marieke Jaenen)*

Naam firma	Adres		Functie	Deelname expo
	Straat	Plaats		
A.P.E.	Hollebeekstraat	Hoboken	Keukens (Schrijnwerkerij)	Antwerpen 1938
A.L.A.G. n.v.	Korte Klarenstraat 11	Antwerpen	Pierrite	Antwerpen 1938
Anthonis P.	Mechelsesteenweg 19	Antwerpen	Piano	Antwerpen 1937
Antwerp Telephone & Electrical Works	Boomgaardstraat 22	Berchem	telefoonstelsel	Expo 1930
Antwerpse Asfaltfabrieken N.V.	Montignystraat 22	Berchem	Dakbedekking	Expo 1930
Bakker G.J.J.	Bexstraat 34	Antwerpen	Schilder	Expo 1930
Bareel	/	Kapellen	Planten	Antwerpen 1938
Begaux S.	Meir 56	Antwerpen	Koeltoestellen	Expo 1930
Bolsius Max	Korte Koepoorstraat 11	Antwerpen	Keukengerei	Expo 1930
Bouchier Eugene	Quillinstraat 39	Antwerpen	Verlichting	Antwerpen 1937
Carrières de Villers-Le-Gambon			Marmers	Expo 1930
Cockx Jan	Klappestraat 10	Antwerpen	Kunstenaar	Expo 1930
Coenen H.	St. Lambertusstraat 13	Antwerpen	Smid	Expo 1930
Commerce & Technique	Willem de Zwijgerstraat 41	Brussel	Celotex	Expo 1930
Craftex	Willem de Zwijgerstraat 41	Brussel	Schilder	Expo 1930
Dam L.	Leopoldstraat 45	Antwerpen	Meubels	Expo 1930
De Bruyne Th.	Arenbergstraat 34	Antwerpen	Metalen meubels	Expo 1930
De Rooy	Gen. Drubbelstraat 52	Berchem	Schilder	Antwerpen 1937 & Antwerpen 1938
De Vooruitgang	De Berliamontstraat	Deurne	Ideaal Vloer (Gewapend beton)	Expo 1930
Delmotte	Lange Nieuwstraat 48	Antwerpen	Lettertekens	Expo 1930
Delrue L.	Grote Steenweg 44	Berchem	Zitbanken	Expo 1930
Demblon A.	Gerardstraat 16	Antwerpen	Lichttoestellen	Expo 1930
D'Hulst	Rechtstraat 20/22	Lier	Meubels	Expo 1930

Naam firma	Adres		Functie	Deelname expo
	Straat	Plaats		
Dupont-Fourdrigniers	Ternicnkstraat 13	Antwerpen	Glaswerk	Expo 1930
Electro Navale & Industrielle	Keizerstraat 63	Antwerpen	Elektriciteit	Expo 1930 & Antwerpen 1937 & Antwerpen 1938
Elisabeth Hanappe	Place Ch. Graux	Brussel	Tafellinnen	Antwerpen 1937 & Antwerpen 1938
Fibrocit (Neuckens)	Rue Masui 26	Antwerpen	Rockwool	Antwerpen 1937
Franck Fr.	Korte Gasthuisstraat 24	Antwerpen	Montage	Antwerpen 1937
Galler n.v.	Italiëlei 22	Antwerpen	Metaal	Expo 1930 & Antwerpen 1938
Gielen Frères	Consciencestraat 28	Antwerpen	Elektrische verlichting	Expo 1930
Gilliams & Simons	Olijftakstraat 15	Antwerpen	Spiegel- & glaswerken	Antwerpen 1937 & Antwerpen 1938
Gilliot & Co		Hemiksem	Tegels	Expo 1930
Grand Bazar	Groenplaats	Antwerpen	Keuken- & tafelgerief	Antwerpen 1938
Guiette Rene	Populierenlaan 32	Antwerpen	Kunstenaar	Antwerpen 1937
Gustave De Laet & Co	Huidevettersstraat 52	Antwerpen	Kampeerbenodigdheden	Antwerpen 1938
Hofmans J.	Lange Leemstraat 85	Antwerpen	Mozaïekvloer	Expo 1930
Huis Dael	Groote Steenweg 30	Berchem	Bedden	Antwerpen 1938
Huis De Laet-Teuck	/	Kontich	Cactussen	Antwerpen 1937
Janssens	Frankrijklei 82	Antwerpen	Eternit & tegels	Antwerpen 1938
Jaspar	Rue Jonfosse 2/4	Luik	Lift	Expo 1930
Latinne Rene	Groote Steenweg 459	Berchem	Tuinarchitect	Antwerpen 1938
Le Tapis	Ch. De Ruysbroeck 109	Vorst	Tapijten	Antwerpen 1937
Leo der Terwangne	Kardinaal Mercierlaan 33	Berchem	Fotograaf	Antwerpen 1937
Lesage J.	Planckenbergstraat 101	Deurne	Gleistenen en tegels	Expo 1930
Luyten-Lanins	Lisperstraat 59	Lier	Meubels	Expo 1930
M.E.G.A.	Nationalestraat 32/34	Antwerpen	Electrische toestellen	Expo 1930
Malevez A.	Rue Poinçon 53	Brussel	Fotograaf	Antwerpen 1938
Merckx-Verellen V.	Roodestraat 36	Antwerpen	Meubels	Expo 1930
Muylle G.	Koninginnenlaan 189	Brussel	Schuiframes & deuren	Antwerpen 1938
Noesen G.	Kipdorp 50	Antwerpen	Asphaltwerken	Antwerpen 1938

Naam firma	Adres		Functie	Deelname expo
	Straat	Plaats		
Peeters Flor	Statiestraat 123	Berchem	Gasfornius	Expo 1930
Peeters R. & G.	Kardinaal Mercierlaan 24	Berchem	Natuursteen	Expo 1930
Philips n.v.	Otto Veniusstraat 9	Antwerpen	Verlichting, radio, phono	Antwerpen 1937 & Antwerpen 1938
Plan	Boulevard de Waterloo 50	Brussel	Kunstvoorwerpen	Antwerpen 1937
Sanos n.v.	Begijnenvest 10-14	Antwerpen	Zink	Expo 1930
Scheefhals J.	Larmorinièrestraat 195	Antwerpen	Lichttoestellen	Expo 1930
Sermon E.	Plantin Moretuslei 58	Antwerpen	Natuursteen	Expo 1930
SIDAM	Rue de Stassart 35	Brussel	Meubels	Antwerpen 1938
Stoffels Em.	Kipdorp 15	Antwerpen	Kunstenaar	Expo 1930
Studio De Saedeleer	/	Etikhove	Tapijten	Expo 1930
Sy M.B.A	Vleminkveld 21	Antwerpen	Tapijten	Expo 1930
Troesch	Lange Leemstraat	Antwerpen	Gezondheidsroestellen	Antwerpen 1938
Truyens-Bredael L.	Lange Leemstraat 136	Antwerpen	Linnen	Expo 1930
Vallaëys & Vierin	Elsdoncklaan 9	Wilrijk	Leisteenbekleding	Antwerpen 1938
Van den Bulck Flor	Molenlei 33	Merksem	Aannemer	Expo 1930
Van der Straeten Frères	Keizerstraat 62	Antwerpen	Schrijnwerkerij	Antwerpen 1937
Van Grootenbril Em.			Tegels	Expo 1930
Van Peetersen	Van Noortstraat 10	Antwerpen	Loodgieterij	Antwerpen 1938
Van Riel & Van den Bergh	Lamorinièrestraat 159	Antwerpen	Algemene Constructie	Antwerpen 1938
Van Vlasselaer Julien	Paul Hanckarstraat 1	Ukkel	Kunstschilder	Antwerpen 1938
Veranneman F. & A.	Kipdorp 15	Antwerpen	Schildering	Expo 1930
Vermeulen Gebr.	Zurenborgstraat 44-46	Antwerpen	Terravova bekleding	Expo 1930
VORM (Albert Hermans)	Tweemontstraat 393	Antwerpen	Meubels	Antwerpen 1937
Williams & Williams	/	Vilvoorde	Stalen kasten	Expo 1930

Noten

- ¹ A. Bontridder, *Léon Stynen: Leven en Werk: Een gevecht met de rede*, (Antwerpen 1979); G.A. Bekaert, R. De Meyer, *Léon Stynen, een architect: Antwerpen, 1899-1990* (Antwerpen 1990)
- ² Léon Stynen ontwierp zowel het exterieur, interieur, meubels en tapijten voor de Villa De Beukelaer (1936, Brasschaat) en Villa Van Thillo (1937, Ekeren) beide villa's zijn ondertussen echter afgebroken, in Architectuurarchief Vlaanderen, (verder AAV), Archief Léon Stynen (verder ALS),
- ³ M. Jaenen, 'Léon Stynen: interieurarchitectuur tijdens de jaren 30 in Antwerpen', *M&L*, 34:2 (2015), 4-19.
- ⁴ <https://bijlmermuseum.com/het-bauhaus-manifest> en <https://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/unterricht/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses> (Geraadpleegd op 28/08/2017).
- ⁵ De catalogus van het paviljoen vermeldt niet alleen verschillende Antwerpse bedrijven, maar ook het materiaal- en kleurgebruik van het exterieur en de verschillende interieurs in het paviljoen.
Gazet van Antwerpen, *Antwerpen 1930, officieel dagblad-programma van de Wereldtentoonstelling voor Coloniën, Scheepvaart en Vlaamse kunst*, (Antwerpen 1930) nummers 37, 38, 85, 97, 104, 126, 127, 179, 182, 184, 186 en 188; *Officiële catalogus De Decoratieve Kunsten*, tent. cat. (Antwerpen 1930); *Wereldtentoonstelling 1930*, geïllustreerd weekblad (1930) nummers 1, 3, 4, 6, 7, 11, 15, 20-22, 29.
- ⁶ *Officiële catalogus De Decoratieve Kunsten*; C. F. Cools, Het paviljoen der Decoratieve Kunsten op de Wereldtentoonstelling van Antwerpen, *KMBA*, 3 (1930); 'De Decoratieve Kunsten', *De Bouwgids*, 21:7 (1929); B. Vivier, *Het paviljoen van de Decoratieve Kunsten op de Wereldtentoonstelling van Antwerpen 1930*, onuitgegeven thesis (Universiteit Leiden 2003); N. Poulain, 'De Decoratieve kunsten', *Interbellum*, 13:4 (1993).
- ⁷ Archives d'Architecture Moderne (verder AAM), Archief Renaat Braem (verder ARB), Antwerpen 1937 en Antwerpen 1938
- ⁸ M. Jaenen, 'De discussie rond de architect als kunstenaar (1919-1936)', *Van Academie tot Universiteit. 350 jaar architectuur in Antwerpen* (Antwerpen 2013) 88-99.
- ⁹ V. Blommaert, *Jos Smolderen: tentoonstelling van 24 feb. tot 12 maart 1976*, onuitgegeven studie, NHIBS Antwerpen, (Antwerpen 1976) 8; Jaenen, *De discussie tussen architect en kunstenaar*, 88-90.
- ¹⁰ E. Léonard, 'Over nijverheidskunst', in Kring 'Moderne Kunst', *Kongres van Moderne Kunst te Antwerpen op 10 en 11 oktober 1920 in de "Beethovenzaal" De Bomstraat, 11: korte inhoud der lezingen*. Léonard had ook de wens om 'alle nijveraars meer en meer te zien bijdragen tot bloei van een levende kunst door hun reclamen, verpakkingen en gefabriceerde artikelen door kunstenaars te laten ontwerpen'.
- ¹¹ K. Van Houte, *Jos Léonard en de ontstaansgeschiedenis van het grafisch ontwerp in België (1918-1936)*, onuitgegeven doctoraatsonderzoek (KULeuven 2009) 49-50.
- ¹² M. Dubois, *Buismeubelen in België tijdens het interbellum*, Catalogus, Museum voor Sierkunst (Gent 1987) 10-20.
- ¹³ Verschillende machinaal gesneden vellen berken finer werden dwars op elkaar gekleefd en in een mal vastgeklemd, zodat bij het drogen van deze 'multiplex' het geheel een soliede gebogen vorm kreeg.

- ¹⁴ Ch. Rice, *The Emergence of the interior* (Abington 2007) 94-112.
- ¹⁵ Zichtbaar in verschillende vooraanstaande interbellumarchitectuurtijdschriften zowel nationaal als internationaal. *Bau und Wohnung*, (Stuttgart 1927).
- ¹⁶ P. Spark, *The Modern Interior* (Cornwall 2008), 66-68
- ¹⁷ Rice, *The Emergence of the interior*, 94-112.
- ¹⁸ O. Macel, 'Modern architecture and modern furniture' in: *Designing modern life*, DOCO-MOMO Journal 46:1 (2012)
- ¹⁹ AAV, ALS, LS.3.I.121, Statuten 'De Decoratieve Kunsten'.
- ²⁰ Idem.
- ²¹ Idem.
- ²² De stichtende verenigingen waren: Algemene Aannemers van Bouwwerken, Samenwerkende Vennootschap Het IJzer, Koninklijke Maatschappij der Bouwmeester van Antwerpen, Koninklijke Maatschappij 'Rubenskring', Samenwerkende Vennootschap der Meesters Elektriek- en Gasbewerderskring van het Arrondissement Antwerpen (M.E.G.A.), Meesters-Lichtbewerderskring van het Arrondissement Antwerpen, Syndikaat der Druknijverheid van Antwerpen, Syndikaat der Meesters-Bouwsmeden, Syndikaat der Patroons Marmer- en Steenbewerders, Syndikaat van Meesters-Behangers van Antwerpen (SYMBA), Syndikaat van Meesters-Schilders van Antwerpen en omliggende, Syndikaat van Meesters-Vloerders van Antwerpen, Syndikale Kamer der Behangers-Garnierders, Syndikale Kamer der Bouwnijverheid van Antwerpen en Vereenigde Lood- en Zinkbewerders Patroons van Antwerpen.
- ²³ Vivier, *Het Paviljoen van De Decoratieve Kunsten Op de Wereldtentoonstelling van Antwerpen 1930*, 23.
- ²⁴ Het Boek, of beter de boekdrukkunst werd aangemoedigd als kunstvorm, waarschijnlijk was dit onder invloed van Jos en Edward Léonard. Katrien van Houte vermeldt in haar doctoraatsonderzoek dat Edward Leonard hoopte dat 'er in de wereld van de drukkunst een nieuwe wind zou gaan waaien en dat er naar analogie met wat in de beelden kunsten was gebeurd, schoon schip zou gemaakt worden met achterhaalde opvattingen en de verouderde werkmethodes van het drukkersbedrijf'. Van Houte, *Jos Léonard en de ontstaansgeschiedenis van het grafisch ontwerp in België*, 42.
- ²⁵ P.L. Flouquet, 'Puissances de l'organisation: Logis 1935', *Bâtir* 34 (1935)
- ²⁶ Opmerkelijk is dat deze meestal jonge architecten, die tijdens de wereldtentoonstelling in Antwerpen aan het begin van hun carrière stonden, in de jaren dertig en veertig met hun nieuwe projecten en gebouwen in de architectuurtijdschriften werden vermeld en geprezen. Ze hadden met hun deelname en hun ontwerpen duidelijk een visitekaartje achtergelaten.
- ²⁷ Flouquet, *Puissances de l'organisation*.
- ²⁸ AAV, ALS, LS.3.I.121, Statuten 'De Decoratieve Kunsten'.
- ²⁹ <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/dibe/persoon/4663> (Consulted on 23/12/2017)
- ³⁰ De bedrijven P. & G. Peeters en Metalen Galler bestaan vandaag nog steeds, van de laatste is het archief in beperkte maten bewaard en spijtig genoeg niet toegankelijk voor particulieren.
- ³¹ Net zoals het weefatelier van het Bauhaus, was ook in Antwerpen en België de verwerking van textiel (tapijten, gordijnen, kant...) en boekbinderij tijdens het interbellum een vrouwenzaak.
- ³² AAV, ALS, LS.3.I.121, Statuten 'De Decoratieve Kunsten'.
Het lidgeld van de vereniging bedroeg minimaal 50 fr. maximaal 200 fr. De aangesloten verenigingen (werkende leden) betaalden jaarlijks een bijdrage van minimaal 250 fr. maximaal 1000 fr., de beschermende leden 250 fr. tot 5000 fr. Uiteindelijk werd de hele verwezenlijking

van het Paviljoen op 400 000 fr. gerekend, waarvan 229 000 fr. voor de constructie, 2 500 fr. voor verzekering, 35 000 fr. voor onderhoud-waakdienst-politie-pompvaarders, 20 000 fr. voor de hoofdleiding elektrische verlichting, 15 000 fr. voor algemene verlichting, 200 000 voor propaganda, 15000 voor secretariaat, 10000 onvoorziene kosten en 57 500 fr. voor allerlei (waarschijnlijk de verdere inrichting). Uiteindelijk waren de inkomsten ook 400 000 fr.: er kwam 300 000 fr. (10 procent van het bedrag 3 000 000 fr.) van de tentoongestelde waarde van, 50 000 fr. (5 procent van het bedrag 1 000 000 fr.) van de verkoop, 25 000 fr. van de toelagen en 25 000 fr. van de giften.

³³ AAV, ALS, LS. 3.1.121.

³⁴ Celotex, een bouw materiaal vervaardigd uit suikerrietvezels, kwam oorspronkelijk uit Chicago en was op dat moment in België nog een nieuw product. De vezels werden door een ononderbroken vervuilingsproces tot een stevige plaat verwerkt. Het hield het doordringen van warmte, koude en geluid tegen en werkte isolerend. Het bezat geluidopslopende eigenschappen. Gedurende de fabricatie werd Celotex waterdicht gemaakt (P. Bot, *Vademecum, historische bouwmaterialen, installaties en infrastructuur* (Alphen aan de Maas 2009) 248)

³⁵ Gazet van Antwerpen, *Antwerpen 1930; Officiële catalogus De Decoratieve Kunsten*.

³⁶ Vivier, *Het Paviljoen van De Decoratieve Kunsten Op de Wereldtentoonstelling van Antwerpen 1930*, 29.

³⁷ Het paleis van 'De Decoratieve Kunsten', de opbouw in verschillende stadia (15 december 1929 tot 15 februari 1930, 1930 11-22 (1930).

³⁸ Gazet van Antwerpen, *Antwerpen 1930*.

³⁹ Bot, *Vademecum* 248.

⁴⁰ De decoratie van een vloer aan de hand van verschillende kleurvlakken werd in de jaren twintig meermaals in de inkomhallen toegepast.

⁴¹ Woningen, zoals het Stocletpaleis (1911) van Jozef Hoffman (1870-1956) en de woning Van Buuren (1928) in Brussel, hadden ook veel aandacht voor de muziekkamer, want precies hier kon de samensmelting van alle Kunsten tot stand komen. Verder was er in 1922 ook het experimentele ontwerp voor *Maison d'artiste* door de architecten Theo van Doesburg en Cor Van Eesteren van De Stijl.

⁴² 'Quid dit 'maison moyenne' dit 'cuisine rationnelle', *Bâtir* 11 (1933); Flouquet, *Puissance de l'organisation*.

⁴³ P. Gilles, 'Le confort moderne: la cuisine électrifiée', *Bâtir* 23 (1934).

⁴⁴ *Officiële catalogus De Decoratieve Kunsten*, tent. cat. (Antwerpen 1930)

⁴⁵ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', Verslag van de algemene vergadering van 20 december 1936 van het secretariaat 'Antwerpen 1936'

⁴⁶ ibidem

⁴⁷ P. Gilles, 'Anvers d'action moderne', *Bâtir* 52 (1937) 1092

⁴⁸ Gilles, *Anvers d'action moderne*, 1092.

⁴⁹ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', Catalogus 'Antwerpen 1937'.

⁵⁰ AAV, ALS, LS.3.1.121.

⁵¹ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', Verslag van de algemene vergadering van 20 december 1936 van het secretariaat 'Antwerpen 1936'.

⁵² AAV, ALS, LS.3.1.121.

⁵³ J. Braeken, *Renaat Braem 1910-2001* (Brussel 2010) 329.

⁵⁴ P.L. Flouquet, 'La photographie dans la décoration', *Bâtir* 72 (1938).

⁵⁵ Flouquet, *La photographie dans la décoration*.

- ⁵⁶ G. Legros, 'Des installations électriques en fonction de la tarification du courant', *Bâtir* 58 (1937).
- ⁵⁷ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', Catalogus 'Antwerpen 1937'. Ook begin jaren waren de vrouwen bijna uitsluitend actief in het weef/textielatelier twintig in het Bauhaus in Weimar. (Er werd niet van alle vrouwen de geboorte- en sterfdatum teruggevonden.)
- ⁵⁸ Renaat Braem voor zijn bijdrage 'woonkamer met bibliotheek' een metalen boekenkast en lamp ontworpen dat door de Antwerpse firma Mertens was geproduceerd. Op basis van het ontwerpplan zou kunnen opgemaakt worden dat deze twee objecten door Mertens in serie werden gemaakt en verkocht. (AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938').
- ⁵⁹ P.-L. Flouquet, 'Sur la hiérarchie des valeurs plastiques: peinture et sculpture au service de l'architecture', *Bâtir* 72 (1938).
- ⁶⁰ De muur was samengesteld onder leiding van Jos Léonard met werken van Antwerpse fotografen Lode Verhofs, Gerard van Wingerden en Lode Seghers. (Catalogus 'Antwerpen 1938').
- ⁶¹ AAM, ARB, Antwerpen 1937 en Antwerpen 1938, brief 23 november 1937.
- ⁶² AAV, ALS, LS.3.190. *Jo Braeken, Renaat Braem 1910-2001* (Brussel 2010) 330
- ⁶³ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938'.
- ⁶⁴ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938', Catalogus 'Antwerpen 1938'.
- ⁶⁵ JSR, 'L'Art dans la vie', *Clarté* I (1939).
- ⁶⁶ In plaats van zelf buismeubels te ontwerpen opteerden veel Belgische architecten voor meubelen uit de Thonet-collectie, waaronder de clubzetel B32, B35, variant S35 en stoel B64 van Marcel Breuer, de stoel B36 van Anton Lorenz.
- ⁶⁷ AAM, ARB, 'Antwerpen 1937' en 'Antwerpen 1938'.
- ⁶⁸ Geo Brosens had in zijn eigen woning (1933) Breuer B35 stoelen en in de woning Strybol 1935 Artek meubels nr.31. Ook enkele woonkamers van woningen ontworpen door Eduard Van Steenberghe hadden Thonet Breuer-stoelen, zoals woningen Breugelmans en Delaive van het Volhardingscomplex (1932) en villa Eugene De Bock in Kalmthout (1934).