

Just north of the canal in the Brussels borough of Sint Jans-Molenbeek there is an apartment building arising from the labyrinth of individual houses, sheds and small factories. Twelve storeys, balconies on the south side, concrete façade elements, horizontal windows indicating units of habitation. Not quite a tower, perhaps a slab. A rational solution for stacking apartments of the sort that was erected all over Europe, West and East, after 1945. A modern building, we might even refer to it as functionalist, in the rational tradition following the models of Le Corbusier, Hilberseimer or Van Eesteren. Anonymous, although the names of the designers could probably be easily discovered. In any case, the building is anonymous enough not to have invited a proper maintenance regime; over time the greyness of the concrete panels has spread out as a kind of dust over the entire building, its windows and doors. This, in other words, is not an object of architectural tourism.

On closer inspection this building, which I cannot free from its status of obscurity, turns out to offer a few surprises. The volume sets off in the simple, rational geometry of the slab but then, quite without taking into account rules of formal clarity, the last two bays on the south side project forward. The infringement of the clear form has a reason; the addition to the volume corresponds with the depth of a three-storey wing at a right angle to the slab that in turn agrees with the terrace of nineteenth-century buildings of the urban block. This arrangement of the flat, set back by some ten or so metres from the street, allows for a small square to be addressed conventionally and quite usefully by two buildings and their entrance arrangements. The violation of formal principles of rationality, repetition or geometric clarity is an act of compromise: rules are bent, not with great aplomb, rather with a certain degree of pragmatic timidity, to accommodate an agreement with existing patterns of building, of making and addressing streets.

In the rhetoric of modern, twentieth-century architecture, compromise is a sign of weakness. At best it demonstrates a lack of nerve, a fear to cast aside the cultural and social arrangements that the avant-garde set out to destroy. Modern light has to cut through the darkness of tradition and convention. Compromise is weak, or dubious, or morally defective. It is not something to seek, let alone celebrate. At best, compromise is mediocre.

In his 1963 booklet *Dialogue between Light and Silence*, architect and poet Albert Bontridder voiced his sense of despair at the limitations imposed on architects in Belgium.<sup>1</sup> Bontridder, who had set out to write a history of Belgian architecture in the twentieth century, describes this history as a series of missed opportunities. After an inspired start – Horta and the Brussels Art Nouveau – Belgium systematically failed to offer its talented modern designers opportunities to develop a truly modern architecture. The result, Bontridder laments, is an architecture that is frustrated by

## Other Modernities Observations about a North-West- European Architecture

<sup>1</sup>  
Albert Bontridder, *Dialogue tussen licht en stilte* (Antwerp: Helios, 1963).

Even ten noorden van het kanaal in de Brusselse gemeente Sint Jans-Molenbeek torent een flatgebouw uit boven een doolhof van individuele huizen, schuren en fabriekjes. 12 etages; balkons op het zuiden; betonnen gevelementen en horizontale ramen die de wooneenheden markeren. Niet echt een toren, meer een *slab*. Dergelijke rationele stapelingen van appartementen werden na 1945 in heel Europa opgetrokken, in zowel oost als west. Het is een modern, mogelijk zelfs functionalistisch gebouw in de rationale traditie waarvan ook de gebouwen van Le Corbusier, Hilberseimer en Van Eesteren deel uitmaken. Anoniem, hoewel de naam van de ontwerper waarschijnlijk eenvoudig kan worden achterhaald. Diezelfde anonimiteit van het gebouw heeft kenmerkend tot een beperkt onderhoudsregime geleid: in de loop der tijd heeft het grijs van de betonnen panelen zich als een soort sluier over het hele gebouw, inclusief raam- en deurkozijnen, verspreid. Dit is, met andere woorden, niet bepaald een architectuurtoeristische trekpleister.

Bij nadere beschouwing blijkt dit gebouw – dat niemendonmiddellijk uit zijn onzichtbaarheid zal willen verlossen – een paar verrassingen in petto te hebben. Het volume is gebaseerd op de eenvoudige, rationele geometrie van het langwerpige blok, maar de laatste twee zuidelijke traveeën steken naar voren zonder op enigerlei wijze rekening te houden met regels van formele helderheid. Deze inbreuk op de regels heeft een reden: de maat van de uitstekende traveeën is namelijk even diep als een vleugel van drie verdiepingen, die haaks op het gebouw staat en op zijn beurt aansluit op een rij aaneengesloten, negentiende-eeuwse huizen die onderdeel zijn van het bouwblok. De compositorische aanpassing van het gebouw, dat een kleine 10 meter uit de rooilijn is geplaatst, creëert een pleintje dat zich op een begrijpelijke en nuttige manier verhoudt tot de twee gebouwdelen en hun entrees. Deze overtreding van de formele principes van rationaliteit, herhaling en geometrische helderheid bevat een compromis: de regels zijn aangepast, eerder met een zekere praktische bescheidenheid dan met veel aplomb, om aansluiting op het bestaande bebouwingspatroon en de aanleg en adressering van de straten mogelijk te maken.

In de retoriek van de moderne, twintigste-eeuwse architectuur is het compromis een zwaktebod. In het beste geval bleek er een gebrek aan durf uit, of angst om de culturele en maatschappelijke afspraken die de avant-garde van plan was te vernietigen, opzij te schuiven. Het licht van de moderniteit moest het duister van traditie en conventie doorboren. Elk compromis was zwak, of twijfelachtig, of moreel ontoelaatbaar. Je zocht het niet op en het was zeker niet bewonderenswaardig. In het gunstigste geval leverde een compromis middelmatigheid op.

In zijn *Dialogo tussen licht en stilte* uit 1963 gaf de architect en dichter Albert Bontridder uitdrukking aan het gevoel van wan-

## Andere moderniteiten Observaties over een Noordwest- Europese architectuur

compromise and that rarely, almost never, breaks through the mould of the patterns of the nineteenth-century city. An architecture that treats the language of the avant-garde as a pattern book, adopts some of its elements, digests them, and out they come as the antiquated hat of the bourgeois city in a new appearance, a new costume on the old body.

Belgian mid-twentieth-century architecture is unsettling. In the post-war years large infrastructural projects descended upon existing cities, ripping apart historic ensembles and neighbourhoods – this, ironically, in a country that had experienced traumatic destruction in 1914-1918, but the physical fabric of which had been left relatively unscathed by the Second World War. After 1945, modernity came in the form of the engineers who were responsible for the new network of roads, tunnels and viaducts crushing through the city. The realisation of the new north-south train connection in Brussels is easily one of the most ruthless projects of modernisation in Europe. Technological radicalism – one of the potent manifestations of an ardent belief in modernity – was as powerful here as it was anywhere. Yet Bontridder was right: atop the tunnels, metros, along the new inner-city motorways, new buildings emerged, whose architectural expression is modern, or rather *moderne* – more Mallet-Stevens than Corbu. However, ‘modernist’ they are not, at least not as far as the urban proposal is concerned. The adherence to the existing urban model of perimeter blocks divided into parcels and *rues-corridors* does not impede the introduction of modern detail. Apartment buildings parade *fenêtres-en-longueur* and, occasionally, *brises-soleils*, demonstrating the contemporaneity of both their builders and their owners. New office buildings display curtain walls, sometimes worked into otherwise conventional fenestrated façades; ‘modernist’ thumbnails attached to buildings that seem otherwise fairly untouched by the International Style.

#### Unsolicited Modernities

Cities and countries get the modern architecture they need. Pre-Second World War Rotterdam or Frankfurt needed to demonstrate a type of modernity that could be understood as the seamless expression of rational processes of production. Post-war Sweden needed an architecture that conveyed a sense of collective endeavour and made a connection to the image of a pastoral utopia that was part of the ideal of the welfare state. France, too, had its way of showing its own brand of the modern: large-scale, centralised, technocratic. What, then, did Belgium need? On the evidence of its building production what it needed most was a reassurance of the existing; an architecture that did not question the conventions of how a city should be made. There were, perhaps, very good reasons for treasuring existing cities in a country where the first great conflict of the twentieth century had left its most tangible traces. Belgium had had enough of a share of futurist destruction – after 1918 it embarked on the largest historicist recon-

hoop dat hem beving wanneer hij dacht aan de beperkingen die in België aan architecten werden opgelegd.<sup>1</sup> Bontridder wilde een geschiedenis van de Belgische architectuur in de twintigste eeuw schrijven een noemde deze geschiedenis een opeenvolging van gemiste kansen. Na een geïnspireerd begin – Horta en de Brusselse Art Nouveau – had België zijn getalenteerde moderne ontwerpers stelselmatig de kans onthouden een werkelijk moderne architectuur te ontwikkelen. Het resultaat, klaagt Bontridder, is een door compromissen gefrustreerde architectuur die zelden of nooit afwijkt van het patroon van de negentiende-eeuwse stad. Een architectuur die de taal van de avant-garde gebruikt als een catalogus, er bepaalde elementen uit overneemt, deze verteert (maar half), en voilà: de oude burgerlijke stad in een nieuw kleed op het oude lijf.

Belgische architectuur uit het midden van de twintigste-eeuw heeft iets lichtelijk verontrustends. In de jaren na de oorlog werden bestaande steden geconfronteerd met grote infrastructurale projecten die historische ensembles en buurten uiteen rukten – ironisch genoeg in een land dat in 1914-1918 een traumatische vernietiging had meegemaakt, maar waarvan de fysieke structuur in de Tweede Wereldoorlog relatief onbeschadigd was gebleven. Na 1945 verscheen de moderniteit in de vorm van ingenieurs die zich, met de aanleg van een nieuw netwerk van autowegen, tunnels en viaducten, een weg door de stad baanden. De realisatie van de nieuwe Brusselse noord-zuidverbinding van het spoor was zonder meer een van de meest meedogenloze moderniseringsprojecten van Europa. Het technologische radicalisme – een krachtige manifestatie van een vurig geloof in moderniteit – was hier net zo sterk als elders. Maar Bontridder had gelijk: bovenop de tunnels of de metro’s en langs de nieuwe snelwegen door de binnenstad verrezen nieuwe gebouwen die architectonisch



Thiéry-wing of the convent of Saint Gertrude, Louvain Thiéry-vleugel van klooster Sint-Geertrui, Leuven, 1918-1922

<sup>1</sup> Albert Bontridder, *Dialogo tussen licht en stilte* (Antwerpen: Helios, 1963).

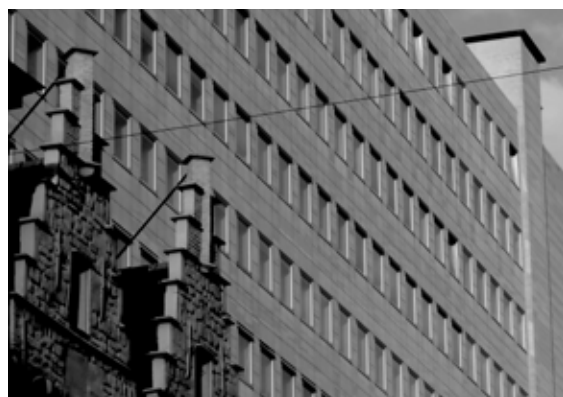


struction campaign anywhere in Europe, presumably to heal its cities and landscape from unsolicited modernisation. Yet even in this most conservative of building campaigns there are strong moments of invention that give away the essentially very modern conditions from which the construction effort had arisen.

In the wake of the war canon Armand Thiéry commissioned a new wing for the convent of Saint Gertrude at Leuven: a collage of elements of (mostly seventeenth- and eighteenth-century) houses broken to pieces by the German army, put together and reassembled into an urban screen of utter fragility and weird complexity. Twisted and convoluted, and so brittle that it only just stands up, the fragments tell a story of clinging to an idealised past *and* of the vanity of such an endeavour. A very modern impasse, and perhaps more of its time than the optimistic rhetoric of the received modern avant-garde.

#### Attenuated Modernities

There is optimism of a kind in Belgian modern architecture. This optimism communicates in other ways than that of the European avant-garde. It speaks through bronze, sandstone, gold anodised aluminium, rosewood or travertine. The presence of these materials, all of which belong to a repertoire that is rare in modern architecture, means that Belgian mid-twentieth-century architecture lacks the overwhelming air of austerity that one finds in the post-war new towns and inner cities of other countries. This architecture is obviously of its time, demonstratively expressing a belief in progress and substance, it is affluent, well-made, distinguished, comfortable, at times sophisticated and, mostly, innocently bourgeois. Wandering through the cities, Flemish as well as Francophone, one notes a consensus that effortlessly fuses the aesthetics of the modern with the ethos, the conventions, the



Georges Ricquier (attributed to toegeschreven aan), Eiermarkt-Building, Antwerp Antwerpen, 1961 (building permit bouwvergunning)

eerder uitdrukking gaven aan iets modernigs dan dat ze modern waren – eerder Mallet-Stevens dan Corbu. ‘Modernistisch’ waren ze in elk geval niet, althans niet voor wat betreft het stadstype dat ze vertegenwoordigen. Het voortbestaan van het stedelijke model van gesloten bouwblokken, met hun verdeling in percelen en *rues-corridors*, vormde overigens geen beletsel voor de invoering van moderne details. Appartementengebouwen paraderen met *fenêtres-en-longueur* en, incidenteel, met *brises-soleils*, waaruit mag worden afgeleid dat zowel bouwers als eigenaren met hun tijd zijn meegegaan. Nieuwe kantoorgebouwen met vliesgevels, soms als onderdeel van traditionele gevels met vensters; modernistische accenten op gebouwen die zich voor het overige weinig aantrekken van de Internationale Stijl.

#### Ongevraagde moderniteit

Steden en landen krijgen de moderne architectuur die ze nodig hebben. Vóór de Tweede Wereldoorlog wilden Rotterdam en Frankfurt een soort moderniteit demonstreren, die kon worden opgevat als een directe uitdrukking van rationele productieprocessen. In het naoorlogse Zweden moest de architectuur een gevoel van collectieve inspanning uitstralen en verwijzen naar een pastoraal Utopia dat bij de idealen van de verzorgingsstaat hoorde. Ook Frankrijk was geneigd met zijn eigen variant van het modernisme te komen: grootschalig, centralistisch, technocratisch. Wat had België nodig? Afgaande op zijn bouwproductie moest het land vooral worden gerustgesteld over zijn bestaan en had het een architectuur nodig die geen vraagtekens plaatste bij de conventies hoe een stad te maken. Misschien had dit land, waar het eerste grote conflict van de twintigste eeuw het duidelijkst zijn sporen had achtergelaten, wel heel goede redenen om zijn bestaande steden te koesteren. België had waar het om futuristische vernietiging ging zijn portie wel gehad – na 1918 begon het land aan de grootste historiserende reconstructiecampagne die ooit in Europa plaatsvond, waarschijnlijk om de steden en het landschap van die ongevraagde modernisering te genezen. Maar zelfs in deze uiterst conservatieve reconstructieronde waren er sterk inventieve momenten, en dat toont aan dat de reconstructie feitelijk plaatshad onder zeer moderne condities.

In de nasleep van de oorlog gaf kanunnik Armand Thiéry opdracht voor de bouw van een nieuwe vleugel aan het klooster van Sint-Geertrui in Leuven: een collage van elementen van (meest zeventiende- en achttiende-eeuwse) huizen die waren vernor-zeld door het Duitse leger, weer bijeen waren geraapt en in elkaar gezet tot een geheel dat eruitzag als een uiterst fragiele en merkwaardig complexe stedelijke wand. De kromme en getourmenteerde fragmenten, zo broos dat ze nog maar net blijven staan, verhalen van het vasthouden aan een geïdealiseerd verleden, én van de vergeefsheid van iedere poging, dit te doen. Een heel moderne impasse, misschien wel eigentijdser dan de optimistische retoriek van de geaccepteerde moderne avant-garde.

arrangements and the expectations of its clients and its users. Where in other countries modern urban planners set out to abolish cities as they existed in favour of a concrete utopia, Belgian architects built buildings for their clients and created a condensed and vertically exaggerated form of the city they knew.

Take the Eiermarkt Building in Antwerp (probably) by Georges Ricquier from the early 1960s, situated next to the pre-Second World War KBC tower (itself a rare example of a high-rise building arising from an irregular perimeter block): four, eight, twelve storeys of offices arranged in a fashion that makes it impossible to grasp the diagram of the building other than as a series of continuous and discontinuous gestures, fragments, volumes, covered in a membrane of regular fenestration of elegantly detailed almost square windows set flush into the limestone surface.<sup>2</sup> Like many of the buildings constructed in this period of growth and belief in technological progress – the centre of Brussels is full of them – the Eiermarkt is modern without being audacious, a perfect specimen of ‘modernism on demand’.<sup>3</sup>

### Crafted Modernities

There is also confidence of a kind in Belgian modern architecture. A confidence that stems from a shared knowledge of how buildings and their elements ought to be constructed. Pragmatic decisions that derive their logic from an understanding of continuing cities as they *are* provide a common ground for the skills of the builders. Craftsmen apply their knowledge in order to produce contemporary ornaments to the city. Entrance doors to middle-class apartment buildings secured by wrought iron grills. Shop fittings in black and bronze, mirrors and carved wood, with a monumental Murano chandelier pending from the abstract stucco ceiling, as in Jacques Dupuis’ jewellery shop for the



Jacques Dupuis, De Greef jewellers juwelier, Brussels Brussel, 1953

<sup>2</sup> Along with Leon Stynen and Yvan Obozinski, Georges Ricquier (1902-1963) was one of the collaborators of the ‘Baudouinville’, one of the vessels serving the Belgian Congo. Later he was one of the urban planners of the north-south Junction in Brussels and the architect of the Palace of Belgian Congo and Rwanda-Urundi for the Brussels Expo of 1958. Anne Van Loo, *Repertorium van de Architectuur in België* (Antwerp: Mercatorfonds, 2003), 475.

<sup>3</sup> Another of the main proponents of this type of professional modern architecture in Brussels was architect Isia Isgour, whose work has been characterised in these words. Stephanie Van de Voorde, ‘Architectuur van Isia Isgour (1913-1967) – een modernistisch compromis’, in: Sofie De Caigny et al., *Isia Isgour* (Antwerp: VAI CVAA, 2008), 44.

### Gematigde moderniteit

In de Belgische moderne architectuur heerst een soort optimisme, dat er anders uit ziet dan dat van de Europese avant-garde. Het manifesteert zich in het gebruik van brons, zandsteen, goudgeanodiseerd aluminium, rozenhout en travertijn. Dankzij de aanwezigheid van deze materialen, die in de moderne architectuur zelden worden gebruikt, is de Belgische architectuur uit het midden van de twintigste eeuw minder overweldigend streng dan die in de naoorlogse nieuwe steden en binnensteden van andere landen. Deze architectuur is duidelijk met haar tijd mee, en ze geeft demonstratief uitdrukking aan een geloof in vooruitgang en degelijkheid, ze is welvarend, goed gemaakt, gedistingeerd, comfortabel, soms verfijnd en in alle onschuld burgerlijk. Wie door de steden dwaalt, in Vlaanderen en Wallonië, merkt op dat er een moeiteloze consensus bestaat tussen de moderne esthetiek en het ethos, de conventies, de manier van leven en de verwachtingen van opdrachtgevers en gebruikers. Waar moderne stedenbouwkundigen er in andere landen op uit trokken om bestaande steden weg te vagen ten gunste van betonnen utopieën, bouwden Belgische architecten gebouwen voor hun opdrachtgevers en creëerden zo een dichte, verticaal aangezette vorm van de stad die ze kenden.

Neem het Antwerpse Eiermarkt-Building van (waarschijnlijk) Georges Ricquier uit de vroege jaren 1960, gelegen naast de KBC-toren die dateert van vóór de Tweede Wereldoorlog en zelf een zeldzaam voorbeeld is van hoogbouw die oprijst boven een onregelmatig bouwblok. Het heeft vier, acht en twaalf kantoorverdiepingen die zó zijn gestapeld dat het gebouwschema alleen maar kan worden begrepen als een reeks van continue en discontinue gebaren, fragmenten en volumes, bedekt door een membraan van regelmatige vensteropeningen, bestaande uit elegant gedetailleerde, bijna vierkante ramen die vlak in de kalkstenen gevel zijn gezet.<sup>2</sup> Zoals veel van de gebouwen uit deze periode van groei en technologische vooruitgang – het centrum van Brussel staat er vol mee – is de Eiermarkt modern zonder gewaagd te zijn: een perfect exemplaar van ‘modernisme op bestelling’.<sup>3</sup>

### Ambachtelijke moderniteit

De Belgische moderne architectuur heeft ook een soort zelfverzekerdheid. Deze zelfverzekerdheid komt voort uit een gezamenlijke kennis van hoe gebouwen en hun elementen moeten worden geconstrueerd. De bouwers zetten hun vaardigheden in op basis van pragmatische keuzes die hun logica ontlenen aan een begrip van de instandhouding van steden zoals ze *zijn*. Ambachtslieden passen hun kennis toe om de stad op een eigentijdse manier te verfraaien. Voordeuren van appartementengebouwen voor de middenklasse, beveiligd met smeedijzeren roosters. Een winkel- inrichting in zwart en brons, spiegels en bewerkt hout, met een

<sup>2</sup> Samen met Leon Stynen en Yvan Obozinski was Georges Ricquier (1902-1963) een van de ontwerpers van de pakboot ‘Baudouinville’ die op Belgisch Congo voer. Later was hij een van de stedenbouwkundigen van de noord-zuidverbinding en de architect van het paleis van Belgisch Congo en Rwanda-Urundi op de Brusselse Expo van 1958. Anne Van Loo, *Repertorium van de Architectuur in België* (Antwerpen: Mercatorfonds, 2003), 475.

<sup>3</sup> Een van de belangrijkste voorstanders van dit type professionele moderne architectuur in Brussel was de architect Isia Isgour, wiens werk wel in deze termen is beschreven. Stephanie Van de Voorde, ‘Architectuur van Isia Isgour (1913-1967) – een modernistisch compromis’, in: Sofie De Caigny et al., *Isia Isgour* (Antwerpen: VAI CVAA, 2008), 44.



De Greef Wittman family of 1953.<sup>4</sup> Faintly mythological murals set into panels in a new arcade covered by an elegant concrete roof structure with glass bricks over a travertine cave, as in the Galeries Ravenstein designed by architects Alexis and Philippe Dumont and built in 1954-1958 on a site next to Brussels Central Station. (The same Philippe Dumont who, just one year later, designed a row of Baroque house façades opposite the Albertina Royal Library.<sup>5</sup>) Signs of perfectly comprehensible pride, of the builder and the client – pride in craftsmanship, executed in materials that are durable, conventional and expensive. Yet this craftsmanship is also a celebration of modernity. Like a well-made car this architecture wishes to fashion distinction and delight, a comfortable entourage for being in the city. This is an architecture of considerable, yet modest and cultivated luxury, but above all one of irreproachable and old-world pleasure; representing an artistic tradition that wishes to communicate with patrons rather than hectoring them.

#### Questioned Modernities

Canon Thiéry had sought to rescue the historical fragments manufactured by warfare and constructed a fragile elegy in stone – a tombstone for a civilisation as much as a reminder of the destructive forces of modernity. But also a celebration of the Baroque, or mannerist, tendencies that permeate the architecture of Flanders of the Counterreformation. Perhaps this is a permanent undercurrent in a culture that cherishes ambiguity and contradiction, much before these two terms entered the revisionist architectural discourse of the mid-twentieth-century. Even in periods of radical change, there can be moments of recuperating the past through imagination and craft, as in bOb van Reeth's Antwerp Jesuit College (1977-1978); a concrete block collage that seems to start off as a structuralist exercise and then, rather miraculously, turns itself into a mannerist reverie-in-grey, taking its cues from Mantua and Blois. This, needless to say, is a knowing act of challenging some of the basic principles of modern architecture. Quite literally, as Van Reeth wrote: 'It is a necessary attitude of a simple architect to realise continuity instead proposing his own powerful, subjective edifices in isolation from the historic and visual context.'<sup>6</sup> In all this the Jesuite College is also the continuation of an uninterrupted examination of the formal repositories and artistic possibilities of architecture that appears never quite to have disappeared in Belgium during the twentieth century.

One can have doubts as to whether the project of the modern avant-garde ever stood a chance in a culture that is as fundamentally sceptical and ideologically fragmented as that of Belgium and its constituents. The arrangements that afford stability – patterns of ownership and family relations, professional relationships and affiliations – are, on the whole, stronger than the

<sup>4</sup> Van Loo, op. cit. (note 2), 81 and 290.

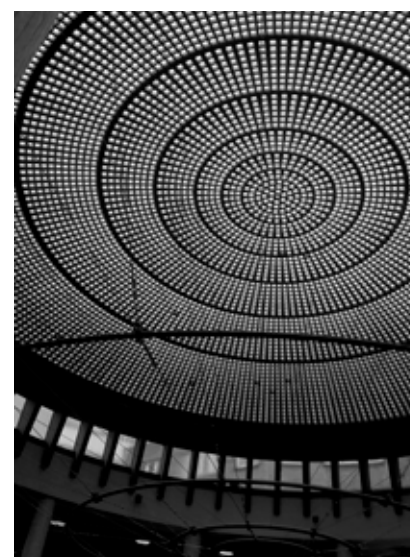
<sup>5</sup> Jacques Dupuis realised the shop in collaboration with Simone Hoa, and continued to work for the Wittman family, designing private and holiday houses for two generations. Maurizio Cohen and Jan Thomaes, *Jacques Dupuis architecte* (Brussels: La Lettre Volée, 2000), 195.

<sup>6</sup> *bOb van Reeth – teksten van en over* (Ghent: Faculteit der toegepaste wetenschappen: 1983), 35.

monumentale Murano-kroonluchter hangend aan het abstracte stucplafond, zoals in de juwelierswinkel die Jacques Dupuis in 1953 voor de familie De Greef Wittman ontwierp.<sup>4</sup> In panelen gezette, vagelijk mythologische muurschilderingen in een nieuwe winkelgalerij, overdekt met een elegante betonnen dakconstructie in glazen bouwstenen boven een travertijnen grot, zoals in de door de architecten Alexis en Philippe Dumont ontworpen en in 1954-1958 gebouwde Galeries Ravenstein, op een terrein vlak bij Brussel Centraal Station. (Ondertussen ontwierp diezelfde Philippe Dumont de barokke puntgevels die een zwierrige bocht tegenover de Albertina beschrijven.)<sup>5</sup> Tekenen van een volkomen begrijpelijke trots, van zowel de bouwer als de opdrachtgever; trots op het vakmanschap, uitgevoerd in duurzame, conventionele en kostbare materialen. Toch is ook dit vakmanschap een hoogtepunt van de moderniteit. Deze architectuur wil iets elegants en plezierigs vormgeven, als een goed gemaakte auto: een comfortabele entourage om in de stad te zijn. Dit is een architectuur van een grote, maar bescheiden en verfijnde luxe, maar vooral ook van een onberispelijk en traditioneel plezier: ze vertegenwoordigt een artistieke traditie die liever met opdrachtgevers communiceert, dan ze intimideert.

#### Bevraagde moderniteit

Kanunnik Thiéry probeerde om door de oorlog achtergelaten historische fragmenten te redden en hij bouwde een fragiele elegie in steen – evenzeer een grafsteen voor een beschaving als een herinnering aan de destructieve krachten van de moderniteit. Maar ook een hoogtepunt van barok en maniërisme, stijlen waarvan de Vlaamse architectuur uit de contrareformatie doordrongen is. Misschien is dit een permanente onderstroom in een cultuur die ambiguïteit en tegenstrijdigheid koestert, lang voordat deze



Alexis en Philippe Dumont, Galeries Ravenstein, Brussels Brussel, 1954-1958

impulse to start from scratch. The existing may be hidden and overlaid, the deep structures of the society remain. No ideals can be stronger than the ingrained patterns of inheritance; material and immaterial. The modern architecture that comes out of these arrangements – mostly faultless, occasionally highly artistic, almost always invested with craftsmanship – is different from other modern architectures in North-West Europe. It may lack strong convictions, yet it is also free of strident rhetoric. It wishes to fit in, in a society as well as in a city, and it does so with proficiency, artistic and artisanal spirit. It is an architecture that cannot avoid being modern, even if it may have desired to. Perhaps, because – as bOb van Reeth noted in 1983 – ‘tomorrow never happens’.

I would like to thank Ben Vandeput for additional research in the Antwerp municipal archives about the authorship of the Eiermarkt Building.



bOb van Reeth, Jesuïte College Jezuietencollege, Antwerp Antwerpen, 1977-1978



twee termen deel gingen uitmaken van het revisionistische architectuurdiscours van het midden van de twintigste eeuw. Zelfs in perioden van radicale verandering kunnen er momenten zijn waarop het verleden met verbeelding en vakmanschap kan worden herwonnen, zoals in bOb van Reeth's Antwerpse Jezuieten-college (1977-1978), een collage van betonblokken die in eerste instantie op een structuralistische oefening lijkt om vervolgens op wonderbaarlijke wijze in een maniëristische mijmering-in-grijs te veranderen, in navolging van Mantua en Blois. Dit is, het hoeft geen betoog, een bewuste provocatie van enkele van de meest fundamentele uitgangspunten van de moderne architectuur. Zelfs tamelijk expliciet, toen Van Reeth schreef: ‘Het lijkt me de noodzakelijke houding van een eenvoudig architect om ernaar te streven continuïteit te verwezenlijken in plaats van zijn eigen pregnante, subjektieve bouwsels los te brengen uit hun zowel historische als visuele kontekst.’<sup>6</sup> Maar het Jezuietencollege betekent ook de voortzetting van een ononderbroken verkenning van de formele schatten en artistieke mogelijkheden van de architectuur die in de twintigste eeuw nooit echt uit België lijkt te zijn verdwenen.

Men kan zich afvragen of het project van de moderne avant-garde ooit een kans heeft gemaakt in een cultuur die zó fundamenteel sceptisch en ideologisch gefragmenteerd is als die van België en zijn onderdelen. De afspraken die stabiliteit opleveren – vormen van eigendoms- en familieverhoudingen, professionele connecties en verbanden – zijn over het algemeen sterker dan de drang om opnieuw bij het begin te beginnen. Het bestaande kan worden verborgen en bedekt, maar diepe maatschappelijke structuren blijven hoe dan ook bestaan. Er is geen ideaal sterker dan het ingesleten, overerfde patroon, materieel of immaterieel. De moderne architectuur die uit deze afspraken voortkomt, meestal onberispelijk, soms hoogst artistiek, bijna altijd rijk aan vakmanschap, is anders dan de moderne architectuur in andere Noordwest-Europese landen. Misschien ontbreekt het haar aan hoogstaande principes, maar ze is ook vrij van schrille retoriek. Zij wil erbij horen, zowel bij de maatschappij als bij de stad, en doet dit op vaardige, artistieke en ambachtelijke wijze. Het is een architectuur die onvermijdelijk modern is, ook al had ze anders gewild. Misschien omdat, zoals bOb van Reeth in 1983 opmerkte: ‘tomorrow never happens’.

Ik ben Ben Vandeput dank verschuldigd voor zijn onderzoek naar het Eiermarkt-Building in het stadsarchief van Antwerpen.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

<sup>4</sup> Van Loo, op. cit. (noot 2), 81 en 290.

<sup>5</sup> Jacques Dupuis ontwierp deze zaak samen met Simone Hoa en bleef voor de familie werken: hij ontwierp privéwoningen en zomerhuisjes voor twee generaties Wittman. Maurizio Cohen en Jan Thomaes, *Jacques Dupuis architecte* (Brussel: La Lettre Volée, 2000), 195.

<sup>6</sup> *bOb van Reeth – teksten van en over* (Gent: Faculteit der toegepaste wetenschappen, 1983), 35.