



NAAR EEN ARCHITECTUUR VAN VEREENVOUDIGING?

VICTOR HORTA'S LEZINGEN OVER AMERIKAANSE
ARCHITECTUUR IN DE JAREN TWINTIG

TOM PACKET, CATERINA VERDICKT EN LARA SCHRIJVER



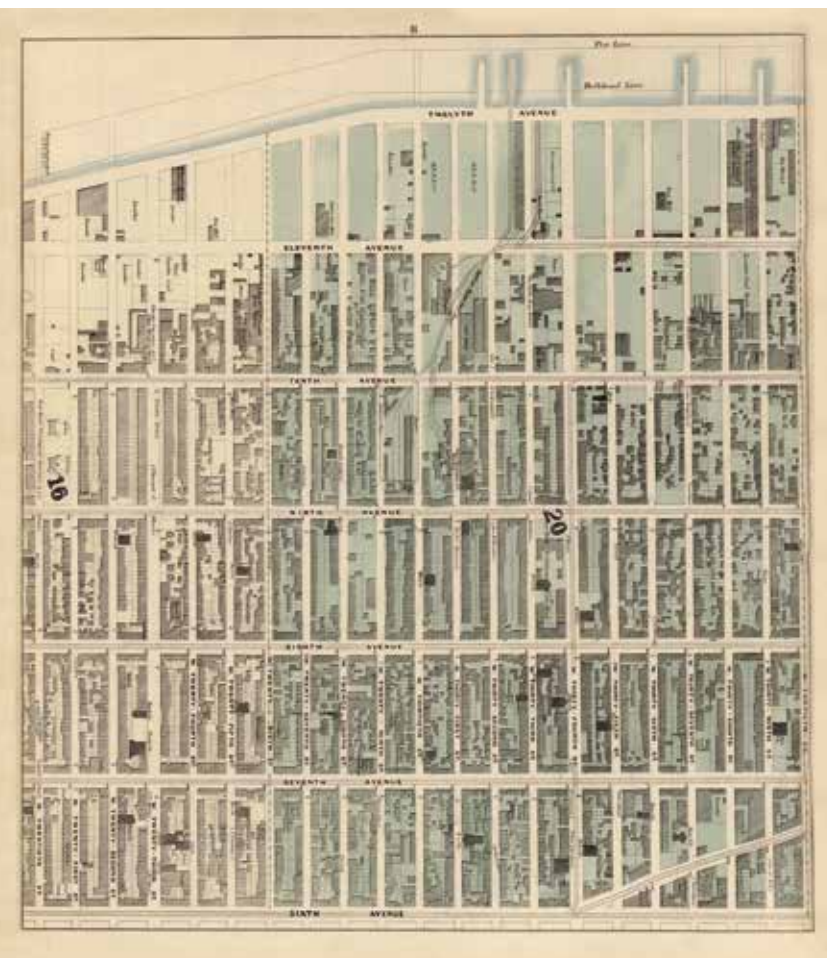
1. Victor Horta, Belgisch paviljoen op de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Parijs, 1925 (Hortamuseum, Sint-Gillis)

Victor Horta (1861-1947) staat internationaal bekend als een iconisch en innovatief architect, de 'uitvinder' van de art nouveau: een stijl die hij rond de eeuwwisseling ontwikkelde op het kruispunt van verschillende, transnationale invloeden. Decoratief is hij schatplichtig aan het japonisme, constructief-technisch aan het rationalisme van de Franse theoreticus Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) en esthetisch-ideologisch aan de Britse arts-and-craftsbeweging.¹ Over Victor Horta en zijn oeuvre is veel geschreven.² Minder belicht is de overdracht van kennis die plaatsvond in de jaren twintig en die werd gevoed door zijn driejarige rondreis door de Verenigde Staten van december 1915 tot januari 1919. Deze tocht ondernam Horta naar aanleiding van een studieopdracht van de Belgische minister voor Landbouw en Openbare Werken Joris Helleputte (1852-1925), met het oog op de toekomstige wederopbouw van het land.³ Er bestaat ondertussen voldoende onderzoek naar dit verblijf in de Verenigde Staten, waardoor men zich een goed beeld kan vormen van de manier waarop Horta de Amerikaanse architectuur bestudeerde.⁴ Wat waren hiervan nu de concrete gevolgen: heeft Horta zijn ontwerppraktijk in de naoorlogse jaren aangepast? Introduceerde hij na zijn reis innovaties? Is zijn architectuur veramerikaniseerd en, indien ja, hoe dan?

REIZEN EN KENNISMIGRATIE

Dit artikel vormt een aanvulling op een breder onderzoek naar de effecten van reizen naar het buitenland in relatie tot kennismigratie, zoals de impact van de migratie van Belgische architecten en kunstenaars naar Groot-Brittannië op de Belgische stedenbouw en interieurontwerp.⁵ Het interbellum was een periode van schaalvergroting en verdere internationalisering, waarin architecten uit verschillende landen steeds meer met elkaar in contact stonden, over de grenzen van media en kunstdisciplines heen.⁶ Een goed voorbeeld daarvan is de groeiende trans-Atlantische uitwisseling in de jaren twintig en dertig, die voor Nederland al uitgebreid werd bestudeerd. Reeds in 1975 verscheen bij de gelijknamige tentoonstelling de publicatie *Americana. Nederlandse architectuur 1880-1930*, die aan de hand van briefwisselingen, tijdschriften en boeken de interactie tussen Nederlandse en Amerikaanse architecten in beeld bracht. Ook werd de Nederlandse fascinatie voor Frank Lloyd Wright (1867-1959) uitvoerig onderzocht, net als de Amerikareizen van onder anderen H.P. Berlage (1856-1934) in 1911 en W.M. Dudok (1884-1974) in 1953.⁷ Deze onderzoeksgeschiedenis staat in schril contrast met die in België, waar het onderwerp tot nu toe onderbelicht bleef.⁸

Een onderzoek naar Victor Horta's driejarige reis door de Verenigde Staten helpt deze lacune op te vullen. Behalve van de summiere bespreking van de Amerikaanse architectuur in zijn memoires, is daarvoor



2. Detail plattegrond New York City, 1867 (Library of Congress)

gebruikgemaakt van de uitgebreidere bronnen in de archieven van het Hortamuseum.⁹ Zo werd uit Horta's persoonlijke documenten duidelijk dat hij in de jaren twintig nog verscheidene lezingen over de Amerikaanse architectuur gaf; voordrachten die voor dit artikel voor het eerst systematisch zijn onderzocht. Verschillende auteurs hebben opgemerkt dat Horta in het interbellum een nieuwe weg insloeg – waarvan zijn klassiekere vormentaal het meest sprekende en meest besproken voorbeeld is. Het is echter de vraag in hoeverre deze verandering een gevolg was van zijn tijd in de Verenigde Staten. Dit artikel geeft hierop een eerste antwoord en toont aan dat Horta een belangrijke rol speelde in het propageren van de Amerikaanse architectuur en de introductie van hoogbouw in België.

ZEVEN LEZINGEN OVER AMERIKAANSE ARCHITECTUUR

Kort na zijn terugkeer naar België werd Horta verschillende malen uitgenodigd om over de Amerikaanse architectuur te spreken. Hij ontwikkelde zich zo tot 'een fervente fan van de Amerikaanse architecten', zoals kunstcriticus Charles Conrardy in 1926 schreef.¹⁰ De archieven van het Hortamuseum bevatten vier manuscripten van Horta over het onderwerp. Aan de hand

hiervan konden zeven lezingen worden gereconstrueerd. Doorhalingen en annotaties tonen aan dat het niet gaat om uitgewerkte gedachten, wat de teksten soms moeilijk leesbaar maakt. Maar gelukkig kunnen we een beroep doen op de Belgische pers, die de lezingen uitvoeriger besprak dan de architectuurtijdschriften. Horta gaf in 1919-1920 viermaal de lezing 'Wat de Amerikaanse steden ons leren': op 31 oktober 1919 in Brussel, op 27 november van dat jaar in Antwerpen, op 10 februari 1920 in Bergen en op 20 mei 1920 in Luik.¹¹ Op 4 maart 1920 hield hij in Brussel, in het bijzijn van de Amerikaans ambassadeur Brand Whitlock, een voordracht over Amerikaanse architectuur voor de Koninklijke Academie van België.¹² Kort daarna volgde in Brussel nog een lezing over wolkenkrabbers voor de Belgische Vereniging van Ingenieurs en Industriëlen.¹³ Tien jaar later, op 4 november 1930, sprak Horta een laatste keer over hoogbouw voor de Belgische Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. De archieven van het Hortamuseum bevatten de notulen van deze vergadering, met een gedetailleerd verslag van wat Horta die dag besprak.¹⁴

HET LAND VAN DE PRAKTISCHE GEEST

Horta richtte zich vooral op de moderne Amerikaanse architectuur. De sterke historiserende traditie in de Verenigde Staten, die zich sinds eind negentiende eeuw vooral manifesteerde in een Beaux-Arts academisme, beschouwde hij als minder interessant. Van groter belang vond hij elementen die 'typisch Amerikaans' waren: concepten die de Amerikanen los van Europese voorbeelden hadden ontwikkeld als antwoord op eigen, nationale behoeften. Horta identificeerde er vier: rationele stedenbouw, hoogbouw, standaardisatie en het architectenbureau als associatie of vennootschap.¹⁵ Deze elementen culmineerden in de wolkenkrabber, hét symbool van de Amerikaanse architectuurpraktijk en een gebouwtype dat Horta dan ook omschreef als een 'typisch Amerikaanse kunst'.¹⁶ Ironisch genoeg ging het volgens hem om innovaties die in de Verenigde Staten zelf niet genoeg op waarde werden geschat. Commerciële principes en zakelijke architectuur werden eerder beschouwd als een noodzakelijk kwaad dan als waardevolle vernieuwingen. Horta was het hiermee oneens: 'indien men wegblijft van onze westerse invloeden, zullen de Amerikanen een zeer hoge artistieke persoonlijkheid bereiken'.¹⁷

Voor Horta was deze 'typisch Amerikaanse kunst' een logisch gevolg van de Amerikaanse identiteit, waarvan in zijn opvattingen drie principes als constanten terugkeren. Ten eerste zag hij in de Verenigde Staten alles gedomineerd door functionaliteit en nut, door een soort 'praktische geest'. Ten tweede ging men grondiger en rationeler te werk en ging men ook inventiever om met problemen dan in Europa. Ten derde werd alles er 'groots' opgevat. Of het nu ging om uit-

gestrekte metropolen van het Midden-Westen, gestandaardiseerde woningen of wolkenkrabbers in New York: keer op keer lijkt Horta's discours terug te vallen op deze clichés, die nieuw noch origineel waren.¹⁸ Horta plaatste deze Amerikaanse eigenschappen in zijn lezingen vaak tegenover de meer artistieke, conservatieve of zelfs sentimentele opvattingen in Europa.¹⁹ Toch vond hij de Amerikaanse steden en wolkenkrabbers niet saai of lelijk, zoals soms wordt aangenomen; integendeel.²⁰ Hij benadrukte meermaals dat Amerikaanse architecten steeds het esthetische aan het functionele koppelden en dat Belgische architecten konden leren van de Amerikaanse praktische en efficiënte methodiek.²¹

RATIONELE STEDENBOUW

Als voorbeeld van deze praktische geest noemde Horta onder meer het dambordpatroon van New York. Door het strakke raster van parallelle avenues met straten die er loodrecht op staan had hij zich als nieuwkomer erg makkelijk kunnen oriënteren, temeer doordat men in de Verenigde Staten de straten nummerde (afb. 2).²² Dit rationele karakter was het resultaat van een stedenbouw die op een meer georganiseerde en wetenschappelijke manier werd aangepakt – op lokaal, regionaal en federaal niveau leidden allerhande commissies stadsontwikkeling immers in goede banen.²³ Horta erkende in 1930 wel het Europese cliché dat Amerikaanse steden een erg drukke en dichtbebouwde indruk maakten, maar hij voegde daar een praktisch antwoord aan toe: 'de stad waar de Amerikaan werkt, is niet de stad waar hij ook woont, evenmin als de fabriek het gebouw is waar de arbeider moet wonen'.²⁴ Hij verwees daarmee naar de min of meer gescheiden functies van wijken in Lower, Midtown en Upper Manhattan, die opeenvolgend meer commercieel en residentieel van aard waren.

Het meest sprekende voorbeeld van de Amerikaanse architectuur waren de wolkenkrabbers, die een 'non-sense' antwoord waren op de dure bouwgrond in New York en Chicago. Hoogbouw liet ook een concentratie van zakelijke activiteiten toe: bedrijven konden verschillende diensten boven op elkaar stapelen, liften verbonden ze met elkaar. Daarvoor bestonden zogenaamde omnibusliften, die halthielden op elke verdieping, en expresliften die in één keer grotere hoogtes overbrugden. Wolkenkrabbers lieten volgens Horta ook een zekere flexibiliteit in het bouwen toe: aangezien het staalskelet zijn eigen gewicht droeg kon men, wanneer deze 'stalen kooi' was voltooid, op elke verdieping aparte bouwplaatsen starten, ongeacht of elders binnen- en buitenmuren al waren geplaatst. Zo was het volgens Horta normaal dat men wolkenkrab-



3. Daniel Burnham, Flatiron Building, New York, ca. 1902 (Library of Congress)

4. Cass Gilbert, Woolworth Building, New York, voltooid in 1913 (Library of Congress)



bers van de uiterste verdiepingen naar het midden toe afwerkte (afb. 3).²⁵ Horta was sterk gefascineerd door de drang naar vereenvoudiging, ingegeven door het volume van de wolkenkrabbers. In zijn memoires schrijft hij daarover: ‘wat ik beschouw als een vooruitgang in de wolkenkrabber, [is] de afschaffing van lijstwerk, kolommen, kroonlijsten, enz... De Amerikanen kwamen [...] tot een vereenvoudiging die min of meer rechtstreeks geïnspireerd was op de zuil: basis, schacht, kapitaal. Dus, in de wolkenkrabber, was de begane grond de basis, de tussenliggende verdiepingen de schacht en de bovenste verdiepingen, het kapiteel.’ Horta verwijst daarmee naar kantoorgebouwen van de Chicago School die, naar een ideaalbeeld van Louis Sullivan (1856-1924), waren opgebouwd als een soort klassieke zuil.²⁶ Hij noemde deze vroege wolkenkrabbers ‘kubistische massa’s’ en beschreef hoe buitenmuren werden ‘geschraapt’, hoe uitbundige ornamentiek verdween omdat ze voor dergelijk grote gebouwen van weinig nut was.²⁷

DE WOLKENKRABBER

Hoogbouw stuurde de Amerikaanse architectuur dus *back to basics*, meende Horta; architecten moesten wolkenkrabbers ontwerpen aan de hand van het silhouet, een gegeven dat hem duidelijk fascineerde en opnieuw echo’s van Sullivans gedachtegoed doet klinken.²⁸ Volgens Horta was de wolkenkrabber in New York tot wasdom gekomen. ‘De massa’ werd er vaak bekroond door een puntdak of toren, met het Singer Building (1908), de Metropolitan Life Tower (1909) en het Woolworth Building (1913) als voorbeelden.²⁹ Vooral voor het laatste had Horta een enorme bewondering. In zijn lezingen van 1920 en 1930 ging hij uitgebreid in op het Woolworth (afb. 4). Hij projecteerde foto’s en plannen, besprak technische details en was goed op de hoogte van weetjes en anekdotes. Dit doet vermoeden dat hij het gebouw in 1916 heeft bezocht en toen architect Cass Gilbert heeft ontmoet.³⁰ Ook over andere neogotische wolkenkrabbers, zoals het hoofdkwartier van *The Chicago Tribune* (Howells & Hood, 1922-1925), was Horta lovend. Hij onderschreef hiermee een visie die ook in Amerika zelf sterk aanwezig was, namelijk dat het gotische vocabulaire zich goed leende voor het optuigen van verticale gebouwen.³¹

Hoogbouw had voor Horta niet noodzakelijkerwijs een rampzalige impact op het stedelijke landschap, maar kon als urbanistisch middel worden toegepast om steden te verfraaien. Als voorbeeld gaf hij de Kungstornen (1919-1925) in Stockholm, ‘[waar op] het kruispunt van twee straten twee torenachtige wolkenkrabbers zijn gebouwd, die dit deel van de stad een elegant en artistiek karakter geven’ (afb. 5).³² Toen Horta in 1928 deel uitmaakte van een commissie die zich moest buigen over de bouw van de Antwerpse Boeren-

toren (1928-1931), België’s eerste wolkenkrabber, weerklonk een vergelijkbare argumentatie: een monumentaal torengebouw aan het einde van de stadsas de Meir zou geen probleem zijn, maar juist een wenselijke bekroning van deze belangrijke verkeersas (afb. 6).³³ Toch wil dit niet zeggen dat Horta wolkenkrabbers blindelings propageerde. Hij maakte zich wel degelijk zorgen over de gevolgen van hoogbouw, met name op het gebied van licht, lucht en verkeer, een problematiek waarover hij in de jaren dertig nog uitvoerig zou schrijven.³⁴ In Antwerpen drong de commissie – waarin ook Henry van de Velde (1863-1957) en Berlage zaten – daarom aan op enkele stedenbouwkundige ingrepen, waaronder de verbreding van omliggende straten om een vlotte verkeersdoorstroming te verzekeren. Daarnaast stelde Horta dat hoge torens het best konden worden geïntegreerd in grote, moderne complexen –



5. Ivan Callmänder, Ture Wennerholm en Sven Wallander, Kungstornen, Stockholm, eind jaren twintig (*L'Architecture* 44 [1931] 1, 12)

6. Jan Vanhoenacker, Jos Smolderen en
Emiel Van Averbek, Boerentoren, Antwerpen,
jaren dertig (Vlaams Architectuurinstituut,
archief Jan Vanhoenacker)





7. Victor Horta, kantorencomplex voor Municipal Development, Brussel, 1926-1930 (CIVA Collections, Brussel)

een oplossing die hij zelf voorstelde voor het niet gerealiseerde kantorencomplex voor Municipal Development in Brussel, waaraan hij van 1926 tot 1930 werkte.³⁵ Mogelijk wilde hij met zijn goedkeuring van de Boerentoren een precedent scheppen voor de centrale, zeventien verdiepingen tellende toren van dit complex (afb. 7).

AMERIKAANS KUBISME

De rechthoek en de kubus beheersten volgens Horta als 'meest rationele vormen' het Amerikaanse doen en denken, in tegenstelling tot de driehoek, die in Europa dominant was.³⁶ Hij herkende die alomtegenwoordigheid zoals gezegd in het dambordpatroon van New York en in de kubistische massa's van wolkenkrabbers, een vergelijking die ook door andere Belgische architecten werd gemaakt.³⁷ Thomas Jefferson had in 1821 in zijn autobiografie al het ideaalbeeld van een 'kubistische architectuur' geschetst, zich beroepend op klassieke voorbeelden zoals een soort rudimentair bouwen door het opeenstapelen van blokken. In hetzelfde jaar schreven Amerikaanse Shakers in hun *Millennial Laws* de rechte hoek voor als maatstaf voor het dagelijkse leven.³⁸ Mogelijk herkende Horta dit Amerikaans kubisme ook in het werk van Frank Lloyd Wright, al noemt hij hem nergens bij naam. Wright was, in navolging van Jefferson en de Shakers, op zoek gegaan naar een typisch Amerikaanse stijl van geome-

trische abstractie die hij passend vond bij de uitgestrekte vlaktes van het Midden-Westen. Amerikaanse theoretici als Ralph Waldo Emerson (1803-1882) en Horatio Greenough (1805-1852) hadden de Amerikaanse esthetiek op een analoge manier gevat in termen van 'simpliciteit, zuinigheid, functionaliteit en de vermindering of afschaffing van ornamenten'.³⁹

Het gaat om eigenschappen die Horta associeerde met Amerikaanse gebouwen en waardoor hij, naarmate zijn tijd in de Verenigde Staten vorderde, steeds meer werd beïnvloed. In 1918 schreef hij in Californië: 'ons tijdperk is er een van vereenvoudiging en veralgemening. Dure handenarbeid betekent de start van een nieuw tijdperk. Architecten en kunstenaars zullen hier rekening mee moeten houden bij het vormgeven van architectuur.' Volgens Horta zouden in de moderne periode ornament en beeldhouwwerk verdwijnen; ijzer en beton kregen als materialen de bovenhand en architectuur zou steeds verder worden gemechaniseerd: 'De machine is in principe geen vijand; integendeel, wij moeten haar beschouwen als een enorme vooruitgang die ons in staat stelt het goede en het schone over de gehele maatschappij te verspreiden in plaats van het slechts aan enkelen uit te delen.'⁴⁰ De verdere opkomst van machines betekende voor Horta dat gebouwen hun esthetisch karakter vooral zouden ontleenen aan niet-gebeeldhouwde ornamentiek, zoals kleur, elektrische verlichting en glas in lood.⁴¹

ABSTRACTE EENVOUD

Horta ontwikkelde tijdens zijn reis een fascinatie voor kunstlicht. In zijn lezingen van 1919-1920 verwees hij meerdere keren naar het feit dat Amerikanen hun gebouwen 's nachts prachtig verlichtten. Daarbij beviel hij zich onder andere op de Panama-Pacific International Exposition van 1915 in San Francisco, die bekendstond om het baanbrekende gebruik van *flood-lighting*, een techniek waarbij grote spots op de begane grond gebouwen onderdorpelden in licht.⁴² Thomas Hastings (1860-1929), een van de architecten van de Panama-Pacific International Exposition, had Horta in 1919 documentatie over verlichting bezorgd, waarschijnlijk van de tentoonstelling. Zo toonde Horta tijdens zijn lezing van 4 maart 1920 als voorbeeld van geslaagde verlichting de Tower of Jewels, de toegangspoort van de Panama-Pacific International Exposition, ontworpen door Hastings en verlicht met *floodlighting* (afb. 8).⁴³

Horta's verwijzing naar ijzer en beton is evenzeer erg interessant. Tijdens een interview met de kunstcriticus Sander Pierron in 1920 ging hij hier dieper op in.



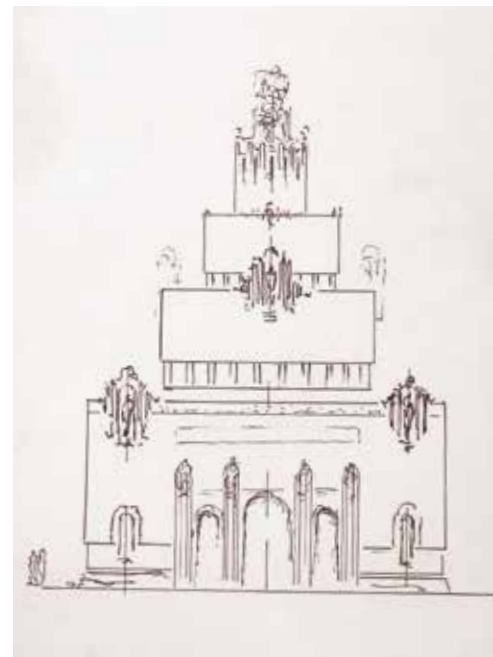
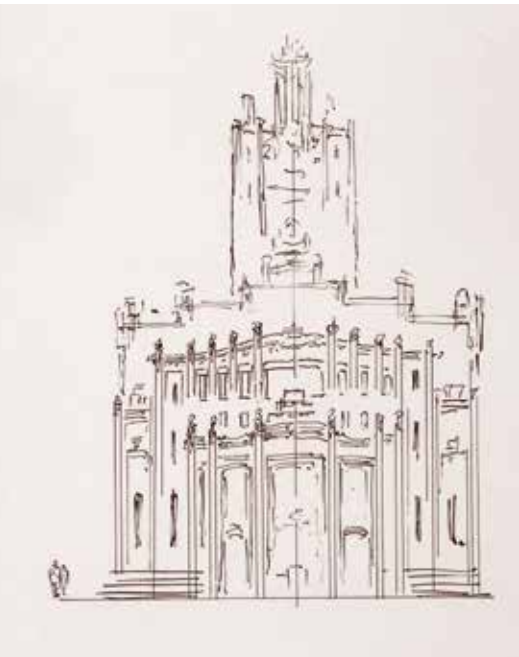
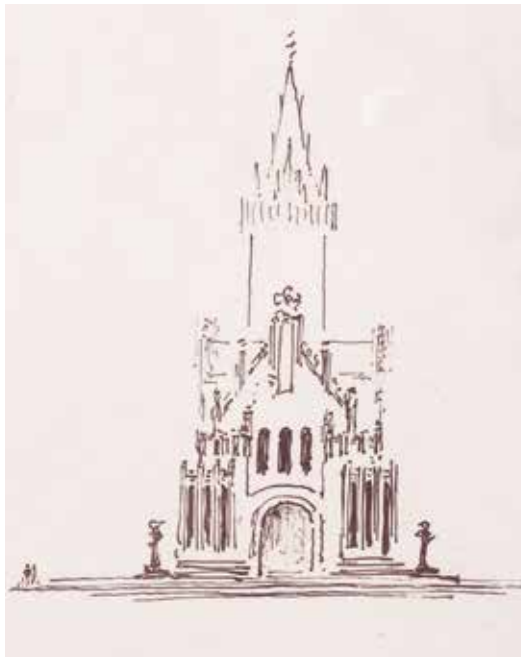
8. Thomas Hastings, Tower of Jewels op de Panama-Pacific International Exposition, San Francisco, 1915 (Hortamuseum, Sint-Gillis)

Gevraagd wat de bouwmaterialen van de toekomst zouden zijn, wees Horta overtuigd op de vooruitgang die was geboekt in het gebruik van ijzer en beton, wat hij beschouwde als verdienste van de moderne wetenschap en haar 'intelligente ingenieurs'. Eerder had hij al aangegeven dat architecten en ingenieurs steeds inniger zouden gaan samenwerken – eveneens een referentie aan Amerikaanse praktijken.⁴⁴ Victor Mužák, de ingenieur met wie Horta zou samenwerken voor de Brusselse Municipal Development, gaf in diezelfde periode aan dat het gewapend beton in Noord-Amerika een beslissende overwinning had behaald.⁴⁵ Het noodzakelijke gebruik van ijzer en beton leidde volgens Horta naar een vereenvoudigde vormtaal, ingegeven door de intrinsieke kwaliteiten van de materialen, maar ook door de toegenomen kosten van handarbeid. Elke stijl moest dus een zekere abstractering ondergaan. Horta sprak in 1920 over een architectuur van 'absolute simpelheid' en 'een terugkeer naar de mooie, simpele lijn [die] ons zal terugvoeren naar de kunst van Griekenland'. Hij lijkt zo te zijn geëindigd bij een paradox: wie modern wilde zijn moest terugkijken naar het verleden.⁴⁶

EERDERE ONTWIKKELINGEN

Valt die drang naar vereenvoudiging nu compleet toe te schrijven aan Horta's verblijf in de Verenigde Staten? Het is in dat opzicht interessant kort stil te staan bij zijn opvattingen over moderne architectuur vlak voor de Eerste Wereldoorlog, een onderwerp dat hij in de lente van 1913 besprak aan de Université nouvelle de Bruxelles. De Université nouvelle was een liberale, antiklerikale instelling en het zal dus niet verbazen dat Horta hier stelde dat niet langer religie, maar wetenschap het nieuwe houvast was voor kunst en architectuur. Waar Horta de kiem van de moderne architectuur legde bij de Fransman Viollet-le-Duc, noemde hij ook Nederland, Duitsland en Oostenrijk als landen waar op de klassieke geïnspireerde architectuur met behulp van eigentijdse materialen een nieuwe vormtaal vond. Als voorbeeld daarvan gaf hij, naast het werk van Berlage, het Brusselse Stocletpaleis uit 1911 van Josef Hoffmann (1870-1956), een manifest van de Weense Secession en haar sobere zakelijkheid. Horta verbaasde zich over de snelheid waarmee moderne architectuur evolueerde. Daarmee leek hij al in 1913 toe te geven dat de art nouveau was verouderd, of toch als dusdanig werd gepercipieerd.⁴⁷

Het is dus waarschijnlijk dat Europese voorbeelden Horta reeds voor 1914 hadden aangespoord zijn architectuur te versoberen. Deze terugkeer naar het classicisme trad ook op bij andere protagonisten van de moderne beweging en manifesteerde zich bij Horta vanaf de eeuwwisseling in onder andere de huizen Braecke (1901), Vinck (1903) en Wiener (1911) en de Brusselse Wolferswinkel (1909).⁴⁸ Niets wijst erop dat de Ameri-



9. Victor Horta, schetsen voor het Belgische paviljoen op de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (Hortamuseum, Sint-Gillis)

kaanse architectuur daar aanvankelijk een grote rol in heeft gespeeld. Dat veranderde pas zeer duidelijk vanaf 1916: Horta stond in de Verenigde Staten versteld van een architectuur die moderne techniek, functionaliteit en democratisering moeiteloos met elkaar verzoende. Zijn reis was dus niet de directe aanleiding voor de vereenvoudiging van zijn stijl of de verdere acceptatie van nieuwe materialen zoals beton, maar heeft deze evoluties zonder twijfel versterkt en bestendigd.

DE PRAKTIJK: HORTA'S PAVILJOEN VAN 1925

Heeft Horta dit alles ook kunnen omzetten in de praktijk? Zijn paviljoen voor de Exposition internationale

des arts décoratifs et industriels modernes in Parijs (1925) biedt een interessante invalshoek om deze vraag te beantwoorden (afb. 1). Het reglement van deze tentoonstelling schreef namelijk voor dat de paviljoenen van deelnemende landen 'modern' moesten zijn: kopieën van nationale monumenten of historiserende stijlen werden uitdrukkelijk geweerd.⁴⁹ De archieven van het Hortamuseum bevatten een dertigtal schetsen die tonen hoe Horta sterk twijfelde over dit 'moderne vraagstuk'. De meeste van zijn schetsen lijken geïnspireerd door de gotische architectuur en enkele zelfs door Amerikaanse wolkenkrabbers, zoals het Woolworth Building (afb. 9).⁵⁰ Dit ligt in het verlengde van



10. Frank Lloyd Wright, Unity Temple, Chicago, foto jaren zestig (Wikimedia Commons)

Horta's eerdergenoemde fascinatie voor de gotiek. Waarschijnlijk zocht hij naar een soortgelijke monumentaliteit, meer dan naar een werkelijk neogotisch paviljoen.⁵¹ Wat Horta namelijk aan gotische kathedraalen bewonderde, was hun zuinige en efficiënte materiaalgebruik. Een zuinigheid die hem ook was opgevallen in Amerikaanse wolkenkrabbers en die hij door de architectuur in België omarmd wilde zien.⁵²

Horta's Parijse paviljoen is een duidelijke manifestatie van de 'vereenvoudigde architectuur' waarover hij in de Verenigde Staten reflecteerde. Al in de jaren twintig beschreven critici het bouwwerk in termen van 'simplificatie', 'soberheid' en 'rationalisering' en benadrukten zij de 'zuivere', 'klassieke' en zelfs 'kubistische' lijnvoering.⁵³ Het feit dat Horta in zijn finale ontwerp beeldhouwkunst niet weerde, mogen we niet zien als een contradictie. Hij ging er waarschijnlijk van

uit dat ornamenten binnen monumentale architectuur wel degelijk een rol zouden kunnen blijven spelen.⁵⁴ Kunsthistoricus Werner Adriaenssens toonde evenwel aan dat Horta's relatie tot de beeldhouwwerken van Pieter Braecke en Marcel Wolfers problematisch bleef.⁵⁵ Méér dan door sculpturale ornamentiek sprak het paviljoen door zijn silhouet, dat met het spel van ineengeschoven blokken en vormen een rationele weerspiegeling van het grondplan was. Meerdere critici herkenden in het ontwerp echo's van de Assyrische, Egyptische of Griekse bouwkunst.⁵⁶

FRANK LLOYD WRIGHT

Mogelijk was Horta ook geïnspireerd door Frank Lloyd Wright. Stilistisch vertoonde zijn paviljoen met de geblokte vorm en kubistische decoratie overeenkomsten met diens vroege werk. Zo had het, net als Wrights

prairie houses, een ‘zwevend dak’: het resultaat van horizontale raamopeningen onder de uitkragende dakranden. Het grondplan van het paviljoen vertoonde overeenkomsten met Wrights Unity Temple (1905-1908), die Horta mogelijk had bestudeerd in de winter van 1917 (afb. 10).⁵⁷ Wright had Unity Temple opgetrokken in zichtbaar gelaten beton, iets wat hij later in Midway Gardens (1913) op kleinere schaal herhaalde met geprefabriceerde betonnen platen (afb. 11). We weten dat Horta in de Verenigde Staten enthousiast was geraakt over het gebruik van beton. Net als bij Unity Temple, wilde hij in het interieur van zijn Paleis voor Schone Kunsten (1919-1928) het beton aanvankelijk in het zicht laten.⁵⁸ Zowel het paviljoen uit 1925 als zijn Paleis voor Schone Kunsten vertoont overeenkomsten met de kubistische vormtaal van Wright, die op haar beurt was geïnspireerd op de precolumbiaanse architectuur van het Amerikaanse continent. Sommige auteurs spreken in verband met het Paleis voor Schone Kunsten zelfs over ‘Maya-invloeden’, wat er op zou kunnen wijzen dat Horta ook na zijn terugkeer naar België nog belangstelling hield voor het werk van Wright.⁵⁹ De archieven van het Hortamuseum bevatten talloze prentbriefkaarten die Horta’s fascinatie voor de sobere adobe-architectuur van Arizona en New Mexico illustreren (afb. 12).

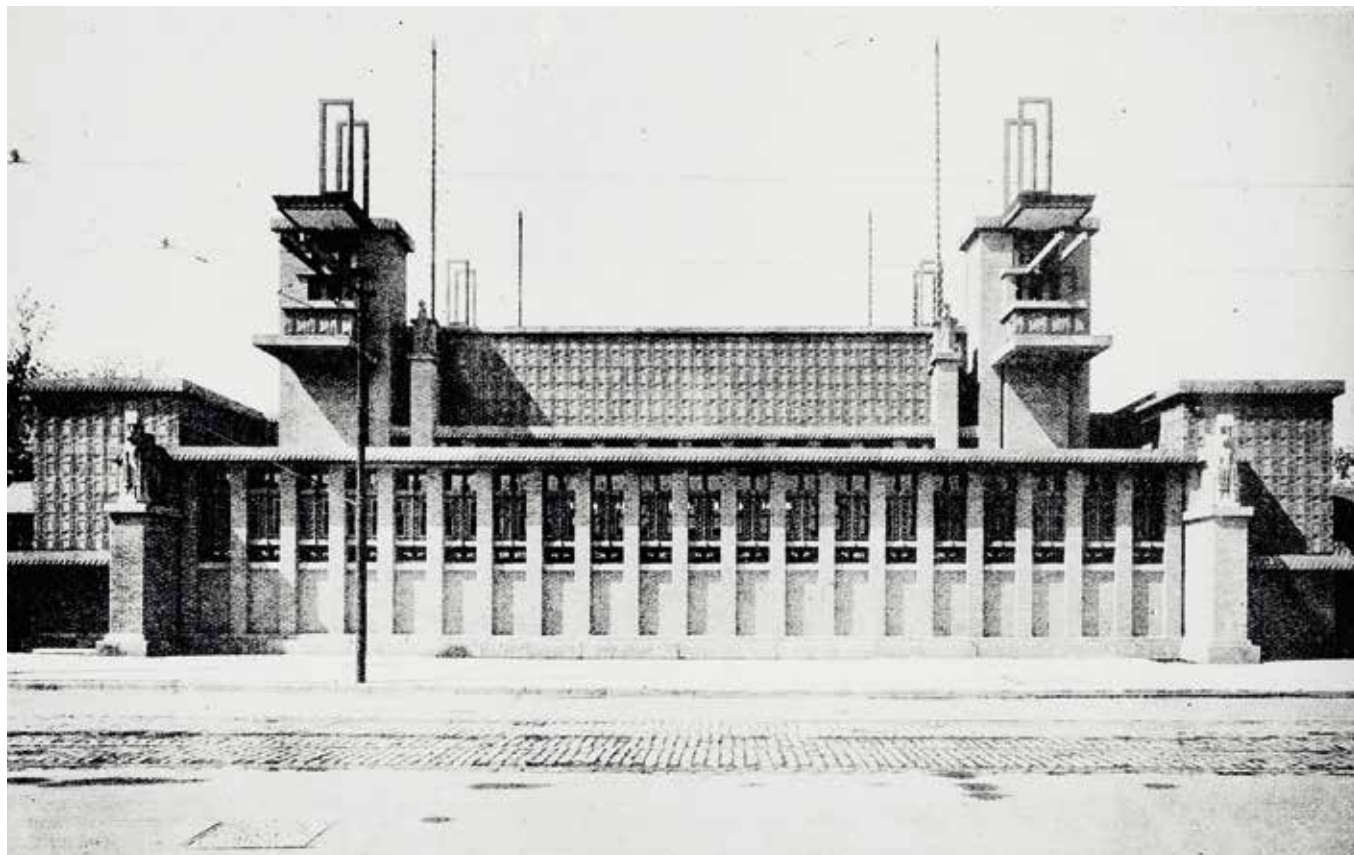
De Belgische kunsthistorica Françoise Aubry legt de link tussen Horta’s oeuvre uit de jaren twintig en het

werk van Wright, zij het met enige voorzichtigheid.⁶⁰ Zij situeert de stijlkentering in Horta’s oeuvre omstreeks 1922, het jaar waarin Horta de aanvankelijk neoklassieke ontwerpen voor het Paleis voor Schone Kunsten omwerkt in de meer geometrische stijl van het gerealiseerde plan. Aubry vermeldt in dat verband een lezing van de Amerikaanse architect George Oakley Totten over de architectuur van Mexico, in het kader van de Exposition internationale de l’art architectural in Brussel in 1922. Dit is een plausible invloed, niet in het minste omdat verschillende werken van Wright ook daadwerkelijk in deze tentoonstelling waren opgenomen, waaronder het Coonley House in Riverside (1908).⁶¹ Het staat echter vast dat Horta het werk van Wright al vroeger kende. Drie jaar eerder waren plannen van Wright en Sullivan te zien geweest tijdens de Exposition de la Reconstruction in Brussel.⁶² We kunnen met zekerheid zeggen dat Horta deze tentoonstelling heeft bezocht; hij gaf de eerder besproken lezing ‘Wat Amerikaanse steden ons leren’ in het kader van deze tentoonstelling.

CONCLUSIE

Invloed of impact is een complex en lastig te reconstrueren fenomeen en de strengheid waarmee Horta zijn eigen memoires redigeerde – hij liet na invloeden van buiten op zijn werk te benoemen – noodzaakte een minutieuze reconstructie aan de hand van veel egodo-

11. Frank Lloyd Wright, Midway Gardens, Chicago, 1913 (KU Leuven)





12. Voorbeeld van adobe-architectuur in Arizona en New Mexico (Hortamuseum, Sint-Gillis)

cumenten. Zo tonen Horta's lezingen over Amerikaanse architectuur in de jaren twintig aan dat hij uitvoerig over het onderwerp theoretiseerde en dit vanaf zijn verblijf in de Verenigde Staten beschouwde als een inspiratiebron voor de toekomst. De Amerikaanse architectuur wees volgens Horta het te volgen pad. De drang naar kostenefficiëntie, standaardisatie en serieproductie elimineerde overbodige ornamentiek en werkte in de Amerikaanse architectuurpraktijk een vereenvoudiging van het ontwerp in de hand. Eenzelfde evolutie was in het door oorlog verwoeste België noodzakelijk. Dat Horta in de jaren twintig een meer eenvoudige geometrische stijl ontwikkelde, zoals zichtbaar in het Belgische paviljoen van 1925, betekent niet dat hij veramerikaniseerde, maar het staat wel vast dat zijn confrontatie met de Amerikaanse architectuur hem ertoe bracht zijn eigen methodieken te herzien. Bepaalde wegen, zoals het vormelijk uitpuren van zijn stijl, bestendigde hij en andere richtingen, zoals de hoogbouw, onderwierp hij voor het eerst aan een grondig onderzoek.

Het is duidelijk dat Horta veel bewondering had voor de Amerikaanse architectuur, die in zijn opvatting het resultaat was van lokale behoeften. Een architectuur die aanvaardbaar was voor de Verenigde Staten hoefde dat niet ook voor België te zijn, in ieder geval niet zonder diepgaande reflectie. Horta was geen dogmatisch modernist die opriep tot het kopiëren van torenhoge wolkenkrabbers, het ver doordrijven van standaardisatie in de woningbouw of het radicaal schrappen van ornamentiek. Hij zocht naar compromissen en praktische oplossingen. Hoogbouw was voor hem het resultaat van een technologische evolutie die niet viel te keren en die, mits diepgaand bestudeerd, met respect voor bestaande tradities kon worden geïntegreerd in een Belgische context.⁶³ Het zoeken naar dergelijke 'hybride' oplossingen maakt van Horta geen epigoon van het naoorlogs amerikanisme, maar legt de subtiele acculturatieprocessen achter culturele uitwisselingen bloot. In die zin blijft het onderzoek naar de transfer van kennis en expertise in relatie tot migratie en vluchtelingen bijzonder interessant, vandaag meer dan ooit.

NOTEN

- 1 A. Jackson, 'Orient and Occident', in: P. Greenhalgh (red.), *Art Nouveau, 1890-1914*, Londen 2000, 101-113; P. Greenhalgh, 'Le Style Anglais. English Roots of the New Art', in: P. Greenhalgh (red.), *Art Nouveau, 1890-1914*, Londen 2000, 127-145; A. Van Loo, 'Het ontstaan van de art nouveau 1890-1914', in: A. Van Loo (red.), *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen 2003, 33-39.
- 2 Voor een bespreking van linken tussen het werk van Horta en Eugène Viollet-le-Duc: A. Cools en R. Vandendaele, *Les croisades de Victor Horta*, Brussel [1985], 8, 16-17; D. Dernie en A. Carew-Cox, *Victor Horta*, Londen 1995, 15-17; F. Aubry, *Horta ou la passion de l'architecture*, Gent 2005, 142-143.
- 3 F. Strauven, 'Victor Horta', in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, XXI, Brussel 2014, 487-489.
- 4 Y. Oostens-Wittamer, *Horta en Amérique: décembre 1915-janvier 1919*, Hamburg/Brussel 1986; T. Packet, *Horta in Amerika. Het verblijf van Victor Horta in de Verenigde Staten van 1915 tot 1919*, Brussel 2021.
- 5 C. Verdickt, *The realm of silence. Consequences for the Belgian artistic migration towards Great Britain during the Great War on post war Belgian interior design*, Antwerpen 2018; P. Uyttenhove, 'The Garden City education of Belgian planners around the First World War', *Planning Perspectives* 5 (1990) 3, 271-283.
- 6 D. Albrecht, *Designing dreams. Modern architecture in the movies*, Santa Monica (CA) 2000; D.T. Rodgers, *Atlantic crossings. Social politics in a progressive age*, Cambridge (MA) 1998.
- 7 F. Asselbergs (red.), *Americana. Nederlandse architectuur 1880-1930*, Amsterdam 1975; N. Stieber, 'Learning from "Mendicant America". H.P. Berlage's encounter with the American city', in: M. Pollak, *The education of the architect. Historiography, urbanism, and the growth of architectural knowledge*, Cambridge (MA) 1997, 197-323; J. Reichardt, 'Reis door een land vol wonderen. Architect Willem Marinus Dudok op lezingentournee door Amerika, 19 september-18 december 1953', *Bulletin KNOB* 118 (2019) 4, 1-19; H. van Bergeijk, (red.), *Amerikaanse dromen. Frank Lloyd Wright en Nederland*, Rotterdam 2008; E. Veldman, 'Van ontmoeting tot interpretatie. Amerika, Berlage en Frank Lloyd Wright', masterscriptie, Universiteit Utrecht 2014; M. van Stralen, 'Kindred spirits. Holland, Wright, and Wijdeveld', in: A. Alofsin (red.), *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, Berkeley (CA), 1999, 45-65.
- 8 Zoals opgemerkt in: F. Aubry, J. Vandendaele en F. Vanlaethem, *Art nouveau, art deco & modernisme*, Tielt 2006, 346; 'Werd de aantrekkingskracht van de Verenigde Staten bestuurd voor Frankrijk, Duitsland en Rusland, dan geschiedde dit voor België nog niet.'
- 9 C. Dulière en V. Horta, *Mémoires*, Brussel 1985.
- 10 C. Conrardy, 'Victor Horta', *Le Document* 3 (1925) 34, 119: 'Notons pourtant que le maître qui séjourna en Amérique durant la grande guerre, [...], est devenu un amateur fervent des architectes de là-bas.'
- 11 Packet 2021 (noot 4), 186-192. Het manuscript van deze lezing: Archieven van het Hortamuseum (HM), *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*.
- 12 *Le Vingtième Siècle*, 7 maart 1920, 1; *La Gazette de Charleroi*, 8 maart 1920, 1; zie ook het samenvattende manuscript: HM, XVII.21, *Conférence Académie de Belgique, 4 mars 1920*. Het bulletin van de Koninklijke Academie maakt wel melding van de lezing, maar geeft geen uitgebreid verslag: Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 1920, nr. 1-3, 17.
- 13 Een officieel verslag van de lezing verscheen in: *L'Indépendance Belge*, 22 april 1920, 1. Een identiek verslag verscheen ook als: 'L'architecture du Skyscraper américain', *Bulletin de la Société belge des Ingénieurs et des Industriels* 1 (1920) 3, 162-164.
- 14 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel au point de vue monumental et urbain*, 1930. Het gaat om een uitgetypte versie van Horta's discours. Zijn voorbereidend manuscript voor die dag bevindt zich in: HM, XVII.10, *Notes sur les immeubles à étages*.
- 15 Zie de individuele onderdelen in Horta's memoires: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 127-138; en de bijkomende analyse ervan in: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 4-5, 52-124; Packet 2021 (noot 4), 130-161.
- 16 Hij doet dat in 1917 tijdens een interview: 'Arts should not be separated, says Belgian architect', *The New York Times*, 4 maart 1917, 4.
- 17 *Bulletin de la Société belge des Ingénieurs et des Industriels* 1 (1920) 3, 162; maar ook tijdens een interview met *The Salt Lake Herald-Republican*, 4 september 1918, 10: 'He says we have looked too much to Europe for inspiration [...] and that if we become distinctively American we will go further in our arts than Europe has.' Horta weet dit gebrek aan trots aan het feit dat veel Amerikaanse architecten in Europa hadden gestudeerd (en zich dus spiegelden aan Europese denkbeelden), zie: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 83-84.
- 18 Horta's perceptie van de Verenigde Staten sluit aan bij de bredere Europese beeldvorming over Amerika: W. Wagner, 'The Europeans' image of America', in: K. Kaiser en H.-P. Schwarz (red.), *America and Western Europe. Problems and prospects*, Lexington 1979, 19-32.
- 19 Hij plaatst het 'moderne Amerika' zo vaak tegenover een 'pittoresk Europa', zie: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84; *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1.
- 20 Die perceptie is vooral ontstaan na de tentoonstelling 'Horta en Amérique', die in 2017 liep in het Brusselse Autrichehuis; zie bijvoorbeeld: 'Vreselijk, al die skyscrapers. Expo belicht Horta's Amerikaanse jaren', *De Standaard*, 9 februari 2017.
- 21 Bovenstaande elementen komen het sterkst tot uiting in Horta's eerste lezing 'Ce que les villes américaines nous enseignent', zoals opgepikt door: *De Schelde*, 28 november 1919, 2; *Het Laatste Nieuws*, 28 november 1919, 3; *L'Etoile belge*, 28 november 1919, 3; *De Nieuwe Gazet*, 29 november 1919, 1; *La Meuse*, 22 mei 1920, 2. Zie ook het originele manuscript: HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*.
- 22 Dulière en Horta 1985 (noot 9), 128-129. Ook in 1930 ging hij hierop in: HM, XXV.4, 'Causeries de Horta concernant les gratte-ciel', 13.
- 23 Horta heeft het onder andere over State Planning Conferences (op Staatsniveau) en Interurban Conferences (op intercommunaal niveau): HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*; getranscribeerd in: Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 90-91.
- 24 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel* 1930 (noot 14), 12, 14.
- 25 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 9-11.
- 26 P. Saliga (red.), *The sky's the limit. A Century of Chicago Skyscrapers*, New York 1990, 60.
- 27 Horta's opvatting over wolkenkrabbers als 'kubistische massa's' werd opgepikt door: *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1: 'Mais c'est Chicago qui construisit les premiers gratte-ciel lesquels n'avaient pas plus de vingt étages. Véritables masses cubiques, ils n'avaient pas de silhouettes; chaque étage a la même hauteur, chaque fenêtre est pareille [...]' Zie ook: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 129-130; Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 85: '[...] aussitôt que les bâtiments changeaient de dimensions et sous les lois de la nécessité montaient à des hauteurs vertigineuses et s'étendaient sur des surfaces considérables les mêmes architectes ont dû abandonner toute notre ornementation etc...'
- 28 Sullivan beschreef in 1892 in zijn traktaat *Ornament in architecture* hoe gebouwen vooral uitdrukking vonden via massa en proportie in minder via ornament ('ornament is an intellectual luxury, not a necessity'): H.-W. Kruff, *A history of architectural theory. From Vitruvius to the present*, New York 1994, 358-359.

- 29 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 6-7: 'Comme vous le voyez, la tour s'élève au-dessus de cet énorme cube, et vous vous rendez compte du superbe effet architectural par rapport au premier sky-scraper de Chicago.' Om dit punt te sterken, toonde Horta in 1920 het Singer Building naast het 'blokvormige' Equitable Building (1915), zie dia 22 en 23 in: HM, XVII.21, *Notes sur l'architecture américaine*.
- 30 Horta vertelde bijvoorbeeld dat dagelijks wel 30.000 passanten het Woolworth bezochten, dat er wekelijks 5.000 ramen gekuist moesten worden, dat Cass Gilbert had beschikt over een onbeperkt budget en dat men er in de restaurants vaak gratis kon consumeren wanneer men er een gekend gezicht was. Zie: HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 8-10. Op 31 januari 1916 had Cass Gilbert Horta uitgenodigd voor een diner in Manhattan, zie: Packet 2021 (noot 4), 141.
- 31 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 8-10, 13. Over neogotische Amerikaanse architectuur, zie: C. Loth en J.T. Sadler, *The only proper style. Gothic architecture in America*, Boston-New York 1975; L.A. Reilly en K. D. Murphy (red.), *Skyscraper gothic. Medieval style and modernist buildings*, Baltimore 2017.
- 32 HM, XXV.4, *Causeries de Horta concernant les gratte-ciel*, 1930 (noot 14), 16.
- 33 Felixarchief Antwerpen, 'Finaal verslag van de voorbereidende commissie voor de verbreding van de Meirbrug', 14 december 1928, 3: '[...] het gebouw hetwelk de Schoenmarkt gaat beheersen ook door zijn vorm eigenlijk het hele architectonische aspect van de Meir in gunstige zin zal beïnvloeden omdat juist een hoogte-accents aan het einde van een grote verkeersweg stedenbouwkundig van grote waarde is.'
- 34 D. Van de Vijver, 'Hygiene in Belgian architecture. The case of Victor Horta', in: R. Carvais e.a. (red.), *Nuts & bolts of construction history. Culture, technology and society*, Parijs 2012, 327-328.
- 35 V. Horta, *Le sky-scraper. Esquisse de rapport*, Brussel 1930, 6.
- 36 Horta bracht dit terug naar de Amerikaanse pioniersperiode waarbij onontgonnen stukken land of nieuwe Staten werden opgedeeld in simpele blokvormige percelen: HM, *Texte d'une conférence donné en Belgique sur le city planning*, pagina A (verso) & B (recto): 'Le carré devient la forme logique et rationnelle, petit à petit il domine les mœurs, comme dans les nôtres c'est le triangle qui domine'; hij verwijst later in het manuscript ook naar het plan van Philadelphia, één van de eerste Amerikaanse steden die in 1682 door William Penn werden ontwikkeld volgens een strak dambordpatroon.
- 37 L. Van der Swaelmen, 'Les deux "pôles" de l'urbanisme', *La Cité* 2 (1921) 4, 86.
- 38 Krufft 1994 (noot 28), 352.
- 39 Krufft 1994 (noot 28), 347-353.
- 40 Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84.
- 41 Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 85-86.
- 42 *De Schelde*, 28 november 1919, 2; *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1.
- 43 Over Horta's contact met Thomas Hastings: Packet 2021 (noot 4), 134-136, 192; over Thomas Hastings en de Panama-Pacific International Exposition: M.A. Hewitt (red.), *Carrère & Hastings Architects*, New York 2006, 229-232; Horta's impressies van de tentoonstelling in zijn memoires: Dulière en Horta 1985 (noot 9), 137; zijn vermelding van de *Tower of Jewels*: HM, XVII.21, *L'architecture américaine*, 2.
- 44 S. Pierron en V. Horta, 'L'architecture de demain. Les idées de Victor Horta', *Le Home* (1920), 2, 5; Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 86; Dulière en Horta 1985 (noot 9), 135-136, 138-139. Zie ook: *L'Indépendance belge*, 22 april 1920, 1: 'Le skyscraper est un grand squelette en fer: il est dû à l'ingénieur, qui impose sa conception à l'architecte; et le maçon, le menuisier habilent cette armature métallique. La division du travail permet d'aller vite, [...].'
- 45 'Maisons économiques en béton', *Revue du Béton Armé* 4 (1922) 8-9, 605.
- 46 Pierron en Horta 1920 (noot 44), 2, 5. Zie ook de besprekingen van het interview in: F. Strauven, 'De Koninck and the legacy of Horta. From the Hotel Dubois to the Dotremont House', in: M. Culot e.a., *Louis Herman De Koninck. Architecte des années modernes*, Brussel 1989, 103-104; Aubry 2005 (noot 2), 103-104.
- 47 *Le Soir*, 2 april 1913, 1; *L'Indépendance belge*, 4 april 1913, 2; 14 april 1913, 2; 21 april 1913, 3.
- 48 F. Aubry, 'Het oeuvre van Victor Horta in het interbellum', in: W. Adriaenssens e.a., *Art deco architectuur Brussel 1920-1930*, Brussel 1996, 99-102; F. Strauven, 'Van art nouveau tot art deco', in: F. Aubry en J. Vandenbreeden (red.), *Horta. Van art nouveau tot modernisme*, Gent 1996, 209-224.
- 49 W. Adriaenssens, 'Een studie van de Belgische bijdrage aan de Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925', masterscriptie, Vrije Universiteit Brussel, 1997, 70-71.
- 50 Horta tekende ze waarschijnlijk voor 23 april 1924 (de datum van zijn aanstelling als hoofdarchitect van het Belgisch paviljoen), zie: Adriaenssens 1997 (noot 49), 69, 71-73, 79.
- 51 Adriaenssens 1997 (noot 49), 72.
- 52 Pierron en Horta 1920 (noot 44), 5.
- 53 S. Pierron, 'Victor Horta', *Savoir et Beauté* 4 (1924) 7, 193; Conrardy 1925 (noot 10), 119; C. Conrardy, 'Le Pavillon d'honneur de la Belgique', *La Cité* 5 (1926) 11, 207-209; Fonclouse, 'Le Pavillon de la Belgique', *La Construction moderne* 41 (1926) 22, 255.
- 54 Horta reflecteert vooral over de rol van beeldhouwkunst en (handgemaakte) ornamenten in de toekomstige architectuur 'voor de massa': Oostens-Wittamer 1986 (noot 4), 84-85.
- 55 Horta was ontevreden over de friezen van Pieter Braecke. Het monumentale beeld van Marcel Wolfers liet hij enkele dagen na de opening van het paviljoen van de toren verwijderen; zie: Adriaenssens 1997 (noot 49), 85-86, 89; en: Aubry 1996 (noot 48), 103-104.
- 56 Pierron 1924 (noot 53), 195-196, L. Hauteccœur, 'Les Pavillons étrangers à l'Exposition des Arts décoratifs', *Architecture* 38 (1925) 15, 217-218.
- 57 Verdickt 2018 (noot 5), 185; J. Vandenbreeden, 'Art Deco', in: Aubry 2006 (noot 8), 260. Over Horta's passage in Chicago: Packet 2021 (noot 4), 168-169.
- 58 Al in 1920 stelt hij in dat opzicht: 'On peut naturellement cacher [le fer et le béton] sous n'importe quel vêtement; mais l'œil et la raison ne seront satisfaits que le jour où ces matériaux révéleront à l'observateur l'architecture qui leur est intimement et logiquement appropriée.' Hij zag hier later van af wegens mankementen in de uitvoering, waardoor het materiaal verdween onder een dun laagje pleisterwerk.
- 59 J. Vandenbreeden, 'Het Paleis voor Schone Kunsten. Naar een stedenbouwkundige architectuur', in: Aubry 1996 (noot 48), 164, 167, eindnoot 37. Voor meldingen van 'Maya' of 'Azteekse' invloeden in de façade van het Paleis voor Schone Kunsten en Horta's paviljoen uit 1925: S. Jacobs, 'Le Palais des Beaux-Arts de Victor Horta', in: A. Hustache, S. Jacobs en F. Boenders, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, Brussel 1996, 47-50; F. Borsi en P. Portoghesi, *Victor Horta*, Brussel 1970, 96.
- 60 Aubry 1996 (noot 48), 100-101. Aubry merkt terecht op dat Horta in zijn reisnota's geen melding maakt van Frank Lloyd Wright.
- 61 C. Conrardy, 'L'architecture américaine', *La Cité* 3 (1922) 7, 143-144, 146.
- 62 *L'Etoile belge* 13 oktober 1919, 2.
- 63 Horta's houding doet daarmee denken aan de mening van de kunstcriticus Hippolyte Fierens-Gevaert, die al in 1913 stelde dat 'de werkelijk begaafde modernisten respect hadden voor de oude meesters'; zie: Verdickt 2018 (noot 5), 29.

T. PACKET MA studeerde Kunstwetenschappen en Archeologie aan de Vrije Universiteit Brussel (VUB), waar hij een masterproef schreef over het verblijf van Victor Horta in de Verenigde Staten van 1915 tot 1919. Momenteel werkt hij aan de VUB aan een doctoraat over Belgisch-Amerikaanse architecturale uitwisseling tijdens het interbellum.

DR. C. VERDICKT schreef haar masterproef over Belgische kunstenaars in Groot-Brittannië tijdens de Eerste Wereldoorlog en promoveerde op *The Realm of Silence. Consequences of the artistic migration towards Great Britain during the Great War on post war Belgian interior design*. Zij is hoofdcollectie bij het Vlaams Architectuurinstituut en was co-curator van de tentoonstelling 'Kunst in ballingschap. Vlaanderen, Wales en de Eerste Wereldoorlog' (2002).

PROF. DR. IR. L. SCHRIJVER is hoogleraar architectuurtheorie aan de faculteit Ontwerpwetenschappen van de Universiteit Antwerpen. Ze is tevens redactielid van het *Bulletin KNOB*. Haar meest recente boek gaat over het werk van Ungers en Koolhaas in de jaren zeventig.

De auteurs droegen het volgende aan dit artikel bij. Tom Packet: idee-ontwikkeling, dataverzameling, archiefonderzoek Horta en schrijven; Caterina Verdickt: idee-ontwikkeling en -bijsturing, dataverzameling, context van kennismigratie begin twintigste eeuw en redactie; Lara Schrijver: idee-ontwikkeling en -bijsturing, architectuurtheoretische context Verenigde Staten en redactie.

TOWARDS AN ARCHITECTURE OF SIMPLIFICATION?

VICTOR HORTA'S LECTURES ON AMERICAN ARCHITECTURE IN THE 1920S

TOM PACKET, CATERINA VERDICKT AND LARA SCHRIJVER

The Belgian architect Victor Horta (1861-1947) spent most of the First World War in the United States. Over the course of three years, from December 1915 to January 1919, he explored how the American skyscrapers, standardized dwellings and ingenious urban planning might serve as a model for a modern, post-war Belgium. Yet Horta's memoirs had very little to say about his discussion of American architecture or any influence his travels might have had on his post-war work. This article consequently breaks new ground in examining the various talks on the subject that Horta gave in the 1920s. Horta's lectures actually provide a good picture of how he started to see American architecture as a

model for the future. In American architectural practice, serial production, standardization and economies of scale facilitated a simplification of the design – a solution Horta also proposed for war-torn Belgium. By way of illustration, the article describes the affinity between Horta's more classical formal language of the 1920s, as in his 1925 pavilion for the Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, and the architecture of the United States. It also shows that Horta was an important proponent of American architecture in Belgium, and also played a pioneering role in the introduction of some of its defining features, such as high-rise construction.