

DOORNEN OP HET PAD VAN DE MODERNE KUNST

Huib Hoste (1881-1957), een katholiek modernistisch architect worstelend met de moderniteit

RAJESH HEYNICKX *

DE VERANDERING IN ESTHETISCHE OPVATTINGEN DIE ZICH NA DE EERSTE WERELDOORLOG BIJ DE VLAAMSE KATHOLIEKE ARCHITECT HUIB HOSTE AANDIENDE (IN CONCRETO : HET NAVOLGEN VAN DE NIEUWE ZAKELIJKHEID), KAN NIET LOUTER WORDEN GEVAT IN TERMEN VAN ESTHETISCHE VERNIEUWING. ZE DIENT VEELEER ALS EEN CONSTITUTIEF ONDERDEEL VAN EEN BREDER CULTUREEL POSITIONERINGSDEBAT TE WORDEN BEGREPEN. NET ALS ZOVEEL ANDERE KATHOLIEKE INTELLECTUELEN EN KUNSTENAARS WAS HOSTE OP ZOEK NAAR EEN REMEDIËRING VAN DE DIEPE TRANSFORMATIES WAARMEE VLAANDEREN TIJDENS HET INTERBELLUM WERD GECONFRONTEERD. VIA ZIJN DISCOURS OVER KUNST EN ZIJN ARCHITECTUURPRAKTIJK ONDERNAM HIJ EEN POGING OM EEN NIEUWE IDENTITEIT TE CONSTRUEREN IN DE NAOORLOGSE ONTTOVERDE WERELD. DIT ARTIKEL WIL INZICHT VERSCHAFFEN IN DE WIJZE WAAROP HOSTE DE FUNDAMENTELE ONZEKERHEID OVER DE EIGEN PLAATS EN ROL IN DE OMRINGENDE WERELD ANALYSEERDE EN KANALISEERDE : WAT WAS HET INTERACTIEF GEHEEL VAN CULTUURKRITISCHE DENKWIJZEN DAT ZIJN KATHOLIEKE OVERTUIGING ONDERSTEUNDE ? OF BETER : WAT WAS DE RELATIE TUSSEN BEIDEN ? ER WORDT AANGETOOND DAT HOSTES STREVEN NAAR EEN KATHOLIEKE HARMONISATIE ALLERMINST EEN SINECURE WAS EN EEN GOEDDOORDACHTE STRATEGIE VERGDE DIE ECHTER NIET DE GEWENSTE RESULTATEN OPLEVERDE ¹.

I. Een fascinatie voor het moderne

De historicus die het archief van de Vlaamse architect Huib Hoste (1881-1957) doorneemt, wordt geconfronteerd met een doorgedreven aandacht voor moderne ontwikkelingen. Er kan zelfs worden gesproken van een programmatorisch toekomstbeeld. Hoste wou immers al wat nieuw was, van de eerste stappen van de televisie tot de aanleg van het Londense metronetwerk, kennen en bemeesteren. Zijn talrijke lezingen over moderne architectuur sloot hij geregeld af met de bemerking dat diegenen die niet met hun tijd mee konden allerminst te “benijden” maar veeleer te “beklagen” vielen ². Maar ook de uitspraak “er zit een schromelijke onvolledigheid in de formulering ‘de architect Huib Hoste’” die het tijdschrift *De Periscoop* deed bij zijn vijfenzeventigste verjaardag, kan bij het doorbladeren van zijn archief en het

1 Dit artikel is gebaseerd op een hoofdstuk uit mijn licentiaatsverhandeling : R. HEYNICKX, *De lakmoesproef van een onttoverde wereld. Kunst en kultuuropvattingen van Vlaamse katholieken en intellectuelen in het interbellum (1925-1939)*, Licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, dept. geschiedenis, 1999, p. 124-150. Met dank aan mijn promotor Prof. Dr. Jan de Maeyer, Prof. Dr. Kaat Wils en de redactieleden van *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis* voor de kritische commentaar op een eerdere versie van deze tekst.

2 H. Hoste, voorbereidende nota voor een lezing (Archief van de Leuvense Universiteitsbibliotheek (voortaan ALU), P64, doos 83). HUIB HOSTE, “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 402.

lezen van zijn artikels worden bevestigd³. Hoste bewoog zich in de wereld van een muziek- en een literatuurkenner, van een criticus en een interieurontwerper, maar ook die van een tekenaar, een academicus of een urbanist⁴. Net als dit voor veel van zijn geestelijke tijdgenoten het geval was, reikte Hostes werkterrein van stoel tot stad omdat hij in de vormgeving van het dagelijkse leven de vruchten van het heersende moderniseringsproces wenste te plukken⁵. Zijn verzamel- en analyseijver biedt zeven decennia later dan ook nog altijd de mogelijkheid om een duik te maken in een wereld van rakettreinen en futuristische autobussen. Toch kruisten ideaalbeelden en een realiteitsaanvoelen elkaar in deze wereld. Want prenten van stalen bruggen suggereerden bij de Brugse architect misschien wel een haast ongelimiteerde grootsheid, foldertjes over moderne bouwmaterialen ademden daarentegen wel nog de eisen van concrete realisatie uit. Enthousiasmerende toespraken en artikels kenden geregeld hun eerste versie op de achterzijde van een offerte of factuur van zijn architectenbureau. Ook moest niet alles nieuwbakken zijn om interesse op te wekken. Zorgvuldig in mapjes geordende prentbriefkaarten van Gotische kathedralen verdienden het om te worden bewaard; prenten van graansilo's sloten afbeeldingen van Romaanse architectuur niet uit. Bespiegelende artikels over kubistische of dadaïstische exploten konden opduiken in een gerecupereerde kaft van *L'Artisan liturgique*, zij aan zij met knipsels over de vijftiende-eeuwse Neurenbergse graficus Albrecht Dürer, die veelal bijbelse taferelen in zijn oeuvre gestalte gaf. Misschien herkende Hoste in Dürer, die met één voet in een gotische wereld stond maar ook al verankerd was in de prelude van de Renaissance, wel iets van zichzelf. Ook Hoste was op zoek naar geijkte kunstopvattingen in een tijd van kunsthistorische 'raakvlakken'.

3 K.N. ELNO, "Hulde aan een pionier. Huib Hoste 75 jaar", in *De Periscope*, 1.II.1956 (VI/4), p. 6. De omschrijving "universeel" dook regelmatig op na zijn dood in 1957: "Huib Hoste en de Vlaamse intellectuelen", in *De Standaard*, 25.II.1956. A. DE SMET, "In memoriam Huib Hoste (6 febr. 1881-18 augustus 1957)", in *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 1957, 19, p. 198-200. Marcel Smets stelde dat verschillende critici zich "plots bewust" werden van de omvang van Hostes ontvoogdende impact. M. SMETS, *Huib Hoste. Voorvechter van een vernieuwde architectuur*, Brussel, 1972, p. 25.

4 Voor de evocatie van dergelijke 'mentale ruimte': ALU, P64, doos 76-78. Dergelijke informatie wendde Hoste in zijn tijdschrift *Opbouwen* aan in de korte rubriek 'Berichten'. Een rubriek waar weetjes als boekenuitgaven en losse citaten werden gebundeld. M. SMETS, "Huib Hoste", in M. DE KOONING (ed.) *Horta and after. 25 Masters of Modern Architecture in Belgium*, Gent, 1999, p. 98-99.

5 De Frankfurter stadsarchitect Ernst May (1886-1970), een tijdgenoot van Hoste, vertoonde dezelfde gedrevenheid. Net zoals dit in *Opbouwen* het geval was, stonden film, fotografie, theater en beeldende kunsten centraal in zijn programmatisch tijdschrift *Das Neue Frankfurt*. H. HEYNEN, "Tussen twee stoelen. Over architectuur en cultuur", in *Tmesis. Cahier voor cultuur*, 1998, VI, p. 46-48. Hoste kende het werk van deze Duitse pionier van het functionalisme. Hij haalde hem ooit aan als hét voorbeeld van de moderne architect die vanuit een ivoren toren van hooghartigheid in het dagelijkse leven was afgedaald: H. Hoste, ongedateerde en ongetitelde lezing (ALU, P64, doos 83). Hoste schoof in *Opbouwen* ook uitgebalanceerde en stevig onderbouwde visies naar voren over vernieuwende literaire genres en technieken: L. MISSINNE, *Kunst en leven, een wankel evenwicht. Ethiek en esthetiek: prozaopvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tijdens het interbellum (1927-1940)*, Leuven/Amersfoort, 1994, p. 163.



• Huib Hoste in de jaren twintig
(Fonds Huib Hoste, Sint-Lukasarchief, SOFAM - België)

Hoste was opgeleid als een neogotisch architect aan de Gentse universiteit, maar daar is niets meer van merkbaar als men zijn aanbouw van 1920 voor de Brugse Sint-Jozefkliniek bekijkt. De neogotische trapgevels die hij in 1910 had gerealiseerd, werden met kubistische vormen uitgebreid. Wat was er intussen gebeurd? Vanaf 1910 stond Hoste al onder invloed van de Nederlandse architect Petrus Berlage en reisde hij regelmatig naar Nederland om de werken van de vernieuwer van de Nederlandse architectuur te analyseren, maar was hij nog steeds in de traditionele neogotische traditie aan het werken. De studietochten naar Nederland werden tijdens de oorlog uitgediept tot een langdurige onderdompeling toen hij met zijn gezin in de buurt van Utrecht ging wonen. Hij werd vaste medewerker van het Amsterdamse ochtendblad *De Telegraaf*. Bovendien sloot de beweging De Stijl⁶ rond de schilder, architect en propagandist van het Dadaïsme Theo Van Doesburg, hem in zijn midden. Hoste speelde daarom een niet onbelangrijke rol in de organisatie van de naoorlogse congressen over moderne kunst met de schilder en grafisch vormgever Jozef Peeters, een kunstenaar die door zijn contacten met de Italiaanse futuristen, één van de toonaangevende baanbrekers van de zuivere beelding in België was⁷. Hoste zelf zou ook toonaangevend worden. Zijn persoonlijke interpretatie van de esthetiek van De Stijl zou in de jaren dertig tot een consequente navolging van de 'internationale stijl' uitgroeien.

Medio jaren twintig lagen de beloftevolle perspectieven voor Hoste bijna voor het grijpen, maar de ineenstorting van een school in aanbouw te Brugge door een zwakke betonnen fundering in 1926, waarbij vijf mensen om het leven kwamen, stak echter stokken in de wielen⁸. Het werfongeluk ruïneerde de Vlaamse voorman van de modernistische architectuur. Hoste speelde immers niet enkel zijn professoraat aan het Ter Kameren instituut bij Brussel kwijt, maar ook opdrachten voor zijn bureau bleven uit. Hoewel de Vlaamse politicus Frans Van Cauwelaert bij Henri Van de Velde, de stichter van Ter Kameren, een andere leergang voor Hoste trachtte te bekomen, kon hij niet beletten dat Hoste in een financieel en moreel dal belandde⁹. Hoste gaf echter niet op. Hij werd medestichter van het CIAM (= *Congrès international de*

6 Tot deze beweging behoorden de architect en meubelontwerper Gerrit Rietveld (1888-1964), de schilders Georges Vantongerloo (1886-1965), Bart van der Leek (1876-1958), Vilmos Huszar (1884-1960) en de architect Jan Wils (1891-1972). De dood van Van Doesburg in 1931 luidde het einde van de beweging in, maar haar invloed bleef zeer groot op architectuur, schilderkunst en zelfs de mode. HITCHCOCK, *Architecture: Dix-neuvième et vingtième siècle*, vert. L. Merveille, Brussel/Luik, 1981, p. 514 en 518. Voor een globaal beeld van De Stijl: Tentoonstellingscatalogus *'De Stijl': 1917-1931 Visions of Utopia*, Minneapolis, New York, 1982 en C. BLOTKAMP (e.a.), *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht, 1982.

7 Tentoonstellingscatalogus. *Aspecten van de jaren twintig*, Antwerpen, 1981, p. 25.

8 M. SMETS, *op.cit.*, p. 18-19.

9 Ongedateerde Brief van Frans van Cauwelaert aan Henri Van de Velde (Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen (voortaan AMVC), FCA/B (1919-1932)). Van Cauwelaert trachtte tevens een probleem rond een hypotheek uit de weg te ruimen door de Boerenbond te contacteren. Brief van Frans van Cauwelaert van 29.05.1929 aan Huib Hoste (AMVC, FCA/B (1919-1932)).

*l'Architecture moderne*¹⁰) waaruit, zoals Marcel Smets stelde, “een koppige fierheid” naar voren trad die van de strijder van het eerste uur een gedegen theoreticus zou maken¹¹. In zijn maandblad *Opbouwen* dat in 1928 begon te verschijnen, bundelde Hoste als hoofdredacteur bijdragen over alle (toegepaste) kunsttakken : zowel schilderkunst en architectuur als beeldhouwkunst, muziek en dans kwamen aan bod. Hoewel *Opbouwen* vanaf de derde jaargang meer en meer enkel op architectuur werd afgestemd, bleef de initiële brede kijk nog steeds aanwezig in het modernistische strijdblad. Omwille van de drang om op verschillende terreinen de moderne ontwikkelingen op de voet te volgen, was *Opbouwen* een exemplarische uiting van de snel evoluerende naoorlogse wereld : een wereld op drift, “*an endless sea of becoming*”¹².

Naast zich te uiten in abstracte schilderijen, werd het naoorlogse Europa immers ook geconfronteerd met draadloze telegrafie of transatlantische vluchten die de geborgenheid van kleine lokale gemeenschappen definitief openbraken. Een moderniseringsproces dat zowel een rationalisering van het politieke en economische leven, een versnelde verstedelijking als een groeiende secularisering omvatte¹³. In haar strikt filosofische betekenis slaat het begrip moderniteit immers op een op kennisgroei gebaseerd vooruitgangproject dat een functionele differentiatie tussen de levenssferen ethiek, wetenschap, kunst en religie genereerde. De overkoepelende doctrine van een zingevend, religieus eenheidsconcept, zoals die in de Middeleeuwen bestond, hield met de Verlichting op te bestaan¹⁴. Een vervaging die volgens Max Weber een graduele, instrumentele rationalisatie inhield en slechts tot één uitkomst kon leiden : een onttoverde wereld. Een wereld die gereduceerd was tot een conglomeraat van feiten, enkel kon worden gevat door een rationalistische calculus en synoniem stond voor een gebarsten hemels baldakijn¹⁵.

Hoste beseftte terdege dat hij leefde in een wereld waar alles gerelativeerd en geatomiseerd, opgeschud en herschikt was. Maar door de transparante structuren van de Nieuwe Zakelijkheid naar voren te schuiven, wenste hij – net als een hele generatie modernistische architecten – de creatieve potentie van de mens met een uit wetenschappelijke kennis

10 CIAM was een internationale architectuurorganisatie die in 1928 in het Zwitserse La Sarraz werd opgericht op initiatief van Le Corbusier. Ze stelde zich tot doel richtlijnen voor de vernieuwing van de architectuur op te stellen en daarbij rekening te houden met technische, economische en sociale problemen. In totaal werden er tien bijeenkomsten gehouden, de laatste in 1959. De belangrijkste congressen waren het congres gewijd aan sociale woningbouw in 1929 te Frankfurt en rationele bebouwing te Brussel in 1930. Zie hiervoor : A. VAN DER WOUDE, *Het Nieuwe Bouwen Internationaal. CIAM, Volkshuisvesting Stedebouw*, Delft, 1983.

11 M. SMETS, *op.cit.*, p. 18-19. Zo publiceerde Hoste in 1930 zijn boek *Van wonen en bouwen* waarin hij het woningvraagstuk volledig trachtte uit te klaren.

12 F.L. BAUMER, *Modern European Thought. Continuity and change in ideas 1600-1950*, New York, 1977, p. 402.

13 H. RITTER, “Modernization, modernity”, in *Dictionary of concepts in history* (reference sources for the social sciences and humanities 3), New York/Westport/Londen, 1986, p. 273. A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE, *Denken over kunst. Een kennismaking met de kunstfilosofie*, Bussum, 1996, p. 313-314.

14 J. HABERMAS, “Het moderne - een onvoltooid project”, in *Raster*, 1981, 19, p. 126-143.

15 H. MCLEOD, *Religion and the People of Western Europe 1789-1970*, Oxford, 1981, p. 99-100.

voortvloeiende objectieve schoonheidsleer te doen samensmelten¹⁶. Maar er lag nog een tweede motivatie aan de basis van Hostes vernieuwingsdrang. Hoste was ook lid van De Pelgrim, een beweging van katholieke kunstenaars en literatoren die in 1924 te Lier werd opgericht door Felix Timmermans, Ernest van der Hallen en Flor van Reeth. Via het gelijknamige tijdschrift en twee ophefmakende tentoonstellingen in 1927 en 1930, ijverde deze groep voor authentieke religieuze kunst die komaf wou maken met “ornamentie om de ornamentie”, het “zielloos fabriekwerk”, de “kartonnen Gothiek” en de “plaasteren koekebakheiligen” van het heersende katholieke kunstparadigma: de neogotiek¹⁷. Met zijn lidmaatschap van De Pelgrim schreef Hoste zich in binnen het *renouveau catholique* van de jaren twintig. Katholieke intellectuelen en kunstenaars waren in het interbellum immers een zeer kwetsbare groep voor veranderingen en wensten breuken allerminst weerloos te ondergaan¹⁸. Men zou ze “*society’s fulltime theorizers*”¹⁹ kunnen noemen. Geërodeerde verbanden en een vergelijkende Vlaamse identiteit vormden de aanzet voor de ontwikkeling van (moderne) alternatieven in theorie en praktijk. Net als voor de andere pelgrimarchitecten diende zich voor Hoste met dit dubbel engagement wel een hoofd-hart dilemma aan. Het bouwen in logische, functionele betonvormen was immers een uiting van een groeiende moderniteit. Net als het expressionistisch schildersgeweld of het dadaïstische bevragen van de bestaande autoriteiten, stond het moderne bouwen synoniem voor een permanente revolutie ten aanzien van de traditie²⁰. Of meer nog: de moderne kunst gaf sommige katholieken

16 P. CONRAD, *De metamorfose van de wereld. De cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw*, Amsterdam, 1999, p. 325-347. H. HEYNEN, *Architecture and Modernity: a critique*, Cambridge/Londen, 1999, p. 14-24.

17 G. WALSCHEP, “De Pelgrims voor den dag”, in *Hooger Leven*, 24.VII.1927 (I/30), p. 936. Na de twee opmerkelijke tentoonstellingen te Antwerpen, waaraan Hoste zijn medewerking verleende, viel de groep eind 1930 uit elkaar. Over De Pelgrim: R. HEYNICKX, “De ijking van een religieuze modernisering. Ethiek en esthetiek in de Vlaams-katholieke kunstenaarsvereniging De Pelgrim (1924-1934)”, in *Trajecta*, 2001 (X) nr. 1, p. 38-61.

18 Zo benadrukte de godsdienstsocioloog Callum Brown dat het fenomeen secularisatie niet mag worden begrepen als een lineair, onvermijdbaar proces dat elk alternatief a priori uitsluit. Brown legde de nadruk op de flexibiliteit en het aanpassingsvermogen van het katholieke geloof dat juist in een pluralistische atmosfeer een nieuwe ontwikkelingsfase kon binnentreden. C. BROWN, “A revisionist Approach to Religious Change”, in S. BRUCE (ed.), *Religion and Modernisation. Sociologists and Historians Debate The Secularisation Thesis*, Oxford, 1992, p. 31-55. Ook Staf Hellemans en Jan De Maeyer vulden in het spoor van Jean Delumeau en Jan Art de gedachte van een seculaire degeneratie van het christendom aan met het idee van een voortschrijdende christianisering. J. DE MAEYER & S. HELLEMANS, “Katholiek reveil, katholieke verzuiling en dagelijks leven”, in J. BILLIET (ed.) *Tussen bescherming en verovering. Sociologen en historici over zuilvorming*, Leuven, 1998, p. 173.

19 P.L. BERGER, *Facing up to Modernity. Excursions in Society, Politics and Religion*, New York, 1977, p. 70.

20 M. CALINESCU, *Five faces of Modernity: avant-garde, decadence, kitsch*, Bloomington-Londen, 1977, 3. Robert Hughes poneerde zelfs dat de moderne kunstontwikkelingen de twintigste eeuw het epitheton “eeuw van het modernisme” bezorgden. R. HUGHES, *De schok van het nieuwe. Kunst in het tijdperk van verandering*, Utrecht, 1981, p. 7. In dit verband kan er een conceptuele verwarring opduiken. In het Nederlands wordt de term moderniteit al snel enkel vanuit een socio-economisch perspectief begrepen, in het Engelse en Franse taalgebied omvat het begrip *modernité* of *modernity* al sneller een dubbele betekenis: zowel globale politieke en socio-economische als artistieke inhoudende ressorteren onder de notie moderniteit. L.

zelfs het gevoel met een “transcendentale dakloosheid”²¹ te worden geconfronteerd. Voor een generatie jonge katholieke kunstenaars was de moderne kunst echter juist hét middel om oude, neogotische cultuurpatronen open te breken. In dit opstel wil ik nagaan hoe Hostes katholieke levenspremissie met zijn modernistische analyse en zendingsbewustzijn interfereerde. Ik zal argumenteren dat Hoste heel wat mogelijkheden in een modernistische denkcultuur ontdekte, maar dat hij omwille van zijn Vlaams katholieke réveil-ijver ook op een gedegen analyse aanstuurde. Met de moderne kunst kon immers wel een ‘nieuwe’ wereld worden opengeboren, maar kritiek, adaptatie en bovenal verantwoording vanuit een ‘oude’ wereld waren onontbeerlijk.

II. “De wereld wacht met spanning op een antwoord”²²

Het verblijf in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog zette Hostes wereldbeeld volledig op zijn kop; zijn neogotische opleiding botste met de abstracte en puristische kunst van De Stijl. Theo Van Doesburg, de grondlegger van De Stijl, verkondigde niet de rationaliteit van de middeleeuwse vormentaal in het spoor van de Franse neogotische architect en restaurateur Emmanuel Viollet-Le-Duc. Hij verdedigde het neoplasticisme of de ‘nieuwe beelding’ en dit vanuit het gedachtegoed van de theosofische filosoof M.H.J. Schoenmakers. Schoenmakers, tevens een wiskundige, schoof in zijn boekjes *Het nieuwe wereldbeeld* (1915) en *Beeldende wiskunde* (1916) een positief mysticisme naar voren waarmee de volkomen abstractie die eigen was aan Stijlleden als Piet Mondriaan, werd ondersteund. Het werken in strakke lijnen en de herleiding van de middelen van de kunstenaar tot enkele basiselementen zoals de rechte lijn, de rechte hoek en de primaire kleuren rood, geel en blauw, werden de strategieën voor de moderne kunstenaar²³. Enkel een doorgedreven abstracte stijl kon volgens Van Doesburg in staat zijn een collectieve stijl te stichten die een natieoverstijgende, diepinnerlijke hang naar schoonheid kon losweken²⁴.

KWAKKENBOS, *Avantgarde leek even voorbij. Modernistisch denken in de jaren twintig*, Licenciaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, dept. Geschiedenis, 1997, p. 6. Ik stel dat een breed moderniteitsproject zich kenbaar kon maken in een esthetische vorm : de moderne kunst was een kristallisatiepunt van de uit de moderniteit voortvloeiende snelle ontwikkelingen. Modernisme definieer ik als het geheel van intellectuele en artistieke vertogen en stromingen die de moderniteit willen beheersen. Of beter : een modernist, en Hoste is hier een schoolvoorbeeld van, wenst de moderniteit zo in te vullen opdat hij ze kan kanaliseren en sturen. Zie hierover : M. BERMAN, *All That Is Solid Melts into air. The Experience of Modernity*, Londen, 1988, p. 15-17.

21 T. BAUMEISTER, *De filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys*, s.l., 1999, p. 434.

22 Deze uitspraak deed Hoste tijdens een radiolezing over moderne urbanisatie op 31.10.1938 (ALU, P64, doos 83).

23 K. FRAMPTON, *Modern architecture. A critical history*, Londen, 1982, p. 142-143.

24 P. WELSH, “Theo Van Doesburg and geometric abstraction”, in F. BULHOF (ed.), *Nijhoff, Van Ostaijen, ‘De Stijl’. Modernism in Belgium and the Netherlands in the first quarter of the 20th century. Six essays*, Den Haag, 1976, p. 90.

Dergelijke drang naar een wetenschappelijke exactheid en heldere eenvoud was voor Hoste een openbaring. Toch kende hij ook verschilpunten met 'De Stijl'. Hij vroeg zich af of de moderne abstracte kunst, zoals die in 'De Stijl' werd beleden, wel een religieuze uitstraling kon bezitten. Hoste weigerde daarom het manifest van De Stijl te ondertekenen en raakte in de Nederlandse krant *De Nieuwe Amsterdammer* ook in een polemiek verwickeld met Theo Van Doesburg. Die verweet Hoste naar aanleiding van een artikel waarin hij nog een appreciatie voor soepele lijnen had beleden, een fnuikende katholieke ingesteldheid en tweeslachtigheid : de ene dag steunde hij De Stijl en de volgende dag bracht hij appreciatie op voor hetgeen door De Stijl juist werd verworpen. Van Doesburg stelde dat godsdienst altijd "het struikelblok voor de geestelijke ontwikkeling en gemeenschap der mensen" was geweest. Een harde waarheid waarin de twintigste eeuw volgens hem geen verandering zou brengen. Volgens de goeroe van De Stijl kon enkel van moderne kunst *an sich* een "waarlijk religieuze sfeer" uitgaan en diende er allerminst nog naar een inbedding in een katholieke context te worden gezocht. Hoste was gekrenkt omdat zijn hierop reagerende open brief uit het tijdschrift *De Stijl* werd geweerd. Hij bezat allerminst "een dogmatische barok-opvatting", zo stelde hij, en hij wenste evenmin te worden vereenzelvigd met iemand die zijn moderne esthetica



- De evolutie in de architectuur van Hoste is goed te zien bij de realisatie van de Sint-Jozefkliniek te Brugge. In 1910 ontwerpt Hoste het gebouw in neo-gotische stijl. Tien jaar later slaat hij met de aanbouw (links) radicaal de weg van het modernisme in.
(Fonds Huib Hoste, Sint-Lukasarchief, SOFAM - België)

liet overvleugelen door zijn godsdienstige overtuiging. Hij had zijn katholiciteit nooit willen verstoppen, argumenteerde hij, en wou niet doorgaan voor een tweemondig individu. De “zuivere rede” kon en mocht niet eenzijdig worden gehanteerd: “Er wordt mij dus ondermeer verweten dat ik dingen schrijf die met de rede niet te controleren zijn. Ik dank om de zuivere rede, en ben evenzeer gekant tegen hen die met de zuivere rede, als tegen hen die met het zuivere gevoel schermen (...) Het is nooit gebeurd dat een enkele bewijsvoering overtuigend was voor de heele massa. Daarom zijn alle goede pogingen naar waarde te schatten”²⁵.

Hoste was het dus niet volledig eens met de kernideeën van De Stijl omwille van het doorgedreven karakter van ‘de nieuwe religie’, die bij hem als een stuk ‘ketterij’ overkwam. Toch was er een cesuur in zijn leven gelegd. De breuk met zijn opvoeding in een Franstalig bourgeoisie milieu was nu volledig voltrokken, maar zijn religieuze overtuiging was er niet voor opgeofferd. Het dwingende karakter van de neogotische logica à la Viollet-Le-Duc en de nadruk op het pittoreske, zou hij doorheen de jaren twintig immers herhaaldelijk expliciet verfoeien²⁶. Het cultiveren van een afkeer voor de “oude rompslomp” waarmee hij in Nederland had kennisgemaakt, was in zijn ogen een tendens die zich in de brede maatschappij willens nillens opdrong²⁷. Hij typeerde zijn Gentse studieperiode dan ook onomwonden als een periode waarin hij “een van die menschjes was die we nu als fossielen beschouwen” en gaf grif toe dat hij op dat moment “dilettantistisch aangelegd, sprekend van zijn ivoren toren” had gehandeld²⁸. De neogotiek werd in zijn ogen enkel gekenmerkt door een zich steeds verfijnende kopiëring die uit niets meer dan “scheel zien” kon bestaan en een irriterend dogmatisch gehalte bezat²⁹. Net zoals dit het geval was voor de Vlaams katholieke kunstenaarskring

25 De citaten komen uit de lange (open) brieven die beiden aan deze discussie wijdden in de *Nieuwe Amsterdammer* en *De Stijlen* door Marcel Smets in bijlage werden opgenomen. M. SMETS, *op.cit.*, p. 145-146.

26 H. Hoste, radiolezing van 31.10.1938 (ALU, P64, doos 83), lezing van 11.05.1932 (ALU, P64, doos 83). HUIB HOSTE, “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VII.1929 (II/8-9-10), p. 395.

27 Dergelijke opmerking maakte Hoste in een samenvattende commentaar op zijn lezing “Harmonie tussen oude en nieuwe architectuur”. Een lezing die hij had gehouden voor de afdeling Moderne kunst van het Congres voor Nederlandse kunstgeschiedenis te Mechelen dat plaatsvond van 4 tot 7 september 1928. In dezelfde becommentariëring meldde hij ook dat een broeder van de neogotische St. Lucasschool zijn stelling dat moderne architectuur niet zonder meer een harmonieverlies diende in te houden, op het congres was bijgetreden. Een beaming die Hoste als “een verheugend teken” bestempelde. Huib Hoste, “Harmonie tussen oude en nieuwe (sic) architectuur”, in *Opbouwen*, I.1928 (I/1), p. 16. In de jaren twintig vond er immers een “langzame ontvoogding” van de neogotiek plaats. De St.-Lucasscholen gingen zich meer en meer – weliswaar op voorzichtige wijze – oriënteren naar een modernistische en functionalistische aanpak. Tentoonstellingscatalogus. *Een eeuw zorg om monumentenzorg*, Gent, 1982, p. 33-34.

28 H. Hoste, ongedateerde lezing (ALU, P64, doos 83).

29 H. HOSTE, “Professor Maere contra moderne kunst”, in *Vlaamsche Arbeid*, 1923 (XVII), p. 227.

De Pelgrim, kon neogotische schoonheid niet meer worden vereenzelvigd met “DE schoonheid”³⁰.

Toen Hoste echter een jaar voor zijn dood een korte toespraak hield aan de feestdis ter gelegenheid van zijn vijfenzeventigste verjaardag, wekte hij bij de feestvierders verwondering door zijn neogotische vormingsjaren toch als een essentiële stap in zijn artistieke ontwikkeling te bestempelen. De “zorg voor het materiaal” die hij bij zijn neogotische leermeester Louis Cloquet had verworven, zag hij – ondanks de wanstaltigheid die aan de neogotiek vast hing – als een onmisbare rationele onderstroom³¹. Een rationele aanwending van moderne materialen was Cloquet immers niet vreemd. Zo had hij belangstelling voor gewapend beton, maar wenste hij dit materiaal enkel te accepteren wanneer het functioneerde in een structurele opbouw. Hij had door dergelijke benadrukking van de rationele eigenheid van architectuur in feite de weg geëffend voor adepten van het nieuwe bouwen zoals Hoste³². Hoste was zelfs als grijze zeventiger dus nog steeds een kind van desintegratie. Zijn feestrede was misschien wel de allerlaatste uitdijning van een pionierskeuze die hij gedurende heel zijn leven verwoed trachtte uit te klaren.

In het vroeg naoorlogse Vlaanderen moest Hoste met tegenzin accepteren dat de omslag die hij wenste te bewerkstelligen, niet van een leien dakje zou lopen. In een college “Kunstgeschiedenis en schoonheidsleer” dat hij in 1919 gaf in het kader van een leergang te Brugge, kwam dergelijke wrevel al in zijn inleidende les naar boven drijven. Hij beklemtoonde bij de verduidelijking van zijn opzet dat hij in de eerste plaats “ontwikkeling in ‘t algemeen” wenste voor te schotelen, maar meer nog bereid was colleges te geven voor de “herstichting van ons vaderland”. Tussen haakjes noteerde hij in zijn

30 H. Hoste, handgeschreven ongedateerde lezing (ALU, P64, doos 83). De benadrukking in hoofdletters van het lidwoord in het citaat, is van Hoste. Hiermee gaf hij zijn afkeer voor het dogmatische gehalte van een katholieke (neogotische) kunst aan en sloot hij aan bij het gedachtegoed van De Pelgrim. Die ontmanteling van de dogmatische orthodoxie van de neogotiek, kende wel al zijn embryonale ontwikkeling rond de eeuwwende toen het milieu van het literair-culturele tijdschrift *Durendal* de esthetische bakens trachtte te verzetten in de richting van een modernistische vormentaal. F. CHATELAIN, “Une revue catholique au tournant du siècle : Durendal 1894-1914”, in *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, 1983 (LXI/1), p. 5-54 en 1983 (LXI/2), p. 173-208. K. VERVAEKE, “Initiatieven ter vernieuwing van de religieuze kunst”, in L. SCHOONBAERT (ed.), *Religieuze thematiek in de Belgische kunst 1875-1985*, Brussel, 1986, p. 39-44. J. DE MAEYER, *De rode baron. Arthur Verhaegen 1847-1917*, Leuven, 1994, p. 458-459.

31 ANONIEM, “De nieuwe stad na het feest van Huib Hoste”, in *De Standaard*, 4.III.1956.

32 P. GODITIABOIS, *Ingenieur Louis Cloquet (1849-1920). Architect tussen monument en stad*, Licenciaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Toegepaste Wetenschappen afdeling architectuurwetenschappen, 1987, p. 107. Geert Bekaert stelde recent zelfs dat de neogotische opleiding van Hoste de beste inspiratiebron was om tot moderne architectuuropvattingen over te gaan. G. BEKAERT, “Operating Instructions for Architecture. A century of architecture in Belgium”, in M. DE KOONING (ed.), *op.cit.*, p. 10.

lesschrift hierbij wel dat dit met “onvoldoende informatie” moest gebeuren³³. Dergelijke spanning tussen de wil tot verandering en een beperktheid in ondersteuning, is typerend. Ze illustreert immers de ijverig vragende toon in tal van brieven aan vrienden voor informatie over de recentste ontwikkelingen uit Nederland, de inspanningen die hij zich getroostte om lezingen van Nederlandse tenoren zoals Berlage doorgang te laten vinden en zijn eerste architectuurbespiegelingen waarin de moderne Nederlandse architectuur steeds het brandpunt vormden³⁴. Hoste stond te popelen om in het verwoeste naoorlogse Vlaanderen de vormentaal van de Nieuwe Zakelijkheid, die in tegenstelling tot in Vlaanderen, in Nederland al voor de oorlog een sterke ontwikkeling kende, te verkondigen³⁵. Om die drang naar een brede verspreiding van de moderne kunsten te bevredigen, stak Hoste ook geregeld letterlijk de grens over. Zo hield hij op 29 januari 1926 in Den Haag een lezing met als titel “Moderne kunst in Vlaanderen”. De lezingen stonden tijdens die “Dietsche kunstavond” allemaal in het teken van de “verhoging der zedelijke en stoffelijke kracht van den Nederlandschen stam”. Het was vertrekend vanuit dit adagium dat Hoste de Vlaamse invulling van een (persoonlijk) toekomstproject wenste te belichten. Een keuze voor het moderne project dat zich in het kunstlandschap ontwikkelde, hield in zijn ogen ook een correcte keuze voor de moderne, machinale wereld in. Hij noemde de machine in het spoor van De Stijlfilosofie op lovende wijze “een nieuw schoonheids criterium” omdat zij aan een nieuwe ethische en esthetische behoefte beantwoordde. De machine genereerde een opening naar een “lyrische en tuchtvolle schepping”³⁶. Maar een puristische of geometrisch-abstracte

33 H. HOSTE, notitieschrift van de cursus “kunstgeschiedenis en schoonheidsleer” georganiseerd door de “Akademie van schone kunsten der stad Brugge” in 1919 (ALU, P64, doos 80). Maar ook de oorlogsverwoestingen nodigden niet onmiddellijk uit om aan volksverheffing te doen. Zo lokten de oude Vlaamse steden die door de Duitsers in puin waren gelegd, in 1917 bij hem al een onzekerheid uit. H. HOSTE, *Vlaamse bouwkunst: baksteen-architectuur* (overdruk uit *De Bouwwereld*), Amsterdam, 1917, p. 48.

34 Brieven van Huib Hoste van 24.7.1924; 6.7.1924; 8.12.1925 aan Karel Albert (AMVC, H 8254); Brief van Huib Hoste van 2.03.1919 aan André de Ridder (Id., H 8254); Brief van Huib Hoste van 10.12.1922 aan Jozef Goossenaerts (Id., H 8254). Brief van Huib Hoste van 21.06.1920 en 29.03.22 aan Stan Leurs (Id., G 563/B1). H. HOSTE, “Onze Woning”, in *De Bouwgids*, VII.1913 (V/7), p. 121-128. H. HOSTE, “Moderne Bouwkunst in Holland”, in *De Bouwgids*, XI.1913 (V/11), p. 200-201.

35 M. BOCK, “Architectuur: tussen Berlage en de Amsterdamse school”, in (ed.), *Nederland 1913. Een reconstructie van het culturele leven*, s.l., p. 118-120. De moeilijke doorgang van de modernistische vormentaal in Vlaanderen bleek bijvoorbeeld uit naoorlogse discussies over de heropbouw van Leuven. Het doordachte functionalistisch ontwerp van Raf Verwilghen moest het afleggen tegen een archeologische benadering van de Leuvense hoogleraar Raymond Lemaire. Deze invloedrijke specialist van de Romaanse bouwkunst had eerder een herstel dan een trendbreuk voor ogen. J. DE MAEYER & L. VAN MOLLE (ed.), *Joris Helleputte. Architect en politicus 1852/1925 (I) Biografie*, Leuven, 1998, p. 219-221. Zie ook: A. DEMEY (m.m.v. M. DU-BOIS & J. POULAIN), *Interbellumarchitectuur in Oost-Vlaanderen*, Gent, 1990, p. 7-8. en G. VAN ISTENDAEL, *Het Belgisch labyrint. De schoonheid der wanstaltigheid*, Amsterdam, 1989, p. 186-187. Over de vernieuwende maar gecontesteerde urbanistische opvattingen van Verwilghen: F. ZAMPA, *La continuité d'une illusion. L'Urbanisme de Raphaël Verwilghen entre valeurs éthiques et pratiques professionnelles*, Doctoraalscriptie, Leuven, 1999.

36 H. Hoste, handgeschreven lezing Dietsche kunstavond van 29.01.1926 (ALU, P64, doos 83).

machine-esthetiek wou echter niet enkel een evenwichtig cultuurproject voortbrengen, maar vooral innovatief zijn³⁷. Oude levensvervullende concepten en mobiliserende nationalistische motieven werden hierbij – meer dan dit bij De Pelgrim het geval was – door Hoste op het achterplan geschoven. De Antwerpse barokschilder Pieter Paul Rubens, de vitalistische volksheld Pallieter van Felix Timmermans en de middeleeuwse mystieke denker Jan Van Ruusbroec, droegen volgens Hoste beperkingen in zich mee. Met de aanwending van dergelijke culturele symbolen kon katholiek Vlaanderen – ondanks de legitimiteit van hun intrinsieke waarde – er niet (meer) in slagen om de kloof tussen het Vlaamse volk en een adequate (modernistische) cultuurpolitiek te dichten³⁸. Hoste was van oordeel dat de onafhankelijke uitbouw van enerzijds een idealistische en anderzijds een realistische cultuursfeer geen soelaas meer kon brengen. Hij wenste “een goed gedoseerde vermenging” waardoor zowel idealistische motiveringen als een realistisch besef in de aandacht deelde. Er diende “een grote les van durf” aan de dag te worden gelegd³⁹.

In het openingsnummer van *Opbouwen* beklemtoonde Hoste dat de moderne wereld de kunstenaar zonder meer uitdaagde: “Wij willen leven, wij aanvaarden het volle leven. Wanneer het leven zijn eisen stelt, willen wij ze vervullen, en in de taal van onze tijd”⁴⁰. De ‘moderne’ kunstenaar moest er als bewust reflecterende actor in slagen om rede en gevoel samen te smelten. Enkel een doorgedreven reflectie kon ervoor zorgen dat de vormtaal van de moderne wereld beredeneerd werd aangewend. Een isolationistische ondertoon was Hoste daarom vreemd. Zo stelde hij zelf vast dat de Vlamingen niet meer wisten “hoe de tijd was op de wereldklok”⁴¹. Het emanciperende breekijzer viel enkel te zoeken in het uitwerken van een modernistische harmonie die was onleend aan de Nieuwe Zakelijkheid. Moderne kunst zou een “eerlijkheid” in zich meedragen omdat ze gebruik kon maken van een vormtaal die een heldere transparantie en puurheid bezat. Ornamentiek droeg in de ogen van Hoste enkel verwarring in zich mee⁴². Een streven naar ‘zuiverheid’, de rechte lijn, de naakte vorm, kortom het idee van “*less is more*”, zou de majestueuze verpakking en daarbij horende

37 R. HOOZEE, *Moderne kunst in Vlaanderen 1900-1945*, Antwerpen, 1992, p. 135-137.

38 H. Hoste, handgeschreven lezing Dietsche kunstavond van 29.01.1926 (ALU, P64, doos 83).

39 *Ibidem*.

40 H. HOSTE, “Harmonie tussen oude en nieuwe architectuur”, in *Opbouwen*, I.1928 (I/1), p. 15.

41 Als noot 38.

42 H. HOSTE, “Professor Maere contra moderne kunst”, in *Vlaamsche Arbeid*, 1923 (XVII), p. 228. Hostes bijdrage aan *Vlaamsche Arbeid* waarin hij scherpe kritiek leverde op de neogotiek, kwam er op verzoek van de Antwerpse kunsthistoricus en hoofdredacteur van het modernistische literaire tijdschrift *Vlaamsche Arbeid*, Jozef Muls. Muls had hem er immers op gewezen dat hij hem met genoegen “in het strijdperk” zou zien treden. Brief van Jozef Muls van 24.02.1923 aan Huib Hoste (AMVC, M 896B). Een soortgelijke appreciatie van het ‘modernistische kunnen’ werd door de kunstschilder Albert Servaes beleden. Deze wees Marnix Gijsen er op dat Hoste een sterke kracht kon zijn om het katholieke kunstdebat te helpen uitlijnen. Brief van Albert Servaes van 25.09.1925 aan Marnix Gijsen (AMVC, S578/B).



• Groepsfoto van de deelnemers aan het eerste CIAM-congres (*Congrès international d'Architecture moderne*), Château La Sarraz, 1928, waaraan bekende architecten zoals Le Corbusier en Gerrit Thomas Rietveld deelnamen. Hoste (met baard) staat vierde van rechts.
(Foto uit HASAN-UDIN KHAN, *Internationale Stijl. Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*, Keulen, 1999, p. 37)

indolente cultuurpatronen van de neogotiek wegvagen⁴³. Een actieve belangstelling voor moderne kunst combineren met het wonen in of bouwen van “een doodbanale woning” waarin “schilderijtjes met koetjes en knotwilgen” het esthetisch genot compleet maakten, betitelde Hoste ronduit als onmogelijk en ongepast⁴⁴.

Vanuit zijn afkeer voor kitsch en zijn verdediging van een ideaal van uitzuivering, besloot Hoste zelfs dat de architect een van “God bijzonder gezegend vak” beoefende, want hij ontmaskerde de “leugens” die men kon aantreffen in plaasteren versieringen en valse gevels: “hij maakt de dingen gelijk ze zijn en zonder ze ’t uitzicht van iets anders te geven”. Een architect kon zich in de ogen van Hoste daarom beroepen op een intieme relatie met God⁴⁵. Hoste besepte dat techniek en machine hun stempel drukten op elk

43 Ongetwijfeld gestuurd door zijn ervaringen binnen De Stijl, sprak hij in 1917 zijn bewondering uit voor de “zuiverheid der vormen en lijnen” die in het religieus werk van het Utrechtse edelsmid Jan Brom viel te bespeuren. H. HOSTE, *Edelsmeedwerk van Jan Eloy en Leo Brom uitgevoerd in Brom's edelsmederij: Utrecht 1915-1917*, 's Hertogenbosch, 1917, p. 13.

44 H. HOSTE, “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 373.

45 Hoste stelde dat de moderne architect “voor alles rechtzinnig en gezond” moest blijven (zie noot 38).

facet van het dagdagelijkse leven. Op praktisch vlak zag hij onder meer rolluiken en liften, merkte hij op dat het principe van de centrale verwarming doorgang vond en vestigde hij de aandacht op gestandaardiseerde consumptiegoederen. Maar naast de opkomst van een machinale wereld stelde hij ook de wegdeemstering van vertrouwde kaders vast : dorp of stad, provincie of land konden door de toegenomen transportmogelijkheden gemakkelijk onderling worden ingeruild. Op esthetisch vlak kon een navolging van dat modern leven niet uitblijven ⁴⁶. De wetenschappelijke synthese en observatie, die zich – net als in de maatschappij – in de moderne kunst opdrongen, moesten versmelten met een metafysische synthese.

III. Kanalisering en beheersing via een thomistische synthese

In de inleiding van het eerste nummer werd het standpunt van *Opbouwen* strak omljnd. Er werd beloofd dat de redactie er nauwgezet op zou toezien dat de opbouwende tak van het tijdschrift zou plaatsvinden “in het licht der katholieke levenssynthese waarvan de monumentale eenheid en universaliteit de harmonische, ‘opbouwende’ ordening van alle levensdeugdelijke levensbedrijven mogelijk maakt”. De redactie voegde hieraan toe dat zou worden vermeden in een stoet van ismen terecht te komen. Men zou de overkoepelende gedachte van de katholieke levenssynthese uitdragen ⁴⁷. Op deze manier werd reeds vaag de mogelijkheid aangekaart dat met moderne vormen toch nog een Vlaamse, katholieke inhoud kon worden vertolkt. Maar ondanks de proclamatie van een universalistisch en eenheid scheppend katholiek modernistisch programma, was Hoste zich er van bewust dat een interactie van moderne verworvenheden met het katholiek geloof niet zonder meer op acceptatie kon rekenen. Hij was van oordeel dat er nog steeds een legitimeringscrisis moest worden doorworsteld :

“Werpen de laatste H.H. Sacramenten geen vruchten af, wanneer zij kunnen toegediend worden dank zij de hulp van een fiets of van een auto ? Zal men de schipbreukelingen die het SOS uitzenden laten verdrinken, omdat hun noodkreet niet uit hun keel maar uit een machine komt ? Moeten onze kerken opnieuw met olielampen en vetkaarsen verlicht worden ? Is het anti- of ongodsdienstig bevroren vlees te eten, omdat het kunstmatig bevroren werd en machinaal uit Amerika overgebracht ? Moet de chirurg uit godsdienstige overwegingen de antiseptie achterwege laten, en mag een kristen mens niet met ultra-violette stralen behandeld worden ?” ⁴⁸.

46 H. Hoste, ongedateerde voorbereidende nota voor een lezing (ALU, P64, doos 83). H. HOSTE, “La Standardisation dans la Vie et dans l’Art. Leçon d’ouverture du cours sur la standardisation. Faisant partie des cours d’Urbanisme, organisés par l’Institut des Hautes Etudes de Belgique. L’Union des villes et communes belges et la Société des Urbanistes Belges. (Printemps 1921)”, in *La Cité*, III, p. 185-200.

47 DE HOOFDREDACTIE, “Inleiding”, in *Opbouwen*, I.1928 (I/1), p. 1.

48 H. HOSTE, “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 393.

Hoste kaartte het onvermijdbare van een moderne wereld dus aan vanuit een zekere verwondering: de loskoppeling van de moderne wereld kon enkel een loskoppeling zijn van de wereld zoals die gekend was. Ook al werd deze wereld door veel katholieken met lede ogen gevolgd. Het oppervlakkig en mondain cultureel leven zoals zich dat tijdens de Belle Epoque had geopenbaard, diende daarom definitief tot het verleden te behoren⁴⁹. De moderne katholieke kunstenaar moest de taak op zich nemen om “de sleurgewone, langzaam in beweging te brengen massa” wakker te schudden⁵⁰.

Bij dergelijke beklemtoning van een ‘evidente’ keuze, hanteerde Hoste echter nooit de term ‘modernist’, evenmin als hij zichzelf ooit deze term aanmat. In een voetnoot bij een pleidooi voor de beredeneerde aanwending van de machinecultuur door de katholieken stelde hij zelfs dat de termen ‘modernisme’ en ‘modernist’ beter niet werden aangewend, omdat ze sloegen op “door de kerk veroordeelde leringen en haar aanhangers”⁵¹. De term modernisme droeg binnen katholieke kringen inderdaad negatieve connotaties met zich mee. Ze werd immers al vanaf de eeuwwisseling gekleefd op tal van debatten waarin de klassieke theologie of de leerstellingen van de katholieke kerk bloot stonden aan de implicaties van kritische bijbellezing, experimentele en positieve wetenschappen of biologische evolutietheorieën. Ook de bemiddeling die theologen tussen geloof en filosofie op het oog hadden, stootten op non-acceptatie bij de traditionele instanties⁵². De reactie van de Kerk vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw op deze stroom van kritische geluiden die onder de term ‘modernisme’ werden gecatalogeerd, was binair. Enerzijds bepaalde paus Pius X in 1910 dat een geestelijke enkel de hogere wijdingen kon ontvangen als hij een anti-modernisteneed had afgelegd. De beaming van alle leerstellingen door de geestelijke in spe kon immers elke deviante gedachte, zoals de bestudering van de bijbel als een historisch document, vanaf het prille begin de kop indrukken. Anderzijds trachtte het neothomisme dat zich baseerde op de middeleeuwse geschriften van Thomas van Aquino, alle moderne wetenschappelijke en culturele ontwikkelingen nauwgezet te begeleiden. Een traditionalistische reflex dus, die vanuit de perceptie te leven in een verwarrende wereld aanstuurde op de worteling van nieuwe, functionele alternatieven in de katholieke traditie⁵³. De Franse filosoof Jacques Maritain vertegenwoordigde binnen dit defensief proces een tweede generatie en ging meer nadruk leggen op een praktische ingesteldheid. Naast een harmonieuze

49 Id., “Daden stellen”, in *Opbouwen*, IX.1928 (I/5), p. 231.

50 Id., “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 385.

51 *Idem*, p. 393.

52 C. TRESMONTANT, *La crise moderniste*, Parijs, p. 10-11. D.G. SCHULTENOVER, *A view from Rome. On the eve of the Modernist crisis*, New York, 1993, p. 19-34 en 39-54. De term modernisme heeft volgens David Hollinger juist haar geboorte en initiële ontwikkeling te danken aan deze theologische inbedding. D. HOLINGER, “The Knower and the artificer, with postscript 1993”, in D. ROSS (ed.), *Modernist impulses in the Human Sciences 1870-1930*, Baltimore/Londen, 1994, p. 43-44.

53 Een goed algemeen overzicht van de gediversifieerde invloed van het neothomisme in de twintigste eeuw, wordt geleverd in een door het tijdschrift *Revue thomiste* geredigeerde colloquiumbundel: *Saint Thomas au XXe siècle*, Parijs, 1995. Een specifiek voorbeeld van het weerwerk dat het neothomisme wenste te leveren

synthese tussen vernieuwing en traditie, trachtte hij ook een expliciet engagement in actuele moderne debatten te genereren⁵⁴. Een engagement dat hij op kunstvlak trachtte te vertolken in zijn werk *Art et Scolastique* (1920) waarin – voor het eerst – naar een verzoening tussen moderne kunststromingen en het katholicisme werd gezocht. Door de ultieme oorsprong van alle (dus ook moderne) artistieke uitingen te begrijpen vanuit een voltooiing van Gods schepping, kon een katholiek kunstenaar ook een modern kunstenaar zijn, zo luidde het bij Maritain⁵⁵.

Hoewel *Art et Scolastique* in *Opbouwen* het “brevier van de kunstenaar” werd genoemd, kon Maritains filosofie ook op kritiek rekenen⁵⁶. In de twee eerste nummers, waarin Hoste trots de beoogde katholieke levenssynthese naar voren had geschoven, maakte een anonymus – vermoedelijk Hoste zelf⁵⁷ – een kritische bespreking van Maritains werk *Primauté du spirituel*. De recensent vond het werk van Maritain in de eerste plaats waardevol, omdat het een aantal manifeste spanningsvelden blootlegde. Een “drama” dat Maritain in zijn werk aanstipte, en dat door de auteur volmondig werd beaamd, was de opdracht van de twintigste eeuw om een kwalitatief spiritueel wereldbeeld en geen kwantitatief georiënteerd materialisme uit te dragen. Weerwerk tegen dergelijke geestesgesteldheid die in de positivistische negentiende eeuw zijn hoogdagen had beleefd, kon het best in kunst en literatuur aan bod komen, aldus de auteur. Kunst en literatuur slaagden er immers in “de drempels van de mysteries” te onthullen⁵⁸.

De manier waarop Maritain de spirituele waarden benadrukte, kon daarentegen op minder appreciatie rekenen. Bij zijn uitlijning van een spiritualistisch offensief lag volgens Hoste al te zeer de klemtoon op de rol van het kerkelijk juridische kader en werd een christelijke levenshouding die niet onmiddellijk onder kerkelijke kaders of bevelstructuur ressorteerde, te zeer geminimaliseerd: “Daar is ‘n hele vorming die van ‘t kerkelijk leren en leven uitgaat en die van zelf een kristene levenshouding tot gevolg heeft ook ten overstaan van het tijdelijke. (...) Het zal M.'s bedoeling niet zijn dit te loochenen,

tegen de moderniteit, valt te vinden in de modellering van de cursus sociologie tot een neothomistische sociaal-economische leer aan het Hoger Instituut van Wijsbegeerte (HIW) te Leuven. K. WILS, “De verleiding van de sociologie. Belgische en Nederlandse katholieken en het positivisme (1880-1914)”, in *Trajecta*, 1997 (6), p. 173-208.

54 P. CHENAUX, “De Mercier à Maritain. Une seconde génération thomiste belge (1920-1930)”, in *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 1997 (XCII), p. 475-498. ID., “La seconde vague thomiste”, in P. COLLIN (ed.), *Intellectuels chrétiens et l'esprit des années vingt*, Parijs, 1997, p. 139-150. P. SAUVAGE, “Jacques Maritain et la Belgique”, in B. HUBERT (ed.), *Jacques Maritain en Europe. La réception de sa pensée*, Parijs, 1996, p. 133-181.

55 D.W. HUDSON, “‘The Ecstasy Which is Creation’: The shape of Maritain's Aesthetics”, in D.W. HUDSON & M. MANCINI (ed.), *Understanding Maritain: Philosopher and Friend*, Atlanta, 1987, p. 238.

56 STEPHAAN DE JONGHE, “Debussy-Saty. En dan?”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 158.

57 Argumenten hiervoor kunnen worden gevonden in het feit dat Hoste de hoofdteksten van *Opbouwen* schreef. Ondertekende artikels waarin hij geregeld – meer dan dit in uiteenzettingen van andere auteurs in *Opbouwen* het geval was – Maritain aanwendde.

58 X..., “Over Maritain's primauté du spirituel”, in *Opbouwen*, I.1928 (I/1), p. 7.

want hij stipt dit zelf bij gelegenheid aan”⁵⁹. Er werd geoordeeld dat Maritain, ondanks zijn waardevolle analyse, al te leerstellig was. Hij werd zelfs een “intellectualistische houding” verweten omdat hij het thomisme met universalistische pretenties zou inkleden. Men vroeg zich af of het thomisme niet een historische beperktheid kende en daardoor zich er allerminst op kon beroepen het definitieve antwoord voor te schotelen. Hoewel Maritain het thomisme dus als al te universalistisch presenteerde, deelde hij in bijna alle nummers van *Opbouwen* volop in de aandacht. Het thomisme was immers wel een inspirerende aanzet om tot een “geniale syntesis van de wereld van de ziel, van ’t kosmos en van de positieve ervaring” te komen. Maar ook niet meer. Het katholicisme *tout court* schoof een “ja” naar voren dat “ruim genoeg is om hemel en aarde te omvatten en die het neen voor eeuwig uitsluit”⁶⁰.

Hoste sloot dus op strategische wijze aan bij de officiële lijn van de katholieke kerk. Hij trachtte niet alleen de term modernisme te vermijden door in voetnoot een ‘distantiërende’ bemerking naar voren te schuiven die de echo van de anti-modernisteneed in zich meedroeg, maar wendde ook het neothomistisch gedachtegoed van Maritain aan om zijn keuze voor de moderne wereld defensief uit te klaren. Hoste zag in Maritain immers het “diep-doordringend oog” dat in de ziel van de moderne kunstenaar kon kijken⁶¹. De praktische mantra die Hoste uit de bedenkingen van de Franse filosoof destilleerde was dat een op het moderne leven geënte kunst – in tegenstelling tot realistische of naturalistische kunstvormen – een “kurve” kon uittekenen die “nader bij God en verder van de natuur af stond”⁶². Hoste ondersteunde dergelijk samengaan van een katholieke overtuiging en het bespelen van het moderne leven tevens door de gedachtegang van de Nederlandse schrijver en kunstcriticus Pieter Van Der Meer de Walcheren aan te halen. Van der Meer, die in de jaren twintig al op een avontuurlijk en allerminst wereldvreemd leven kon terugbuigen, was immers niet enkel de voorman van een generatie Nederlandse katholieke jongeren, maar ook zeer goed bevriend met Maritain⁶³. Hij liep storm tegen al wat op kunstvlak een enigszins klassieke, academische uitmonstering bezat. De broodnodige cultuswaarde van het kunstwerk werd in zijn ogen al te vaak verdrongen door de banaliteit van in massa aangemaakte kunstwerken. Een modern christendom kon enkel heil verwachten van de daadkracht die het katholicisme binnen het kunstdebat en *a fortiori* in heel de moderne wereld kon uitdragen⁶⁴. Hoste beaamde deze visie van

59 *Idem*, p. 9.

60 *Idem*, p. 60.

61 H. HOSTE, “Jacques Maritain over de jongste Franse literatuur”, in *Opbouwen*, IX.1928 (I/5), p. 276.

62 *Id.*, “Onze Tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 398.

63 Van der Meer was niet van katholieke huize en werd pas rooms op zijn dertigste. Hij was aanvankelijk een militant socialist. Hij leefde samen met zijn vrouw, de Vlaamse kunstenaars Christine Verbruggen, uitermate geëngageerd in de sloppen van Rotterdam, tussen de fabrieksarbeiders van Brussel en in het artistieke milieu van Parijs. Ervaringen die hij in zijn autobiografische werken en lezingen uitdroeg. J. DE RIDDER, *De wereld van Pieter Van der Meer de Walcheren*, Brugge, 1981.

64 W. CORSMIT, “De kunstcriticus Pieter Van der Meer de Walcheren”, in *G6 Kunstkring Mortsels*, V-VI.1971, p. 2-3.



- Hostes ontwerp voor deze villa in Zele uit 1931 luidde zijn "internationale periode" in. Een skelet in gewapend beton maakte de grote ramen mogelijk.
(Foto's uit Jos VandenBreedem, France Vanlaethem, *Art Deco en Modernisme in België. Architectuur in het Interbellum*, Tiel, 1996, p. 168-169)



Van Der Meer – die in Vlaanderen op een grote populariteit kon buigen⁶⁵ – door hem overschot van gelijk te geven wanneer hij beweerde dat “niets van het moderne” vreemd was voor de katholieken. Het “veroveren, dienstbaar maken, temmen en leiden naar zijn plaats in de wereldorde” van het moderne, maakte – zoals Van der Meer in het spoor van Maritain betoogde – de katholieken immers “ultramodern”⁶⁶. Hoste die net als Van der Meer in het katholicisme de ultieme synthese zag, diende voor zijn architectuurpraktijk echter wel nog een specifiekere argumentatie uit te werken. Modern zijn was weliswaar niet “de scheur, de breuk van het evenwicht” of een simplistische modegril zoals Van der Meer stelde⁶⁷, maar eiste wel nog een concretere uitlijning om volkomen aangepast te zijn aan de nieuwe eisen die het moderne leven stelde.

Indien Vlaanderen komaf wilde maken met een toestand van culturele bloedarmoede en onmondige achterlijkheid, zo argumenteerde Hoste, was een beredeneerde keuze voor de moderne kunst een noodzaak. Maar om dergelijke keuze voor de katholieke Vlaming – die hierin een erosie van zijn geloof of Vlaamse identiteit kon ontwaren – aanvaardbaar te maken, begreep Hoste de kunstbeoefening vanuit een dubbel doel. Op basis van Maritains kunstfilosofie onderscheidde hij enerzijds het stellen van een daad (het agibile) en anderzijds het maken, het scheppen van iets nieuws (het factibile) binnen het kunstbedrijf. De daad of het agibele diende onderworpen te zijn aan de moraliteit, maar het concrete vervaardigen van kunst stond buiten het domein van de zedelijkheid en bezat een doel op zich. Beide facetten waren wel innig en wezenlijk met elkaar verbonden⁶⁸. De opdeling van het kunstbegrip vanuit dat dergelijk tweeledig perspectief wierp een verantwoording op voor de keuze van moderne kunstvormen. In het (neo)thomisme werd kunst immers hoofdzakelijk gedacht vanuit haar eigenheid als een afstraling of *splendor formae* van de transcendente triade die bestond uit het goede, het ware en het schone. De mens, in casu de kunstenaar, kon daaraan juist in het vervaardigen van kunst, het “maken” tenvolle deelnemen⁶⁹. De katholieke zedelijkheid die de kunstenaar

65 G. KNUVELDER, *Pieter Van der Meer de Walcheren: Leven en Werken*, Utrecht, 1950, p. 52-53. In het huldeboek *Pieter Van der Meer en Vlaanderen* dat in 1950 uitgegeven werd, benadrukten tal van Vlaamse katholieken de grote draagwijdte van zijn werk.

66 H. HOSTE, “Onze tijd [in voetnoot citaat van Pieter Van der Meer de Walcheren uit de bundel *Branding*]”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 398. Door de beheersing van de moderniteit als ‘ultramodern’ te bestempelen, maakte Van der Meer een allusie op de openingszin van Jacques Maritains werk *Antimoderne: “Ce que j’appelle antimoderne, aurait pu tout aussi bien être appelé ultramoderne”*. JACQUES MARITAIN, *Antimoderne*, Parijs, 1922, p. 15. Een uitspraak die volgens Charles Blanchet de kern mag worden geheten van het leven en werk van Maritain. C. BLANCHET, “Jacques Maritain face à la modernité”, in M. BRESSOLETTE & R. MOUGEL (ed.), *Jacques Maritain face à la modernité. Enjeux d’une approche philosophique. Colloque de Cérisy*, Toulouse, 1995, p. 12-13.

67 P. VAN DER MEER DE WALCHEREN, *Branding*, Amsterdam, 1926, p. 2-4. Citaat : p. 2.

68 H. HOSTE, “Onze tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 400-401.

69 M. JANSSENS, “De ontwikkelingen in het esthetisch denken van Jacques Maritain”, in *Spiegel der Letteren*, 1958 (II/3), p. 165. G. PATTISON, *Art, modernity and Faith. Restoring the Image*, Londen, 1998, p. 34-43. F. MURPHY ARAN, *Christ The Form of Beauty. A Study in Theology and Literature*, Edinburgh, 1995, p. 37-68.

diende te bezitten, situeerde zich echter niet in het “maken” zelf, maar bovenal in het “handelen”. Zo werd door Maritain beklemtoond dat het een noodzaak was om kunst een zedelijke of sociale boodschap te laten uitdragen vanuit een oprechte persoonlijke belijdenis die niet was ondergeschikt (zoals wel bij de neogotiek het geval was) aan vaste voorschriften⁷⁰. Net als Thomas trok Maritain op die manier een parallel tussen de creativiteit van God en het menselijk vermogen om in zijn eigenheid van kunstenaar ook creatief te zijn. Het groeiende zelfbewustzijn van de moderne kunstenaars had er echter toe geleid dat er niet meer werd gedacht over kunst in termen van een binding met ‘het hogere’. Moderne kunstenaars waren naar het aanvoelen van Maritain kunst louter als een doel *an sich* beginnen te hanteren. Of om het in een thomistische terminologie te stellen: het “maken” was vanaf de middeleeuwen meer en meer benadrukt. Het handelen of stellen van een daad (het agibele) werd daardoor veelal uit het oog verloren ten voordele van een louter scheppen met behulp van de moderne technische mogelijkheden (het factibele) die werden aangereikt door de moderniteit. Als men de evenwichtige binding van beide geledingen echter respecteerde vanuit de navolging van Gods creativiteit, konden ook moderne kunstvormen getuigenis afleggen van een katholiek geloof. Of op zijn minst het geloof niet tegenwerken. Uit de moderniteit vloeiden gevaren voort, maar ook mogelijkheden⁷¹.

Voor Hoste moet de redenering van de Franse filosoof, die trouwens ook werd gevolgd in de Franse kunstenaarsgroep *L'Arche*⁷², bijna een godsgeschenk hebben geleken. De katholieke overtuiging die aan de kunstproductie werd verbonden, kon immers ook in de aanwending van een moderne vormtaal nog voldoende en zelfs beter aan zijn trekken komen. Vanuit Maritains redenering moest de katholieke traditie dus niet worden opgeofferd. Er was geen breuk tussen heden en verleden, maar enkel de harmonie van de vooruitgang. Zoals de architect van *L'Arche*, de benedictijn Dom Bellot stelde, hield ‘modern zijn’ immers in dat de formule “*innover selon la tradition*” als een werkspreuk werd gehanteerd. Het repertoire van de moderne vormtaal plaatste zich juist op het kruispunt van een creatieve rede en een bovennatuurlijke inspiratie en ondersteunde

70 J. MARITAIN, vert. Terburg, *Kunst en Scholastiek*, Amsterdam, 1965, p. 24.

71 D. A. GALLAGHER, “The philosophy of culture in Jacques Maritain”, in P. A. REDPATH (ed.), *From twilight to dawn: The Cultural Vision of Jacques Maritain*, Parijs, 1990, p. 277-287.

72 De Franse kunstenaarsvereniging *L'Arche* werd gesticht in 1917 en stelde zich bij de heropbouw van Frankrijk tot doel een ideaal van diepgelovigheid uit te dragen door middel van een eigentijdse vormtaal. Bekende leden waren de schilder en kunsttheoreticus Maurice Denis en de architecten Dom Bellot en Maurice Storez. B. FOUCAULT, “Dom Bellot. Moine et bâtisseur d’une tradition moderne”, in *Connaissance-des-arts*, 1996 (529), p. 101-106. G. & H. TAILLEFERT, “Les sociétés d’Artistes et la fondation de l’Art catholique”, in J. BONY & E. BREON (e.a.), *L’art sacré au XXe siècle en France*, Albaron, Thonon-les Bains, 1993, p. 15-20. Maritain fungeerde voor deze groep als een soort van mentor. In zijn werk *Art et Scolastique* zwaaide hij bijvoorbeeld Maurice Denis lof toe omwille van zijn poging om de religieuze kunst te revitaliseren. J. MARITAIN, vert. Terburg, *op.cit.*, p. 180 en 187.

een katholiek réveil⁷³. Hoste kon daardoor vol vertrouwen stellen dat “het levensdoel absoluut hetzelfde is gebleven als vroeger; alleen de middelen waarmee, de manier waarop hij [de katholieke kunstenaar] dit doel bereiken kan en moet” anders was en zelfs moest zijn⁷⁴.

Een concrete aanwending van dergelijke ‘doel-middel filosofie’ kan bij Hoste worden aangetroffen in de legitimering van zijn architecturale opvattingen. Het oplossen van sociale problemen dat juist door het volgen van de principes van de Nieuwe Zakelijkheid kon worden verwezenlijkt, verdiende aanbeveling. In het manifest dat Hoste schreef voor het modernistische tijdschrift *De Driehoek*, stelde hij dat de techniek ter hulp diende te worden geroepen “niet om *nieuwe* dingen te maken, maar om beter de nutsvraag op te lossen”⁷⁵. Hoste verhief daarom herhaaldelijk een waarschuwend stem tegen diegenen die de Nieuwe Zakelijkheid zelf als een doel catalogeerden en niet als het meest probate middel zagen om de concrete problemen waarmee de Vlaming kampte (bv. woningnood) uit de weg te ruimen. De Nieuwe Zakelijkheid was “een hulpmiddel en anders niets” en kon geen materialisme worden verweten⁷⁶. Hoste benadrukte tot vervelens toe dat de architectuur van het nieuwe bouwen evenzeer met de notie geest als met stoffelijke termen kon en diende te worden vereenzelvigd. De Nieuwe Zakelijkheid verdrong allerminst “het mystische” in de samenleving en luidde geen verafgoding van de techniek in. De stoffelijke inkleding (middel) was de meest adequate manier om een geestelijke, in casu katholieke boodschap (doel) uit te dragen⁷⁷. Stof en geest schreven zich vervloeiend in binnen het neothomistisch schema van “maken” en “handelen”. Hoste bekritiseerde daarom – niettegenstaande het feit dat hij Le Corbusier lof toezwaaide en zelf in de jaren dertig naar een meer zuiver functionele stijl evolueerde – Le Corbusiers idee dat een woning enkel als een machine kon worden begrepen⁷⁸.

De synthese die Hoste in *Opbouwen* voor ogen had, haakte echter niet enkel in op het probleem van de architectuurtaal die moest worden gesproken. Zijn poging om een moderne wereld te doen corresponderen met een traditioneel, katholiek Vlaanderen werd opengetrokken naar nauw verwante, maar algemenere culturele ‘lemma’. Ook de relatie

73 Met deze zin sloot Dom Bellot in 1934 een Canadese lezing met de titel “*Les conditions d’un vrai style*” af. C. DECOTIGNIE, “L’église, la république, le moine et l’architecte”, in M. CULOT & M. MEADE (ed.), *Dom Bellot. Moine architecte (1876-1944)*, Parijs, 1995, p. 16.

74 H. HOSTE, “Onze tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 386.

75 ID., “Driehoek-manifest voor Bouwkunst”, in *De Driehoek*, XI-XII.1925 (8-9).

76 H. Hoste, Ongetitelde lezing over Nieuwe Zakelijkheid van 11.05.1932 (ALU, 64, doos 83) en H. HOSTE, “Stand der architectuur (II)”, in *Opbouwen*, IV.1933 (III/2), p. 19-21. Ook bij zijn uiteenzettingen over moderne stedenbouw benadrukte Hoste dat de mens het “einddoel” bleef. H. Hoste, Ongetitelde radiolezing over moderne stedenbouw van 2.12.1938 (ALU, P64, doos 83).

77 H. HOSTE, “Neue Sachlichkeit”, in *Opbouwen*, IV.1933 (III/2), p. 22-23 en ID., “Naar een nieuwe tijd”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 113.

78 ID., “Het woningvraagstuk”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 135.

tussen heden en verleden of de verhouding tussen een flamingantische wensdroom en een internationaal gestroomlijnde vormtaal, werden door Hoste uitgeklaard.

IV. Anomalieën of coherente steunvlakken ?

De kritische waarde van het verleden voor een toekomstgericht heden

Modern was in *Opbouwen* niet synoniem van ‘zonder meer aanvaard’. Zo werd een moderne opera als *Beatrijs* van Ignace Liliën door de schilder Karel Appel, een kern-medewerker van *Opbouwen* die zich zelf ‘constructivist’ of aanhanger van de zuivere beelding noemde, als waardeloos bestempeld. Ignace Liliën was al te zeer “een slachtoffer van de nervositeit van de 20e eeuw geworden”. Het leven en werk van de achttiende-eeuwse Mozart kon bij Appel daarentegen op innige appreciatie rekenen⁷⁹. Een soortgelijke houding valt ook bij Hoste te detecteren. Hoste had veel respect voor het verleden, maar wou het geen monopoliepositie toedichten. Of zoals hij het stelde in een afweging van historische stadskernen ten aanzien van moderne urbanisatieprincipes : “Ons dunkt het dat het allernoodzakelijkst is de rechten van het heden (het levende) boven deze van het verleden (het dode) hoog te houden”⁸⁰. Een blinde mobilisering van het verleden, zoals die in de stijlnabootsing van de neogotiek aan de orde was, had afgedaan. Het heden vervulde een soort van voortrekkersrol waarbij een kritische blik op het verleden het aanknopingspunt vormde.

Deze benadering sloot nauw aan bij de inpassing van historische aspecten in een Vlaams bewustzijn zoals die door de emotionele anti-belgicist en historicus Hendrik Jozef Elias in *Opbouwen* werd verdedigd. Hij was als radicaal Vlaamsnationalist ervan overtuigd dat het verleden moest worden aangewend voor de ontwikkeling van de Vlaamse Beweging in het heden en de toekomst. Een romantische mobilisering – die hij ondermeer in een Pieter De Coninck- of Jacob van Arteveldecultus naar voren zag treden – kon niet. Hiermee dreigde immers het risico met het cultuurflamingantisme een zijspoor in te slaan en zich daar “in een oud verroeste bagagewagen tot kleurloosheid toe laten doorregenen en verschieten”⁸¹. Het kwam er volgens Elias op aan de eigen levensbeschouwing te “toetsen aan het experiment der tijden” zodat bij het uitbouwen van de toekomst het verleden niet als “een loden bol” mee moest worden gesleept⁸².

79 K.A., “De Beethoven-Herdenking”, in *Opbouwen*, III.1928 ((I/2), p. 82 en K. ALBERT, “Beatrijs”, in *Opbouwen*, V.1928 (I/4), p. 214.

80 H. HOSTE, “Stedebouw”, in *Opbouwen*, VI.1929 (I/8-9-10), p. 423.

81 H.J. ELIAS, “Geschiedenis en politiek”, in *Opbouwen*, IX.1928 (I/5), p. 229. Dit artikel van Elias was het openingsartikel van het vijfde nummer, waaruit een door de redactie toegedichte graad van belangrijkheid kan worden afgeleid.

82 *Idem*, p. 230.



- Een voorbeeld van Hostes latere periode, een villa in Sint-Pieters-Woluwe uit 1935.
(Foto uit Jos VANDENBREEDEN & FRANCE VANLAETHEM, *Art Deco en Modernisme in België. Architectuur in het Interbellum*, Tiel, 1996, p. 171)

De afkeer voor een blinde mobilisering van het verleden ontlokte bij Hoste niet enkel de uitspraak “de geschiedenis kan niet achteruitgaan”⁸³, maar onderbouwde ook zijn visie op het Vlaams kunsthistorisch verleden. Een “chronische ophemelziekte” diende plaats te ruimen voor een correct besef van “waarheid”. Vlaanderen en zijn kunst konden enkel gediend zijn met de waarheid die “niet met plezier naar iemands hoofd geslingerd” werd, maar “openhartig en in volle eenvoud” deel uitmaakte van een rechtgeaard spreken⁸⁴. De uitbouw van een harmonie bestond voor Hoste immers juist uit de kritische aaneenlassing van twee tijdssferen om daarmee een oppositioneel gekrakeel of een benadrukking van het verleden of het heden te vermijden⁸⁵. Kunst lag niet aan de basis van een cultureel tijdperk en vormde het ook niet, maar was het gevolg ervan. Het moderne was de enige uitweg voor de eigen tijd, net als de Gotische kunst dit was voor de feodale christelijke middeleeuwen, de barok de uitloper van de humanistische renaissance was geweest of de romantiek een vernieuwende betekenis had geboden aan het “twijfelzieke Europa”⁸⁶. Om de kunstgeschiedenis ook daadwerkelijk te kunnen begrijpen als het gevolg en niet de oorzaak van een tijdvak, drong zich bij de benadering van een kunsthistorisch verleden dan ook steeds een brede inkadering op⁸⁷.

Ondanks het inzicht dat het kunsthistorisch verleden van Vlaanderen een niet onbelangrijke schakel vormde en de draagkracht ervan niet te minimaliseren viel, werd in *Opbouwen* de waarde van het verleden *an sich* allerm minst uitgebuit. Zo werd Rubens in *Opbouwen* weliswaar een “eresaluut” gegeven door Victor Servranckx, één van de pioniers van de abstracte schilderkunst op internationaal niveau, maar in de eerste plaats toch als een weinig renderende “hartstochtelijke lofbazuiner” gezien. De zeventiende-eeuwse barokschilder was in zijn eigenheid van beroemde Vlaming – en hiermee maakte Servranckx hoogstwaarschijnlijk een allusie op de populaire opstellen van kapelaan Cyriel Verschaeve over Rubens – al te zeer “opgeschroefd”. Feestelijke herdenkingen naar aanleiding van de driehonderdvijftigste verjaardag van Rubens’ geboorte veranderden hier niets aan : Rubens was “niet geschikt om veel aarde aan de dijk te brengen”⁸⁸. Net als het heden een consequente analyse en strategie nodig had, zo had ook het verleden daar nood aan. Verschaeves monumentaliserende inkleding en romantisch verstaan van Rubens in de hoop de eigen tijd met meer religieuze levenszin te doordeseemen, mocht

83 H. HOSTE, “Berichten [bespreking van het boek *De artistieke ontwikkeling der bouwkunst in België sedert 1900 van P.J.J. Verbrugger*]”, in *Opbouwen*, III.1928 (I/2), p. 68.

84 H. HOSTE, “Over kunsthistorie [bespreking van : *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst. Onder leiding van Prof. Dr. Ir. Stan Leurs*, Antwerpen, 1936]”, in *Nieuw Vlaanderen*, 15.VII.1939 (V/5), p. 6.

85 ID., “Harmonie tussen oude en nieuwe architectuur”, in *Opbouwen*, I.1928 (I/1), p. 15.

86 ID., “Onze tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 374-375.

87 ID., “Over kunsthistorie [bespreking van : *De mens en zijn kunst van H.W. Van Loon*. Antwerpen, 1939]”, in *Nieuw Vlaanderen*, 22.IV.1939 (V/16), p. 6.

88 V. SERVBRANCKX, “Rubens”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 145. Naar aanleiding van de herdenking schreef Verschaeve een opstel over Rubens dat hij in het tijdschrift *De Pelgrim* liet verschijnen. C. VERSCHAEVE, “Rubens te Antwerpen”, in *De Pelgrim*, II.1931 (II/1), p. 9-41.

niet primeren. In Verschaeves ogen was de “zielevruchtbaarheid” van Rubens’ oeuvre immers het ijkmerk om in tijden van massacultuur de emotionaliteit en authenticiteit van het Vlaamsnationalisme gestalte te geven ⁸⁹. Een modernistisch discours wenste zich echter niet met de “wansmakelijke ultra-allegorische rommel, praal en pronk die zijn tijd hem [=Rubens] opdroeg” in te laten ⁹⁰. Nog in 1940 zou Hoste benadrukken dat de impact van Rubens op de Vlaamse cultuur enkel via een nuchtere analyse kon worden onderzocht. De Antwerpse schilder diende vanuit diens *eigen* tijd te worden begrepen en geen voorwerp van recuperatie te zijn ⁹¹.

De uitspraak van de expressionistische Franse schilder Kees Van Dongen “Ik vergat altijd de dag van gisteren : er is in mijn hoofd geen plaats voor herinneringen. Alleen morgen interesseert mij” ⁹², die in de sprokkelrubriek van *Opbouwen* werd aangehaald, ging dus niet volledig op voor Hoste. Ze belichaamt slechts één zijde van het metahistorisch gewaad waarin Hoste zich hulde. Maar dat heden en verleden nauw met elkaar in verbinding stonden en een traditie niet zonder meer viel weg te cijferen, kwam ook tot uiting in Hostes vooruitgangsgeloof waarin een specifieke modellering zich aandiende.

De januskop van Hostes vooruitgangsgeloof

“Nu beginnen wij de ‘barbarisatie der Europese wereld bij te wonen; wij beleven niet zoeer de aanvang van een nieuwe als het einde van een oude wereld” ⁹³ stelde Hoste in zijn bespreking van het werk *Un Nouveau Moyen-Age : réflexions sur les destinées de la Russie et de l’Europe* van de Russische filosoof en cultuurpessimist Nicolas Berdjajev (1874-1948). Hij omschreef de Russische denker onomwonden als iemand die met zijn pessimisme “ons harde waarheden durft toe te roepen” ⁹⁴. Waarheden die moesten worden gezocht in de bittere analyse die Berdjajev met zijn boek *De Nieuwe Middeleeuwen* maakte van het naoorlogse Europa. In de ogen van de Russische filosoof had Europa zijn verwoesting te danken aan een ontbindingsproces dat in de geloofswereld was ingetreden vanaf de Renaissance en tot volle wasdom was gekomen in de positivistische negentiende eeuw. Een vaststelling die Hoste volledig onderschreef en tot een harde analyse van zijn eigen ‘ongelovige’ tijd ombouwde : “In onze tijd zien we de dingen zoals ze zijn. Proefondervindelijk heeft onze tijd gevonden dat waar er geen God is, er ook geen mens is : dat godsdienstige onzijdigheid niet bestaat : men is voor of tegen God. Tegenover de God-mens stelt zich de mens-god. Dit is de strijd die moet worden gestreden” ⁹⁵.

89 D. VANSINA, “De rede van Cyriel Verschaeve voor ‘De Pelgrim’”, in *Jong Dietschland*, 6.X.1927 (I/40), p. 10.

90 V. SERVANCCKX, “Rubens”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 145.

91 H. HOSTE, “Rubens en de Franse schilderkunst”, in *Nieuw Vlaanderen*, 12.X.1940 (VI/20a), p. 12.

92 *Opbouwen*, III.1928 (I/2), p. 65.

93 H. HOSTE, “Naar een nieuwe tijd [bespreking van *Un Nouveau Moyen-Age : réflexions sur les destinées de la Russie et de l’Europe* door N.A. Berdjajev, (Parijs, 1927)]”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 114.

94 *Idem*, p. 113.

95 *Idem*, p. 114.



- Bij de aanleg van de tuinwijk "Klein Rusland" te Zelzate in 1921 wordt het bouwproces voor het eerst gestandaardiseerd. Met het gebruik van asbeton, een gerecycleerd product dat tussen de wanden van een herbruikbare glijbekisting wordt gegoten, kon men sneller en goedkoper bouwen. (Fonds Huib Hoste, Sint-Lukasarchieef, SOFAM - België)

Op het eerste zicht spreekt dergelijke pessimistische visie Hostes vooruitgangsgeloof –zowat het kernelement van een modernistisch denken – tegen ⁹⁶. Toch schuilt er een zekere cultuurhistorische ‘logica’ in het feit dat een visie die mogelijkheden naar een open toekomst wenste te genereren, ook nog door een naar pessimisme overheellend kritisch besef over ‘de oude wereld’ werd gevolgd.

Berdjadjev velde immers niet enkel een vernietigend oordeel over de eigen tijd, maar schoof tevens het ideaal van de ‘Nieuwe Middeleeuwen’ of een toekomstig tijdperk van een herleefd geloof naar voren. Een gedachte die Hoste bij zijn analyse van het werk van Berdjadjev echter niet benadrukte, want – buiten een weliswaar korte aanstipping – focuste hij op de harde constatering die Berdjadjev maakte. Onmiddellijk aansluitend bij deze ontleding liet Hoste wel Berdjadjevs essay *Le destin de la culture* integraal afdrukken. Berdjadjev beklemtoonde hierin weer het materialistisch karakter van de moderne wereld dat een aanvang had genomen bij de Renaissance. Maar ook een vaag gehouden geloofsherleving en een perspectief van potentiële bloei deelden in de belangstelling. Onder de noemer “*civilisation*” werd de fragmentarische en rationalistische wereldvisie die uit de Renaissance was voortgesproten, uitgespeeld tegen de organische religiositeit die nog in de Middeleeuwen kon worden aangetroffen. Het tijdperk van “*la civilisation*” zou in de Nieuwe Middeleeuwen opnieuw plaats ruimen voor een op spirituele waarden geïnspireerd tijdperk, waarmee “*la fin de l’histoire moderne*” zou worden ingeluid. Hierbij zou “*La culture mourante*” worden vervangen door “*la vraie vie*” ⁹⁷. Door een perspectief van herleving te hanteren werd er de uitweg van een lonkend spiritueel ideaal geschetst ⁹⁸. In zijn werk *Antimoderne* schotelde Maritain, die bevriend was met Berdjadjev, een soortgelijke negatieve analyse voor in het hoofdstuk ‘*Réflexions sur le temps présent*’. Hij stelde de West-Europese geschiedenis vanaf de middeleeuwen hier voor als “*l’histoire de l’agonie et de la mort de la chrétienté*” waar een cultus van het heilige had moeten wijken voor “*le culte du Moi-humain*” ⁹⁹. Een ommekeer die volgens Maritain niet enkel een miskenning van Christus inhield, maar een permanente revolutie was die Europa in een

96 Karel Appel stipte in *Opbouwen* aan dat wanneer artistieke uitingen het epitheton “klassiek” opgespeld kregen, ze in feite tot de “bagage van de would-be modernist” behoorden. K. APPEL, “Toneel en Toneelmuziek [bespreking van Francis Poulenc : *rapsodie nègre*]”, in *Opbouwen*, IX.1928 (I/5), p. 259. Het idee van vooruitgang dat sterk in het artistieke bedrijf werd beleden is immers een essentieel element van een modernistisch vertoog. L. KWAKKENBOS, *op.cit.*, 1997, p. 95. en P. OSBORNE, *The Politics of Time. Modernity and Avant-garde*, Londen/New York, 1995, p. 150-159.

97 H. HOSTE, “Naar een nieuwe tijd [publicatie van het essay *Le destin de la culture*]”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 116-121. Citaten : p. 119 en 121.

98 D. & I. GALLAGHER, *The Achievement of Jacques and Raïssa Maritain : a bibliography 1906-1961*, p. 13. en J. HELLMAN, “The Humanism of Jacques Maritain”, in D.W. HUDSON & M. MANCINI (ed.), *op.cit.*, p. 124. De Franse vertaling van *De Nieuwe Middeleeuwen*, werd in 1927 dan ook niet toevallig door Maritain uitgegeven bij zijn persoonlijke uitgeverij *Le Roseau d’Or*. Ook Berdjadjevs essay *Le destin de la culture* werd daar uitgegeven. P. CHENAUX, “Jacques Maritain et l’esprit des années vingt”, in *Cahiers Jacques Maritain*, 1990 (XXI), p. 10-15.

99 J. MARITAIN, *Antimoderne*, p. 174-175.

geestelijke wanorde en verwoesting had gestort¹⁰⁰. Gedachten die regelmatig echoden in *Opbouwen* maar ook in een bredere kring van Vlaamse katholieken op sympathie konden rekenen¹⁰¹.

Dat Berdjajevs cultuurkritische profetie over een toekomstig – en dus nog te bewerkstelligen – geherchristianiseerd tijdperk op lof kon rekenen bij Vlaamse katholieken, was niet vreemd. Er kon immers een omljnd doel uit Berdjajevs gedachtegang worden gepuurd om een tijd van breuken te kanaliseren en een katholiek renouveau in te luiden¹⁰². Zo was de kunstcriticus van De Pelgrim Dirk Vansina gefascineerd door de mystieke eenwording die de Russische denker vooropstelde¹⁰³ en volgens Armand Boni was *De Nieuwe Middeleeuwen* het lievelingsboek van de katholieke auteur en recensent Ernest Van der Hallen¹⁰⁴. De hoofdredacteur van *Jong Dietschland* Victor Leemans zag in de figuur van Berdjajev een denker die met *De Nieuwe Middeleeuwen* “torenhoog” boven het geestelijke landschap uitsteeg, waardoor “een lichtende burcht van nieuw leven door hem werd opgetrokken”¹⁰⁵. En in het professorenblad *Nieuw Vlaanderen* oordeelde men zelfs dat Berdjajev terecht als één van de “markante en diepste denkers van onze tijd” werd gezien, omdat hij een verlossende antropologie hanteerde die toch niet de traditie overboord gooide¹⁰⁶.

100 *Idem*, p. 189-194.

101 In de ‘sprokkelrubriek’ van *Opbouwen* werd dergelijk idee met een los, niet geduid citaat van Maritain beklemtoond. De moderne wereld werd als een “lijk van de christelijke wereld” gezien waardoor de kunstenaar gedwongen was een heruitvinding van de beschaving te bewerkstelligen. J. MARITAIN, “Berichten [losstaand citaat van Jacques Maritain]”, in *Opbouwen*, IX.1928 (I/5), p. 250. Hetzelfde idee werd enkele maanden later nog eens benadrukt: J. MARITAIN, “Berichten [losstaand citaat van Jacques Maritain]”, in *Opbouwen*, V.1928 (I/4), p. 176.

102 P. CHENAUX, “Le milieu de Maritain”, in *Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps présent*, 1992 (20), p. 160-171.

103 De slavist Wim Coudenys benadrukte dat de belangstelling voor Berdjajev bij Dirk Vansina, die één van de instigatoren van De Pelgrim was, werd gestuwd vanuit de universeel-spirituele aspiraties van de Katholieke Aktie. W. COUDENYS, “De Russische ziel van de katholieke Aktie”, in M. BEYEN (e.a.), *Rasechte wetenschap? Het rasbegrip tussen wetenschap en politiek voor de Tweede Wereldoorlog*, Leuven, 1998, p. 203. De fascinatie voor Berdjajevs mystiek denken valt volgens ons echter niet te verklaren vanuit een affiniteit met de Katholieke Aktie. Vansina had – net als Hoste – juist heel scherpe commentaar op het al te dogmatische gehalte van de Katholieke Aktie. Een interesse voor Russische spiritualiteit hield eerder een relativering van starre dogma’s (zoals die in de neogotiek werden beleden) in. R. HEYNICKX, *De lakmoesproef van een onttoverde wereld*, p. 102-109 en D.A. LOWRIE, *Rebellious prophet. A life of Nicolai Berdyajev*, Westport, 1974, p. 215-230.

104 A. BONI, *Ernest Van der Hallen (1898-1948). Een silhouet*, Leuven, 1950, p. 63.

105 V. LEEMANS, “Nicolai Berdiadjeff”, in *Jong Dietschland*, 20.VII.1928 (II/27), p. 422. Citaten uit het theologisch oeuvre van Berdjajev werden door het Vlaamsnationalistische weekblad *Jong Dietschland* aangewend als motto’s om gehoorzaamheid aan het evangelie te benadrukken. Bv.: *Jong Dietschland*, 9.III.1928 (II/10), p. 1 en *Jong Dietschland*, 16.III.1928 (II/10), p. 1. Een appreciatie voor de christelijke eenheid van de Middeleeuwen dook – weliswaar niet zonder kritische opwerpingen – ook nog op in het geschiedenis- en cultuurbeeld van volksverbonden denkers in de jaren veertig. D. DE GEEST (e.a.) *Collaboratie of cultuur? Een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941-1944)*, Antwerpen/Amsterdam, 1997, p. 58-65.

106 R. DE BECKER, “De boodschap van Nicolas Berdiadjeff”, in *Nieuw Vlaanderen*, 29.VI.1935 (I/26), p. 11.

Dat de confrontatie tussen een acceleratie van snelle ontwikkelingen en het cultureel erfgoed waarop Vlaanderen zich kon terugplooiën bij Hoste (beameende) gedachten over verval uitlokte, is echter niet zo verwonderlijk. Hoste werd immers geconfronteerd met een *overdracht* van tradities of culturele waarden. Vermits een traditioneel katholiek wereldbeeld in het reine diende te komen met de moderniteit leefde Hoste, zoals veel cultuurcritici, met het idee van een verlies¹⁰⁷. Want ondanks het enthousiasme dat hij voor de moderne wereld aan de dag legde, kon hij een gevoel van vervreemding bij de afbraak van vertrouwde kaders niet onderdrukken. Of scherper gesteld: hij kon niet anders dan er lucht aan geven. Cultuurkritiek is immers veelal het achtergrondgeluid van een vooruitgangsgeloof¹⁰⁸. De pessimistische gedachten die Hoste ontleende aan Berdjajev vervulden dus niet enkel een retorische maar ook een instrumentele functie. Hoste wou verduidelijken dat hij voor een nieuwe tijd stond en was dus eerder een cultuurcriticus dan een cultuurpessimist. Hij droeg dergelijke waarschuwendende gedachte met zich mee omdat hij juist een nieuw, regeneratief project plande: “Wanneer Berdiadjeff het heeft over nieuwe middeleeuwen, dan bedoelt hij geenszins een terugkeer naar een vervlogen tijd. Dit is materieel onmogelijk (1)”. Een gedachte die Hoste in voetnoot legitimeerde via de uitspraak “*Le temps est irréversible*” van Jacques Maritain uit diens *Frontières de la Poésie*¹⁰⁹.

Hostes aanwending van Berdjajevs pessimistische taal onthult een militant denken dat ook in het neothomisme terug te vinden valt. Maritain meende immers dat omwille van het culturele verval er zich voor de katholieken “*les plus beaux combats*”¹¹⁰ aandienenden. Juist de strijd zou zich er toe lenen een nieuwe geestelijke orde te stichten “*qui doit remplacer le présent désordre*”¹¹¹. De combinatie van een klagen over het verval en het naar voren schuiven van een positief alternatief, was echter allerm minst een ‘tactiek’ die enkel bij katholieken kon worden aangetroffen. Ook bijvoorbeeld de linkse flamingant Herman Vos (1889-1952) sprak in zijn uiteenzetting van de beoogde ontwikkeling van Vlaanderen in de eerste plaats over een “decadente cultuur”, om hiertegenover het “nieuwe sociaal Messianisme” te plaatsen¹¹². In katholieke intellectuele kringen wees een *rappel à l'ordre* eind jaren twintig en begin jaren dertig wel meer in de richting van affiniteit met het facisme of een integraal nationalisme. Zo ijverden Vlaamse katholieken in *Jong Dietschland*, een blad waarin Hoste sporadisch publiceerde, voor

107 H. VON DER DUNK, “Elke tijd is overgangstijd. Over gelijk en ongelijk van cultuurpessimisme”, in Id., *Elke tijd is overgangstijd: opstellen over de omgang met de geschiedenis*, Amsterdam, 1996, p. 27-28.

108 R. AERTS, “Prometheus en Pandora. Een inleiding tot cultuurkritiek en cultuurpessimisme”, in Id. & K. VAN BERKEL (ed.), *De pijn van Prometheus. Essays over cultuurkritiek en cultuurpessimisme*, Groningen, 1996, p. 16.

109 H. HOSTE, “Naar een nieuwe tijd [bespreking van *Un Nouveau Moyen-Age: réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe* door N.A. Berdjajev, (Parijs, 1927)]”, in *Opbouwen*, IV.1928 (I/3), p. 114.

110 J. MARITAIN, *op.cit.*, p. 195.

111 *Idem*, p. 193-194.

112 H. Vos, “Een dekadent Vlaanderen”, in *Ruimte*, 1920 ((10-11-12), p. 119-121.

een omverwerping van een met liberale en ongodsdienstige decadentie vereenzelvigde democratie¹¹³. Maar ook Pieter Van Der Meer de Walcheren, die door Hoste als legitimering in het moderne kunstdebat werd aangehaald, gaf uiting aan een voor het interbellum zo eigen democratiekritiek. Net als Maritain, zelf een vurige adept van de Franse antidemocraat en antisemiet Charles Maurras en diens *Action française*, was Van der Meer de Walcheren voor tal van Nederlandse katholieken een inspiratiebron om zich in een gestandaardiseerde en seculiere samenleving te engageren. Zo ijverde het *Nederlandse Genootschap voor Opbouwende Staatkunde* of het milieu rond het blad *De Gemeenschap. Tijdschrift voor katholieke reconstructie* – tijdschrifttitels die dezelfde boodschap als Hostes lijfblad echoden – voor een katholiek weerwerk tegen de “ontbindingsverschijnselen” van de eigen tijd¹¹⁴. Maar ondanks zijn bewondering voor het non-conformisme van Maritain en Van Der Meer de Walcheren, distantieerde Hoste zich van het leggen van elke link tussen politiek en kunst. Hij sympathiseerde nooit met de ‘revolutie van rechts’. De moderne architectuur kon volgens Hoste noch met een communistisch, noch met een fascistisch gedachtegoed iets te maken hebben. De Nieuwe Zakelijkheid getuigde volgens hem immers van een “geestelijke eerlijkheid” die gezinszins mocht worden gecontamineerd¹¹⁵.

Het (be)lijden van een internationale architectuur in het kleine Vlaanderen

Hoewel Hoste van oordeel was dat politiek en architectuur niets met elkaar te maken hadden, meende hij toch dat Vlaanderen door middel van een internationale stijl op een hoger plan kon worden getild. Het universele en dus grensoverschrijdende technisch kunnen van de Nieuwe Zakelijkheid luidde niet de opoffering van een Vlaams bewustzijn in. Ondanks zijn affiniteit met een internationale vormentaal, verloor hij de noodzaak van een Vlaamse emancipatie niet uit het oog, ook al werd hem dat in 1918 verweten door het gematigd activistische weekblad *De Eendracht*.¹¹⁶ Hoste liet zich niet

113 L. GEVERS & L. VOS, “Kerk en nationalisme in Vlaanderen in de 19de en 20ste eeuw”, in R. BURGGRAEVE & J. DE TAVERNIER (eds.), *Is God een Turk? Nationalisme en religie*, Leuven, 1995, p. 47.

114 L.M.H. JOOSTEN, *Katholieken en fascisme in Nederland*. Hilversum/Antwerpen, 1964, p. 126-200.

115 H. HOSTE, “Staat, politiek – kunst”, in *Opbouwen*, V.1937 (V/4), p. 59.

116 *De Eendracht* catalogeerde Hoste bij de Vlaamse intellectuelen die vanuit hun comfortabele positie in het buitenland “blind zijn voor het dieper gebeuren binnen den prikkeldraad”. Hoste werd als een *outsider* gezien omdat hij in zijn pleidooi voor een Vlaamse navolging van een internationale architectuurstijl geen correcte voeling met de culturele ontwikkeling in Vlaanderen kon hebben. ANONIEM, “Kunst en leven. Architectuur in Vlaanderen”, in *De Eendracht*, 5.IX.1918 (III). Een soortgelijke strijd viel ook in Frankrijk en Duitsland te bemerken, waar de profetische visies van een internationale moderne kunst en een nationale identiteitsbestendiging tijdens de Eerste Wereldoorlog veelal aan opbodpolitiek deden. Zie hiervoor: J. SEGAL, “Kunst voor de natie. Moderne kunst en nationale identiteit in Frankrijk en Duitsland tijdens de Eerste Wereldoorlog”, in *Feit en Fictie. Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie*, (lente 1999) (IV/2), p. 36-49. En ID., “Gestolde identiteiten. Het Duitse kunst- en cultuurdebat rond de Eerste Wereldoorlog”, in R. VAN DER LAARSE, A. LABRIE & W. MELCHING (eds.), *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa*, Amsterdam, 1998, p. 189-200.



- De O.L.-Vrouwkerk van Zonnebeke uit 1922 werd opgetrokken in baksteen en gewapend beton, een techniek die op dat moment allerminst gebruikelijk was bij kerkgebouwen. (Fonds Huib Hoste, Sint-Lukasarchief, SOFAM - België)

meeslepen door het bouwen van romantische constructies met als draagvlak het idee van een onveranderlijke volksgemeenschap zoals dat het geval was in denkoefeningen over volksverbonden kunst in de jaren dertig. In katholieke tijdschriften als *Jong Dietschland* of *Volk* werd er – vaak expliciet geïnspireerd door rechtse ideeën – geijverd voor een kunst die een uitdrukking zou zijn van volks- en bodemverbonden waarden.¹¹⁷ Hoste stuurde daarentegen aan op een heel praktische, ‘onafhankelijke’ invulling van het concept gemeenschapskunst. Zo beklemtoonde hij in 1928 dat de Vlaamse arbeider zijn huis net als alle andere Europeanen met functioneel, modern meubilair zou moeten kunnen inrichten om tal van ongemakken weg te cijferen¹¹⁸. Hoste dacht immers in termen van een stapsgewijze volksopvoeding: het Vlaamse volk diende eerst de loutere “voorstelling” (praktische vorm) van de moderne architectuur te aanvaarden om ze in een volgend stadium ook te internaliseren en er van te “genieten”¹¹⁹.

Hoste ondersteunde dus niet de vanaf de jaren dertig populair wordende link tussen genetische inhouden en een Vlaamsnationalistische overtuiging¹²⁰, maar vertolkte een *Bildungsideaal* dat hij wou verwezenlijken door in te spelen op specifieke noden. Zo keerde Hoste zich bijvoorbeeld af van de deterministische kunsttheorie (kunst is gebonden aan ras, milieu en moment) van de negentiende-eeuwse Franse positivist en historiograaf Hippolyte Taine (1828-1893)¹²¹. Het moderne kunstdebat bezat volgens Hoste een internationaal karakter want kunst in “grote tijdperken”, zoals hij zelf dus één meende te beleven, was steeds internationaal georiënteerd geweest¹²². Bovendien vreesde Hoste dat het katholicisme door zijn nationalistische verdeeldheid niet tot dezelfde verwezenlijkingen als het socialisme kon doorstoten. De internationale vormtaal kon de katholieke gemeenschap dienen zonder voorwerp van discussie te zijn¹²³. Met dergelijke positionering nam Hoste deel aan het drukke debat dat in de jaren twintig en dertig over het concept gemeenschapskunst bestond. Zowel activistische als expressionistische, katholieke als niet katholieke, linkse als rechtse groeperingen wensten immers met het concept gemeenschapskunst een nieuwbakken engagement te vertolken¹²⁴. Een gediscussieerd dat contraproductief was, oordeelde Hoste, omdat

117 R. HEYNICKX, *op.cit.*, p. 205-211.

118 H. HOSTE, “Woninginrichting”, in *Opbouwen*, V.1928 (I/4), p. 177. Een opvatting die hij ook al op het einde van de Eerste Wereldoorlog had verkondigd. Id., “Tentoonstelling van kunstnijverheid en volkskunst te Rotterdam”, in *Van Onze Tijd*, 1917-1918 (XVIII/32), p. 379.

119 Id., “Kunst en Volk”, in *Nieuw Vlaanderen*, 23.VII.1938 (IV/30), p. 6.

120 M. BEYEN, “‘Vlaamsch zijn in het bloed en niet alleen de hersenen’. Het Vlaamse volk tussen ras en cultuur (1919-1932)”, in Id., *op.cit.*, p. 185-186.

121 H. HOSTE, “Hoogbouw in Nederland”, in *Nieuw Vlaanderen*, 9.XI.1935 (I/45), p. 5.

122 H. HOSTE, “Stand der architectuur I”, in *Opbouwen*, III.1933 (III/1), p. 2-3.

123 Id., “Onze tijd”, in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 383.

124 M. SERTIJN, “Avondlandstemming bij de jonge avant-garde in Vlaanderen na 1918: inspiratiebron voor purito-flaminganten en marginale wereldverbeteraars”, in *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis / Revue belge d’Histoire contemporaine*, 1974 (V), p. 555.

een actief ingrijpen meer dan noodzakelijk was : de moderne geïndustrialiseerde maatschappij deed het gemeenschapsgevoel in de grootsteden immers snel en onherroepelijk weggebben¹²⁵. Met zijn 'collectivistische' ideeën over en realisaties van tuinvijken trachtte Hoste deze ontwikkeling een halt toe te roepen door elke vorm van individualiteit te verbannen. Met gemeenschappelijk sanitair en ontspanningslokalen trachtte hij in de door hem gerealiseerde woonwijk Klein-Rusland te Zelzate (1921-1923) en de tuinvijik Kapelleveld te Sint-Lambrechts-Woluwe (1923-1926), een harmonische en met gemeenschapszin doordeseemde samenleving vorm te geven¹²⁶. Hostes tuinvijikgedachte echode daarmee duidelijk de visie op gemeenschapskunst zoals die door Petrus Berlage werd beleden. Een architect die niet enkel Hoste zijn eerste stappen op het pad van de moderne architectuur had doen zetten, maar ook nog jaren later in *Opbouwen* bij een boekbespreking werd getypeerd als "de grootmeester die de augiasstallen van de architectuur heeft schoongeveegd"¹²⁷. Berlage was er van overtuigd dat het idee van een gemeenschapskunst elk spoor van een subjectieve, individuele kunstopvatting kon wegvagen. Geometrie leverde een vast planningsbeginsel en incarneerde een heldere eenvoud die niet enkel een sociale bovenlaag zou dienen¹²⁸. Vanuit die optiek kon gemeenschapskunst als een wisselmechanisme fungeren in het denken van Hoste : Vlaanderen kon en moest de mogelijkheden die in de internationale wereld voor handen waren, benutten. Meer nog : het concept gemeenschapskunst deed bij hem zelfs dienst als een apologie voor een internationale vormtaal. Een particuliere Vlaamse emancipatie werd niet uitgesloten maar ingepast in een proces van een revitaliserende modernisering.

V. De kracht van een geknakt maar ongebroken dynamisme

Hostes theoretische bespiegelingen hadden ten aanzien van zijn plannen en meubelontwerpen, die vaak geen uitvoering kenden, iets compenserends. Hij profileerde zich misschien wel als een zelotisch denker omdat hij in zijn concrete architectuurpraxis zichzelf ontdekte als een onbegrepen *cavalier seul*. Hij begreep nooit waarom hij ondanks zijn theoretische autoriteit geen grote opdracht kreeg toegewezen. Zo vermoedde hij dat er een "zwarte lijst" circuleerde waardoor hij geen voordracht mocht houden in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen¹²⁹. Een betrekking aan het Provinciaal Urbanistisch bureau te Antwerpen zag hij in 1943, toen hij Jozef Muls hiervoor polste, immers niet enkel als een noodzakelijk kwaad om een gezin met acht kinderen te onderhouden, maar tevens als een bredere tegemoetkoming : "In de eerste

125 H. HOSTE, "Stedebouw", in *Opbouwen*, VI.1929 (I/8-9-10), p. 417.

126 M. SMETS, *op.cit.*, p.62-66.

127 ANONIEM, "Boeken [bespreking van : *Nederlandsche Bouwmeesters*. Een reeks studies onder leiding van W. Retera Wzn. Van Munster's Uitgeversmaatschappij Adam], in *Opbouwen*, VI.1929 (II/8-9-10), p. 36.

128 H.W. KRUFF, *Geschiede der Architekturtheorie*, Munchen, 1991, p. 26.

129 Brief van Huib Hoste van 23.10.1940 aan Jozef Muls (AMVC, H 8254/B).

plaats beschouw ik de gewenste benoeming als een ‘*fin de carrière*’ en als een ALLER-EERSTE blijk van erkenning vanwege de Staat ... Ik heb in mijn leven veel aanmoediging meegemaakt in WOORDEN; de daden zijn nooit verder gegaan dan ... een lintje van ridder in de kroonorde. Voor zover men rechten heeft, meen ik recht te hebben op een zekere erkenning voor mijn jarenlange en belangeloze strijd voor de kunst”¹³⁰.

Het was Hostes overtuiging dat hij steeds was genegeerd omdat hij nooit een zuivere restauratie van het vooroorlogse architecturaal Vlaanderen had bepleit¹³¹. Hij had immers hopen kritiek gekregen bij zijn pogingen om met de nieuwe stijl aan heropbouw te doen in de stukgeschoten frontstreek. Zo werd zijn OL-Vrouwkerk (1921-1924) in het West-Vlaamse Zonnebeke door de lokale pers gecatalogeerd als “koude rechtlijnige architectuur, die waarlijk niet tot bidden stemt” en daarom niet gezien als de manier waarop Vlaanderen haar plaats “in den eererang der vooruitstrevende volkeren” kon innemen. De kerk in de deelgemeente Passendale – ook één van de meest getroffen plaatsen van de Eerste Wereldoorlog – die na de oorlog was heropgericht in een klassiek Romaanse stijl, werd daarentegen veel meer geprezen¹³². De functionalistische, eenvoudige inkleding van Hostes ontwerp voor de kerk van Zonnebeke werd door de pastoor van Zonnebeke slechts met tegenzin aanvaard. Hij had veel liever een Gotische kerk zien verrijzen in de verwoeste gemeente¹³³. Tijdens een lezing over moderne kerkenbouw op het Pelgrimcongres van 1930, raadde Hoste de aanwezigen echter aan zich niet te storen aan pastoors die de moderne kerkenbouw vereenzelvigden met de stank van “kubikerigheid”: zij waren nu eenmaal de “doornen” op het “pad der moderne kunst”. Een katholieke bouwheer diende immers in overleg met de architect steeds een nieuwe oorspronkelijkheid te leveren en geen “afkooksel van hetgene vroeger en in andere omstandigheden gemaakt werd”. Samen met zijn definiëring van het begrip traditie als een voortdurende “aanpassen aan de geest van de tijd”, gaf hij op het congres duidelijk een Maritainsiaanse raad weg¹³⁴. Een raad die hij zelf in praktijk had gebracht door in de kerk van Zonnebeke nieuwe bouwtechnieken en materialen te enten op het traditioneel kerktype van de hallekerk¹³⁵. Buiten het weten van Hoste om was het ontwerp van de

130 Brief van Huib Hoste van 3.08.1943 aan Jozef Muls (AMVC, H 8254/B).

131 H. HOSTE, “Natuur en Stedenschoon”, in *Nieuw Vlaanderen*, 30.XI.1935 (I/48), p. 6.

132 ANONIEM, “Verwoeste gewesten”, in *Gazet van Antwerpen*, 20.VI.1924.

133 A.M. DESEYNE, *Huib Hoste (1881-1957) en de wederopbouw te Zonnebeke*, s.l., 1981, p. 7 en 19.

134 H. HOSTE, “Toespraak op het Pelgrimcongres van 1930”, in *Jong Dietschland*, 28.II.1930 (IV/9), p. 142-143. In *Opbouwen* identificeerde Hoste het kerkinstituut met een grote stuwkracht voor de ontwikkeling van de moderne kunst. Hij begreep allerminst waarom er moeilijkheden rezen bij de acceptatie van de moderne kunst. Id., “Kerkenbouw”, in *Opbouwen*, IX.1934 (IV/13-14), p. 183-187.

135 Hoste gaf bijvoorbeeld kubistische voetstukken aan de heiligenbeelden. De glasramen bevatten abstracte composities. Door de ronde boog, een kenmerk van de Romaanse architectuur, te nemen, speelde hij dan weer in op de traditie. Iets wat de architectuurcriticus Edgard Léonard, een tijdgenoot van Hoste, niet was ontgaan: E. LEONARD, “Moderne godsdienstige kunst. De kerk van Zonnebeke door bouwmeester Huib Hoste”, in *Vlaamsche Arbeid*, 1927 (XXII), p. 176.

kerk echter aangepast door het kerkbestuur. In het gebouw werden immers afbeeldingen aanbracht die niet strookten met de door Hoste gehanteerde versobering door middel van eenvoudige decoratieve patronen¹³⁶.

Hoste bleef zijn blik steeds richten op het Nederlandse ideaal zoals hij dat in het vroege naoorlogse Vlaanderen ook al had gedaan. Dat Vlaanderen na al die jaren nog maar weinig had bijgeleerd, zou in de jaren dertig geregeld het leidmotief van zijn architectuurbesprekingen vormen. Zo liet hij zich in 1935 ontvallen dat er weliswaar nog verwonderlijk weinig hoogbouw viel te bespeuren in Nederland, maar dat Vlaanderen hieromtrent enkel een “oetmoetig zwijgen” aan de dag kon leggen. Vlaanderen presteerde immers nog steeds minder¹³⁷. De hoop dat Vlaanderen nu eens echt kennis zou maken met de architectuur van de Nieuwe Zakelijkheid, was in zijn ogen al te vaak een ijle hoop¹³⁸. Toch zag hij ook enige verandering. De “heldentijd van de moderne architectuur” die aangebroken was na een tijdperk van stijlnabootsing en “pronken met opgedane kennis en handigheid”, had een architecten-milieu geschapen dat de gemeenschap liet kennis maken met eigentijdse ontwikkelingen. Zelf wilde hij deze verworvenheid ook consolideren. In 1929 was hij onmiddellijk gewonnen om zijn medewerking te verlenen aan de uitwerking van het stedenbouwkundig ontwerp voor de linkeroever te Antwerpen¹³⁹. De teleurstelling bij de mislukking ervan aan het einde van de jaren dertig, was dan ook ongemeen groot. Nadat het project een zachte dood was gestorven zag Hoste zich enkel tot “slachtoffer gepromoveerd”¹⁴⁰.

Het terugblikken op het in de jaren twintig gegroeide modernistische discours was bij Hoste echter bovenal getekend door het besef van een afkalvend initieel engagement. Kunstenaars die in de jaren twintig het kamp van de modernisten hadden verwoed waren volgens hem weer snel hervallen in het schilderen van “landschappen en koetjes”. De gedachte dat enkel met het schilderen van realistische, dagdagelijks onderwerpen “menschelijkheid” kon worden opgezocht, zag hij opgang maken. Een tendens naar een meer godsdienstige inbedding van een modernistisch gedachtegoed zoals die zich bij Michel Seuphor in tegenstelling tot de jaren twintig wel in de jaren dertig voltrok,

136 Een klacht hierover weerklonk ook op het Pelgrimcongres van 1927. J.B., “De pelgrimmanifestaties te Antwerpen”, in *De Standaard*, 18.IX.1927, p. 2. Waarschijnlijk doelde men op het Pelgrimcongres met de term “afzichtelijke chromo’s” op de muurschilderingen die door Jules Fonteyne na 1925 werden aangebracht. A.M. DESEYNE, *op.cit.*, p. 35-36.

137 H. HOSTE, “Hoogbouw in Nederland”, in *Nieuw Vlaanderen*, 9.IX.1935 (I/45), p. 5.

138 ID., “Moderne architectuur in Holland”, in *Nieuw Vlaanderen*, 10.X.1936 (II/41), p. 6-7.

139 P. LOMBAERDE, “Le Corbusier en het Stedenbouwkundig vraagstuk van de linker Scheldeoever te Antwerpen”, in R. COMMERS & P. LOMBAERDE, *Le Corbusier en de linkeroever te Antwerpen*, Antwerpen, 1987, p. 31-33.

140 Brief van Huib Hoste van 3.08.1943 aan Jozef Muls (AMVC, H 8254/B).



- Op Hostes realisatie van de pastorie te Zonnebeke, werd in 1929 een zadeldak geplaatst, waardoor het modernistische karakter ervan sterk werd afgezwakt.
(Fonds Huib Hoste, Sint-Lukasarchief, SOFAM - België)

kon daarentegen volledig op Hostes appreciatie rekenen ¹⁴¹. Dat tal van kunstenaars de constructivistische wensdroom van de jaren twintig lieten varen in de jaren dertig, was echter ook ingebed in een bredere ontwikkeling die zich in het decennium voor de Tweede Wereldoorlog voltrok. Het Europese modernisme werd meer en meer een marginaal verschijnsel, een inkrappend project. Het afknappen van het ontwerp voor de Antwerpse linkeroever is hiervan een sprekend voorbeeld ¹⁴². De fnuikende “ironie van het leven” die in een in memoriam aan het werk van Hoste werd gekoppeld, zou in deze ommeslag misschien wel zijn belangrijkste uitklaring kunnen vinden ¹⁴³. Want Hoste mocht in 1936 door de architectuurtheoreticus Marcel Schmitz dan wel tot de pioniers van een “*génération libérée*” worden gerekend ¹⁴⁴, de urbanisatie van de Brabantse gemeente Hoeilaert (1950-1957) was allerm minst dé spectaculaire opdracht waarmee Hoste zijn carrière kon afsluiten. Jaak Fontier noemde hem daarom “een architect, te groot voor Vlaanderen” ¹⁴⁵. Een levenslange tweederangsrol die ook aan de basis lag van Hostes poging om zich in zijn brieven over het Linkeroeverplan (1933) in een “gefavoriseerde positie tegenover Le Corbusier te manoevreren”. Door ondermeer zijn collega’s zwart te maken, hoopte hij een blijvende samenwerking met Le Corbusier in de wacht te slepen. Een samenwerking die er echter nooit zou komen ¹⁴⁶.

Heden en verleden, de hoop op een nieuwe wereld en het verdriet om een oude wereld verhielden zich bij Hoste eerder als voedsel en drank dan als water en vuur. Vlaanderen diende in de ogen van Hoste aan het internationale cultuurfirmitament te prijken door juist greep te krijgen op een gesecculariseerde en geïndustrialiseerde maatschappij met haar diepgeworteld vooruitgangsgeloof. Daden als een welomschreven doel articuleren

141 H. HOSTE, “Seuphor, geestelijke reiziger”, in *Nieuw Vlaanderen*, 22.VIII.1936 (II/34), p. 4. Michel Seuphor is het pseudoniem van Fernant Berckelaers. Als jonge flamingant richtte deze in 1921 het Vlaamsgezind cultureel tijdschrift *Het Overzicht* op. Dit tijdschrift zette hij in 1925 stop en hij verhuisde naar Parijs waar hij Frans staatsburger werd onder de naam Michel Seuphor. Seuphor, die in december 1998 overleed, was een autoriteit op het terrein van de abstracte schilderkunst. Begin jaren dertig sleutelde hij met een aantal progressieve katholieken in het Franse tijdschrift *Esprit* aan een herijking van christelijk-humanitaire principes. Hoewel Maritain hem hierbij ondersteunde, had Seuphor geregeld meningsverschillen met de neothomistische voorman. R. SAUWEN, G. VIATTE & H. HENKELS (e.a.), *Seuphor*, Antwerpen, 1976, p. 168 en 237. Ondanks het feit dat Hoste deze medestander van het eerste uur apprecieerde, had hij Seuphor uit het oog verloren. Brief van Huib Hoste van 23.10.1940 aan Jozef Muls (AMVC, H 854B).

142 C. WAGENAAR, “Modernisme, Amerikanisme en Avantgarde”, in *Feit en Fictie. Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie*, lente 1999 (IV/2), p. 77.

143 A. DE SMET, “In memoriam Huib Hoste (6 febr. 1881-18 augustus 1957)”, in *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 1957, 19, p. 200.

144 M. SCHMITZ, *L'architecture moderne en Belgique*, Brussel, 1936, p. 10.

145 J. FONTIER, “Huib Hoste ‘een architect, te groot voor arm Vlaanderen’” (VWS-CAHIERS : BIBLIOTHEEK VAN DE WESTVLAAMSE LETTEREN, CIX), Brugge, 1984.

146 R. COMMERS, “Omtrent Le Corbusiers deelname aan de Imalso wedstrijd van 1933 en zijn samenwerking met de heren Huib Hoste, Fé Loquet en Paul Olet”, in R. COMMERS & P. LOMBAERDE, *op.cit.*, p. 84-85.

en zich behelpen met de middelen die zich het meest leenden, waren voor Hoste de ijkmaten van een synthetisch denken. De *basso continuo* van de traditie verloor hij echter niet uit het oog. Hij zou voortdurend merken dat een zich beroepen op de cultuur van een 'nieuwe tijd' allerminst probleemloos was. In een losse nota vergeleek hij een concrete architectuur-praktijk ooit met een schaakspel : elke zet die een moderne architect ondernam, moest ook een beredeneerde tegenzet inhouden om de klant tevreden te stellen ¹⁴⁷. Maar het 'schaakspel' dat hij als architect diende te spelen, verwees ook naar een bredere realiteit. Hoste was tevens in een cultureel positioneringsspel met de versnelling van de geschiedenis verwickeld. En de moderniteit, of in elk geval een door contestatie gedreven receptie van de moderniteit, zette Hoste ook schaakmat. Hostes denken en handelen was daardoor een samenspel dat wortelde in een modernistische fascinatie en in een streven naar katholieke harmonisatie, maar ontgoocheling daarbij niet kon uitsluiten.

* RAJESH HEYNICKX (°1977) studeerde geschiedenis (KU Leuven en University of Illinois (VS : Urbana-Champaign)) en architectuurwetenschappen (KU Leuven). Hij is momenteel als aspirant van het FWO (Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen) verbonden aan de KU Leuven waar hij een proefschrift voorbereidt over de verhouding tussen moderne kunst en religie bij Vlaamse katholieke intellectuelen en kunstenaars tijdens het interbellum.

147 H. Hoste, ongedateerde nota (ALU, P64, doos 76). De losse asyndetische nota luidt als volgt : "architectuur = schaakspel zet : eisen klanten tegenzet : oplossing zet : eisen materiaal tegenzet : oplossing".