

---

# **Gaston Eysseleinck**

**1907—1953**

**Een harstochtelijke functionalist**

# Inhoud

xx **Introductie**



xx **Inleiding**



xx **Gent, de stad  
van Gaston  
Eysselinck**



xx **Opleiding en  
leraar aan de  
Gentse Academie**



xx **Studiereizen  
naar Nederland**



xx **Gent Zuid**



- xx **Monument  
au Travail**  

---
- xx **Zijn geschriften**  

---
- xx **Eigen Woning  
in Gent**  

---
- xxx **Peeters /  
Van Hoogenbemt**  

---
- xxx **Het meubilair  
van Eysselinck**  

---
- xxx **De rijwoningen  
van Eysselinck**  

---

- xxx **Werk uit  
de jaren '30**  

---
- xxx **Eysselinck  
als urbanist**  

---
- xxx **Postgebouw  
Oostende**  

---
- xxx **SEO gebouw  
Oostende**  

---
- xxx **Werk tussen  
1945-1953**  

---
- xxx **Biografie**  

---



# Een gebouwd manifest

---

Het is nuchtere, zakelijke architectuur. Doch niet eenieder zou het op die wijze kunnen. Men voelt dadelijk aan dat hier iemand aan het werk is die architectuurgevoel in zich draagt, die het spel van open en dicht, van licht en schaduw machtig is. En toch is in dit werk alles beheerst; men gevoelt er niet enkel ritme doch ook tucht.

— Huib Hoste in *Opbouwen*, nr. 2, 1934

Van deze woning kan maar één exterieuropname worden gemaakt, het pand heeft immers geen achtergevel. Eysse-linck liet zijn woning fotograferen door Achille De Vogelaere.

---

De nachtopname verscheen in het tijdschrift van Huib Hoste *Opbouwen*, nr. 2, 1934.





# Eigen Woning in Gent

## 1930-1932

### Een wijk met diversiteit aan architectuurexpressies

Zoals in de inleiding werd vermeld is 1930 een scharnierjaar in Eysselincks loopbaan. Begin dat jaar, ongeveer gelijktijdig met de realisatie van de woning Serbruyns, besliste hij zijn eigen woning met kantoor te bouwen: het 'gebouwde manifest' van een drieëntwintigjarige architect.

Pas in 1926 werden de terreinen van de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 verkaveld. Centraal werd een park aangelegd en de hele zone werd bebouwd met rijwoningen, vrijstaande villa's en kleine appartementsgebouwen. Deze wijk werd de belangrijkste stedelijke uitbreiding voor de gegoede burgerij in Gent en kreeg in de volksmond al snel de naam Miljoenenkwartier. Van voorschriften om tot een uniforme architectuurtaal te komen was geen sprake. Het geheel getuigt van het typische 19de-eeuwse concept van 'eenheid door veelheid' waardoor de buurt een boeiende spiegel werd van de diversiteit aan stijlen die tijdens het interbellum in België tot uitdrukking kwam. Van uiterst traditionele vormtaal tot en met Eysselincks woning, een voorbeeld van het Nieuwe Bouwen. In een straal van driehonderd meter rond Eysselincks woning zijn gebouwen te vinden van o.a. de architecten Jan-Albert De Bondt, Charles Hoge, Geo Bontinck, Jean Hebbelynck, Jules Lippens, Marc Neerman, Valentin Vaerwyck, Geo Henderick en zijn gewaardeerde academieleraar August Desmet. Op amper honderd meter van Eysselincks woning staat zelfs een woning verwijzend naar Le Petit Trianon van architect Georges Verenghen uit 1929.

Een van de meest succesvolle architecten die veel opdrachten kreeg van de gegoede burgerij in Gent, Kortrijk, Knokke en andere steden was Charles Hoge (1890-1962). In de jaren 1920 koos Hoge voor een diversiteit aan neostijlen. Verschillende rijwoningen gaf hij een neoroccoco gevel. Terwijl andere architecten,

zoals Jules Lippens en Marc Neerman rond 1930 sterk waren beïnvloed door het werk van W.M. Dudok uit Nederland, ging Hoge terug naar een traditionele vormtaal met een uitgesproken voorkeur voor puntgevels, niet enkel in zijn villa-ontwerpen, maar ook in stedelijke rijwoningen. Zijn ontwerpen – geen trapgevels in baksteen maar eerder op de Normandische architectuur geïnspireerde voorbeelden waarbij de puntgevel een houten opdeling had of een opvulling in natuursteen of geglaazuurd aardewerk – kenden duidelijk succes. Pierre Gilles omschreef het werk van vader en zoon Hoge in *Bâtir* als 'une tradition anglo-flamande' die aansloot bij een terugkeer naar meer regionale stijlen. In een tijd van grote instabiliteit ontstond ook de nood aan zekere traditionele waarden, waarbij een terugkeer naar een regionale architectuur erg succesvol bleek te zijn. In Gent spraken zelfs van een 'style Hoge'. In 1934 bouwde Hoge recht tegenover de woning van Eysselinck een grote villa met een uitgesproken Franse invloed. De keuze voor een uitgewerkte puntgevel kan men ook terugvinden in de woning Renard (1926-1928) die architect Jean-Léon Courrèges (1885-1948) bouwde in Boulogne-Billancourt nabij Parijs. Dat Gentse architecten de Franse architectuurscene volgden na het succes van de grote Parijse expo van 1925 lag voor de hand.

De dagelijkse confrontatie met dit werk van Hoge heeft ongetwijfeld grote ergernis opgewekt bij de jonge Eysselinck. Dat zijn woning een 'schokeffect' teweeg bracht in de wijk is zeker. De hevigheid ervan is nu nog moeilijk te achterhalen. Maar men moet zich even inbeelden: een 24-jarige architect komt zijn woning met atelier bouwen in het Miljoenenkwartier. Deze 'caisse trouée', zoals Eysselinck zijn eigen woning typeerde, paste niet in het verwachtingspatroon van de wijkbewoners. Eysselinck kreeg onmiddellijk de bijnaam van 'architect buitentrap' en men doopte zijn woning met bijnamen als 'de witte blok' en 'de bunker'. Dat de woning voor velen een 'vloek' was, valt te begrijpen. Een woonhuis met een boom op het dak, nog nooit gezien in Gent! Hij stelde de burgerlijke architectuur fundamenteel in vraag en toonde op een zeer jonge leeftijd zijn geloof in de toekomst, in een architectuur van ruimte, licht en lucht.

In tegenstelling tot de iconische voorbeelden van het Nieuwe Bouwen in het buitenland, is het huis van Eysselinck geen vrijstaand volume in het groen noch een woning met een driegeveloplossing. De woning staat op de hoek van een







Perspectieftekening  
van het eerste ont-  
werp: 5 maart 1930.  
Het project bestaat  
uit twee woningen.

klassiek stedelijk bouwblok. Door de ongunstige ligging, de oriëntatie op het noorden, de twee gesloten zijgevels en de afwezigheid van een tuin was niemand geïnteresseerd in deze bouwlocatie en kon Eysselinck de kavel zeer goedkoop verwerven. In het Eysselinck-archief bevindt zich een ontwerp voor deze locatie, van de hand van architect Valère Lievens uit Tielt, voor de familie Rob. Caron-Vanraes. Het terrein bestaat uit drie loten en krijgt in december 1928 een bouwvergunning op voorwaarde dat de gevelbreedte kant Vaderlandstraat minimum vijf meter is en een bouwhoogte heeft van 10,5 meter. Dit project heeft nauwelijks kwaliteiten. Waarom het niet gerealiseerd werd, weten we niet, maar het is zeker niet uitgesloten dat de financiële crisis van 1929 er voor iets tussen zit.

Eysselinck, in feite de familie Defauw, koopt twee van de drie percelen; het rechtse terrein kant Vaderlandstraat wordt afzonderlijk verkocht. De twee volledig gesloten zijmuren vormden een extra moeilijkheidsgraad die bij een traditionele planontwikkeling wordt opgelost met binnenkoeren. Eysselinck heeft dus kans gezien het pas verworven gedachtegoed van het Nieuwe Bouwen op inventieve wijze aan te wenden om de negatieve aspecten van het terrein te neutraliseren. Een foto nemen van de achtergevel is niet mogelijk, omdat er geen achtergevel is. Het exterieur van woning Eysselinck legt men vast met één beeld vanaf de publieke ruimte!

### Problemen om een bouwvergunning te bekommen

Het verhaal van zijn eigen woning met atelier toont aan hoe een jonge architect, op een ogenblik dat de heroïsche periode van de avant-garde reeds voorbij was, heel snel de buitenlandse invloeden op een zeer persoonlijke wijze wist te assimileren. Het complexe ontstaansproces was bepalend voor de ontwikkeling van het definitief ontwerp. De algemene uiterlijke vorm is niet enkel bepaald door het creatief vermogen van Eysselinck. De vele opgelegde eisen van de stedelijke administratie hebben een belangrijke invloed gehad op de vormgeving van het geheel. Eysselinck moest verschillende ontwerpen maken vooraleer hij een bouwvergunning kon krijgen. Uiteindelijk, na een vertraging van dertien maanden, kreeg hij de toestemming om te bouwen maar met een aantal verplichtingen die volgens hem totaal ridicuul waren. Zo moest hij op het gelijkvloers een muurdikte van 40 cm voorzien (zelfs bij gebruik van een skelet) en een bouwhoogte realiseren van 10,5 m. In zijn ogen was het goedgekeurd ontwerp dan ook een compromisoplossing. 'On m'impose: épaisseur-grandeur-hauteur; enfin le projet définitif est presque terminé sans grandes innovations de ma part.' Zijn vertrekpunt was een woning te maken op maat van de mens, een woonmachine waar geen element te veel is.



Niet gerealiseerd ontwerp voor twee woningen op de hoek van de Vaderlandstraat en de Fleurusstraat in opdracht van de familie familie Rob. Caron-Vanraes, 1928. Architect Valère Lievens (Tielt). Links kant Vaderlandstraat (twee woningen) / rechts kant Fleurusstraat.

Woning Gebroeders Eysselinck (Clément & Gaston). Tekening 12 februari 1930. Het adres Fortlaan 20, vermeld op de tekening, is dat van de ouderlijke woning.



4

# GEBROEDERS EYSSELINCK

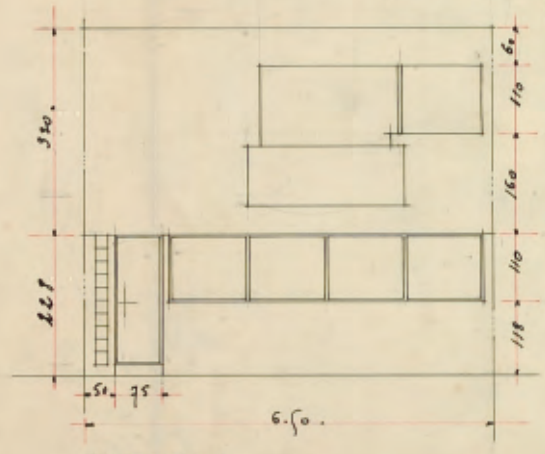
Voor de gebroeders Elmeret en J. Eyselinck

Nood gelegen Linnenstraat  
nol. 12-2-30

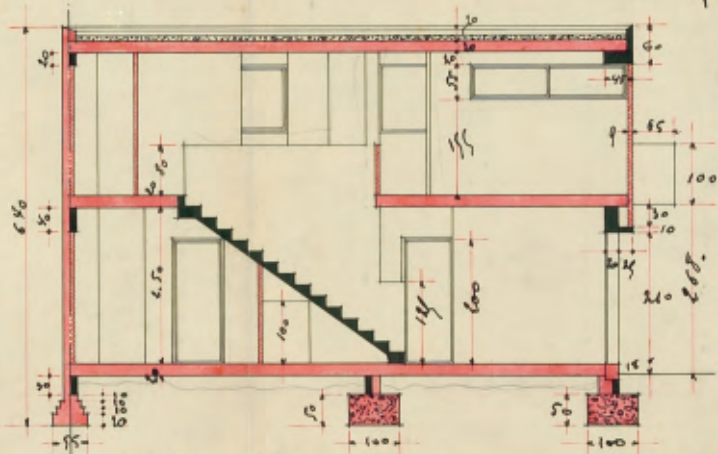
20 Fortstraat  
Opgevaakt te just  
den 12-2-30

*Frately*  
*Eyselinck*

*Frately*  
*20 Fortstraat*  
*schaal 2 p. 1.*



GEVEL



SNEDE

4

# GEBROEDERS EYSSELINCK

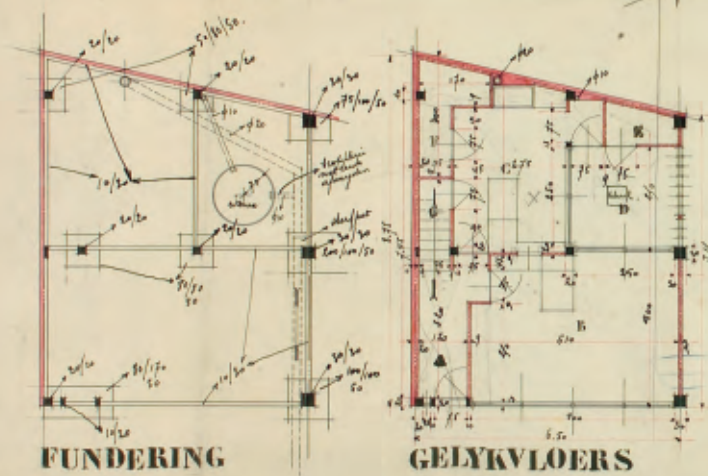
Nood gelegen Linnenstraat  
nol. 12-2-30

Voor de gebroeders Elmeret en J. Eyselinck

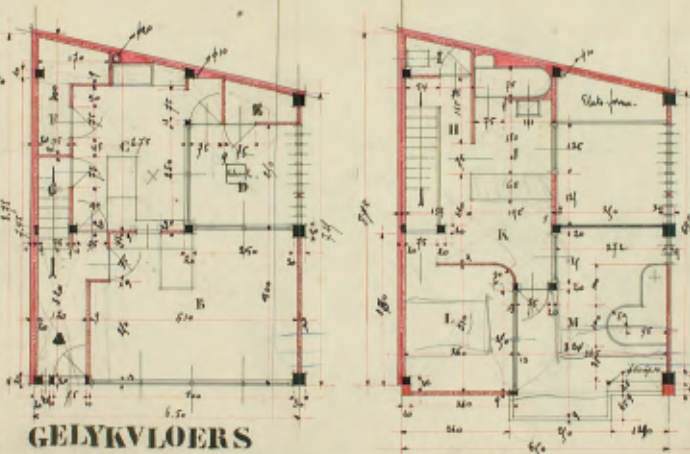
Opgevaakt te just den 12-2-30  
door Poppenmeester

20 Fortstraat  
schaal 2 p. 1.

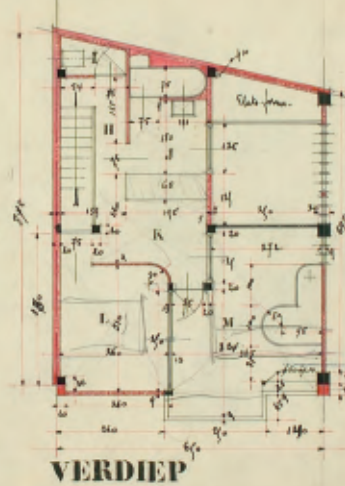
*Frately*  
*Eyselinck*



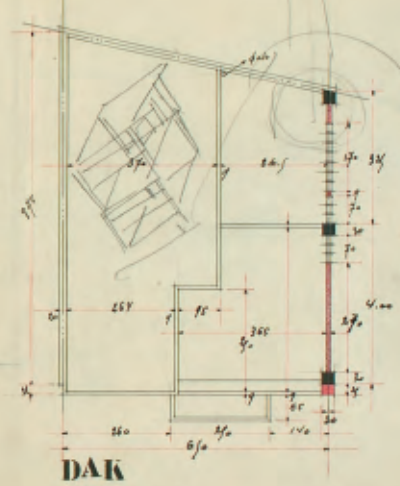
FUNDERING



GELYKVLOERS



VERDIEP



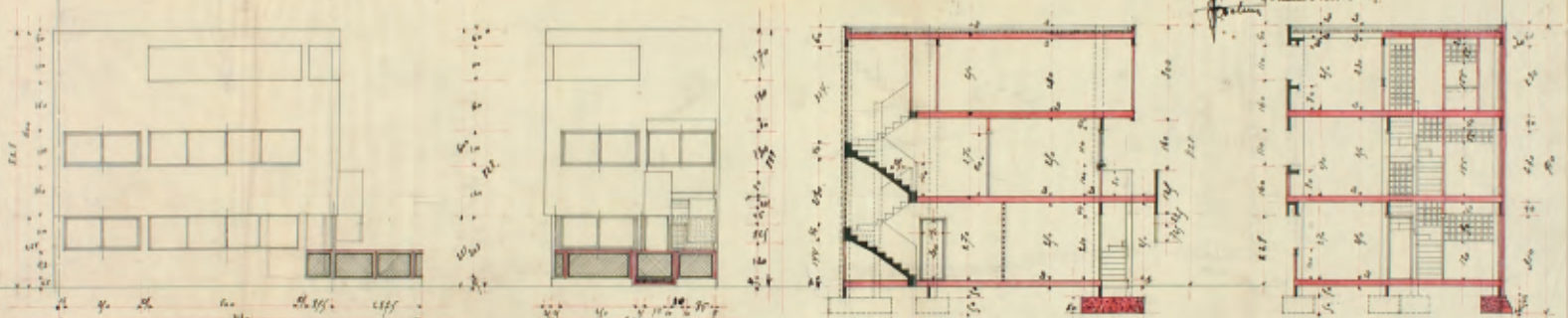
DAK

4A

# S DEFAUW 55 MAGELEINSTRAT GENT

De Eigenaar  
L. Defauw

grond gelegen Vasteland straat in de Fluweelstraat  
afgemeent door  
Herrn Defauw  
foliant lot 292.



ZYGEVE EI

GEVEL

SNEDE

SNEDE

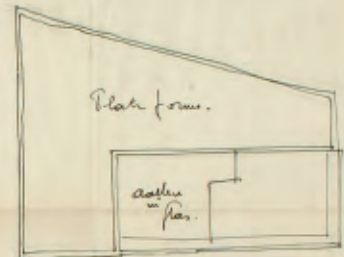
4A

# S DEFAUW 55 MAGELEINSTR GENT

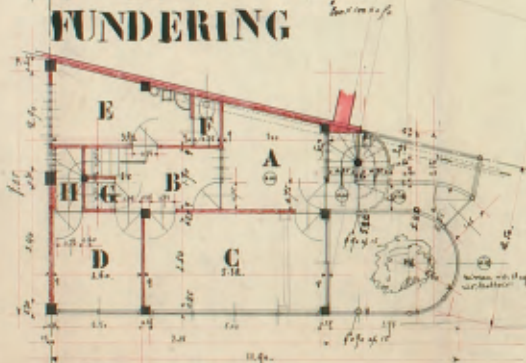
grond gelegen Vastelandstr  
in de Fluweelstraat  
auct lot 292.

DE EIGENAAR  
L. Defauw

Afgemeent te voet door 10-1-10  
door meermalend toezicht  
Herrn Defauw  
in Houtstraat  
foliant lot 292.

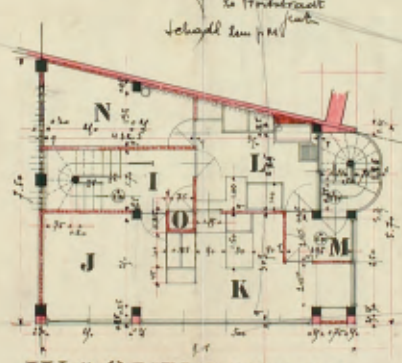


DAK

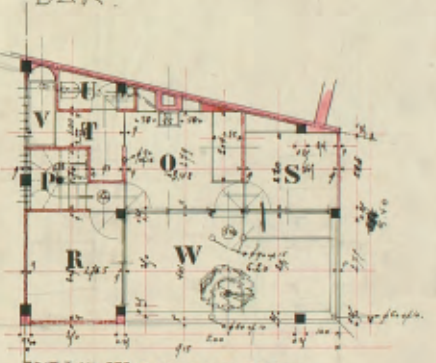


FUNDERING

GELYKVLOERS

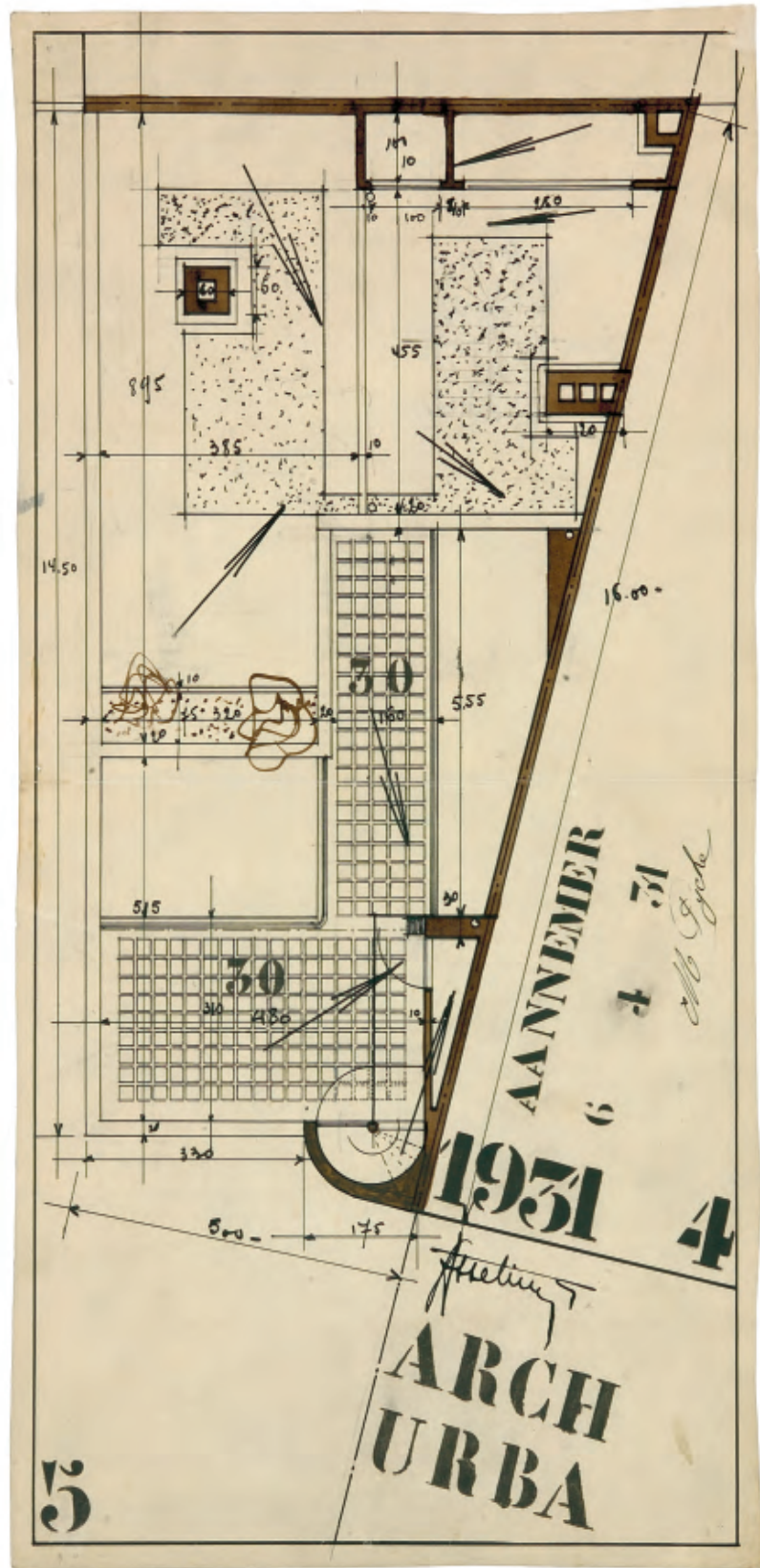
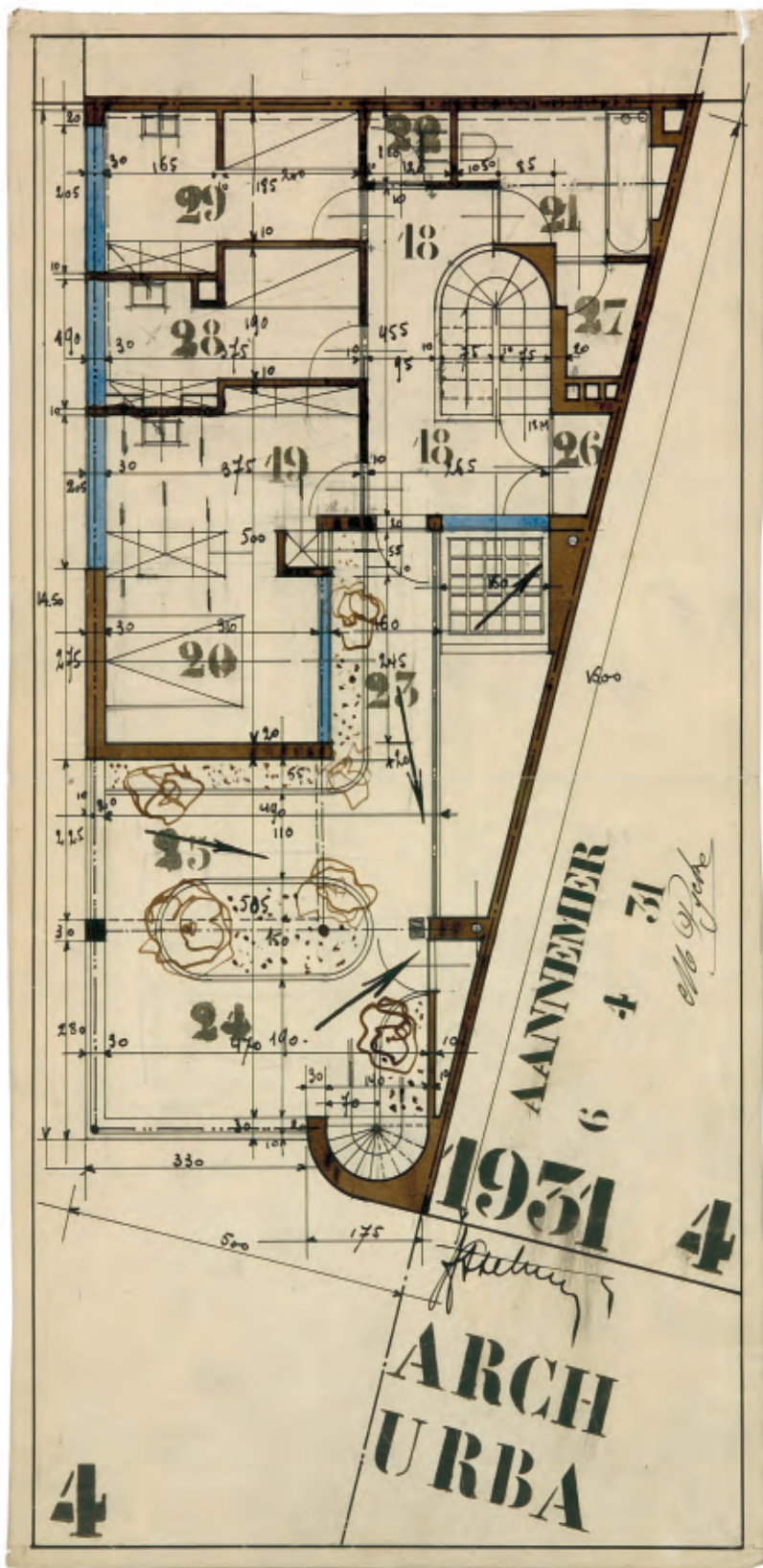


WOONVERDIEP



RUSTVERDIEP





en een ingenieus ontworpen handdoekenrek. Naast de keuken is er een kleine kamer voor het dienstpersoneel [17]. Achter de binnentrap zonder bordes en een halfcirkelvormige wand, is er een berging en wasplaats [16]. Voor de venstertabletten kiest hij voor een oplossing die hij bij Le Corbusier zag, een laag horizontaal deel aan de binnenzijde.

#### Tweede verdieping: de ordening van het slapen

De twee kamers voor de kinderen zijn uiterst klein, Eysselinck spreekt van 'slaapcabines' [28 & 29]. Een slaapkamer is een plaats om te slapen en niet voor andere activiteiten als lezen of studeren. De slaapkamer van de ouders is opgedeeld in twee delen, een deel om te slapen [20] en een ander om zich aan te kleden [19]. Het venster van het slaapgedeelte is gericht naar het dakterras met een ruime bloemenbak [23]. De badkamer en het toilet [21 & 22] bevinden zich in de hoek van het bouwperceel maar er komt voldoende daglicht binnen door een gedeeltelijke verhoging van het plafond. Een groot gedeelte van deze verdieping is buitenruimte, het dakterras is deels overdekt [24] en deels volledig open [25]. Om voldoende licht door te laten tot op het dakterras opteerde Eysselinck om de vloer tussen dakterras en solarium uit te voeren in glasblokken. Een oplossing die vrij vlug technische problemen opleverde en uiteindelijk werd weggenomen. In het midden van het dakterras staat een bloemenbak die aan beide kanten is afgerond.

#### Derde verdieping: ode aan lichaam en zon

Een kleine metalen spiltrap leidt naar het solarium op de derde verdieping, het sluitstuk van het moderne huis, de buitenkamer waar men ongehinderd kon genieten van de zon [30]. Naakt baden in de zon was een van de nieuwe verworvenheden; licht en zon als uitdrukking van een nieuwe lichamelijke hygiëne. Geen donkere zolders meer met veel stof, het dak met solarium werd de plaats van de lichamelijke en geestelijke bevrijding voor de mens van de toekomst. De keuze voor een solarium waarvoor Eysselinck het woord 'zonnebad' gebruikt (van het werkwoord zonnebaden), lag voor de hand.

Verschillende auteurs wezen op de directe band tussen dit nieuwe onderdeel van het toe-



komstige huis en een andere lichaamscultuur. In *The healthy body culture* analyseert Christopher Wilk uitvoerig dit fenomeen. Hij begint met een uitspraak van Raymond Mc Grath: 'The effect of that time of destruction seems to have been a burning desire for sunlight and clean air and clear thought.' Na de Eerste Wereldoorlog met acht miljoen doden en de vele slachtoffers van de Spaanse Griep komt de samenleving in een andere tijd terecht. De grotere aandacht voor gezondheid was reeds ingezet vóór 1914, maar de oorlog versnelde het verlangen naar een gezonder lichaam. In de jaren 1920 speelde Duitsland daarbij een belangrijke rol met als hoogtepunt 1930, het oprichten in Dresden van een nieuw Museum voor Hygiëne. Het nudisme dat in Duitsland reeds in de 19de eeuw tot ontwikkeling kwam binnen een bepaalde maatschappelijke klasse verschoof volgens Wilk in een andere richting. 'During the 1920s into a widespread movement of all political persuasions and all classes, especially the proletarian Workers' Culture movement'. 'For some advocates, nudism represented a literal stripping away of societal conventions (a parallel to the metaphor of Modernist architecture stripping away its fashionable clothing), a liberation from bourgeois society and the restrictions of class.'

Het geloof in de doeltreffendheid van licht en lucht bij de verzorging van ziektes bij kinderen, vooral in de strijd tegen tuberculose, resulteerde in de eerste helft van de 20ste eeuw in het bouwen van sanatoria en openlucht scholen.

Definitieve bouwplannen, 6 april 1931.  
Tweede verdieping en verdieping met solarium.



Eysselinck



Fotoalbum Eysselinck met negen foto's van de woning, interieur en exterieur.

Tafeltjes, stoel en ligzetel; aan de muur een type Graz lamp. Eetkamer met vaste, betonnen tafel met rubberbekleding en ingebouwde kasten.





### De elektrische verlichting

Elektrische verlichting is voor de avant-garde-architecten een zeer belangrijk onderdeel van de moderne habitat. Het is dan ook niet toevallig dat architecten hun werk bij nacht lieten fotograferen om aan te tonen dat met de komst van de elektriciteit een nieuw tijdperk is aangebroken. Tevens suggereerden de nachtopnames de grote hoeveelheid daglicht die in het interieur aanwezig was tijdens de dag, een bewijs dat de nieuwe woning een oase was van licht. Ook Eyszelinck liet zijn eigen woning bij duisternis fotograferen; deze foto verscheen één maal in *Opbouwen*.

Het is niet toevallig dat in de jaren 1920-1930, een tijd met een sterk verhoogde mobiliteit, de vrijstaande en verplaatsbare 'uplighter' in het moderne interieur tevoorschijn kwam, een lamp met een reflector gericht naar het plafond. Het grote nadeel van de 'uplighter' was dat de lichtbron zeer sterk moest zijn en dat de lichtsterkte niet kon worden geregeld. Een tweede oplossing was het integreren van de elektrische



## Kleurgebruik en geen zwart-witarchitectuur

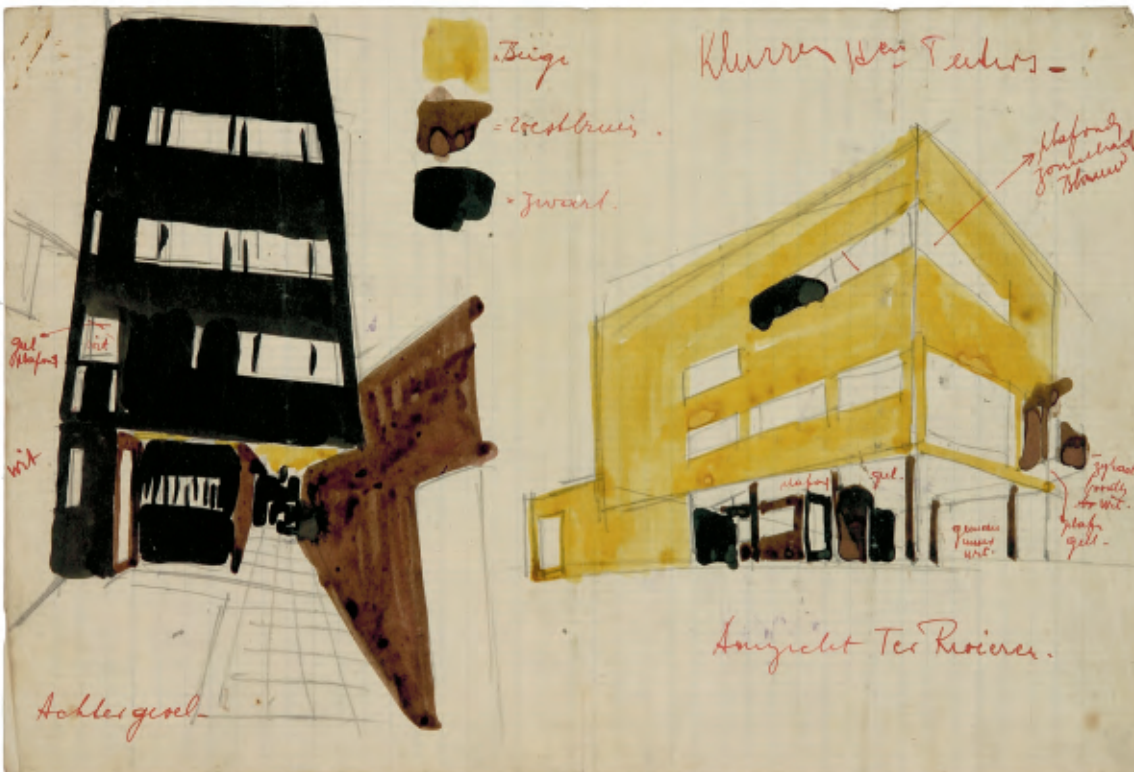
Het gebruik van kleur als wezenlijk deel van de architectuur heeft Eysselinck gezien in Nederland en in 1930 toen hij in Stuttgart de Weissenhofsiedlung bezocht. Vermoedelijk heeft Eysselinck ook het woonhuis Guiette van Le Corbusier in Antwerpen gezien, een woning uit 1926 waarbij de kleurintegratie in het interieur een essentieel onderdeel was van het architectonisch concept. Eysselinck had veel contacten met kunstenaars en bouwde in 1930 het atelier voor de schilder Karel Cornel (1888-1971). De twee projecten van Le Corbusier – de Weissenhofsiedlung en de woning Guiette – hebben zeker een grote indruk gemaakt op de jonge Eysselinck.

In de inleiding werd reeds gewezen op het pleidooi van Theo Van Doesburg en zijn Stijl-beweging om de schilderkunst te laten opgaan in de bouwkunst. Onze kijk op de architectuur van de jaren 1920-1930 is sterk bepaald door de voorstelling ervan in boeken en tijdschriften. De zwart-witfotografie is evenwel geen weer-

gave van de realiteit, de echte wereld is er één met een veelheid aan kleuren. Het Nieuwe Bouwen werd gerelateerd met de mediterrane witte architectuur. Zo ontstond de veronderstelling dat de bepleisterde moderne architectuur een verzameling was van witte constructies. De oorspronkelijke kleurexperimenten verdwenen meestal achter een 'neutrale' witte verflaag, nog voor dat de kleurenfotografie de oorspronkelijke toestand kon vastleggen.

Ook bij de werken van Eysselinck werd te lang verondersteld dat het om een 'zwart-wit-architectuur' ging. In 2006 kwam Ann Verdonck in het vooronderzoek voor de restauratie van de woning Peeters tot onthutsende bevindingen: Eysselinck koos voor een zeer gedurfd kleurenpalet. Deze zoektocht naar het oorspronkelijke uitzicht kan men zien als 'moderne archeologie', het herontdekken dat kleurgebruik een zeer belangrijk onderdeel was van de nieuwe woning.

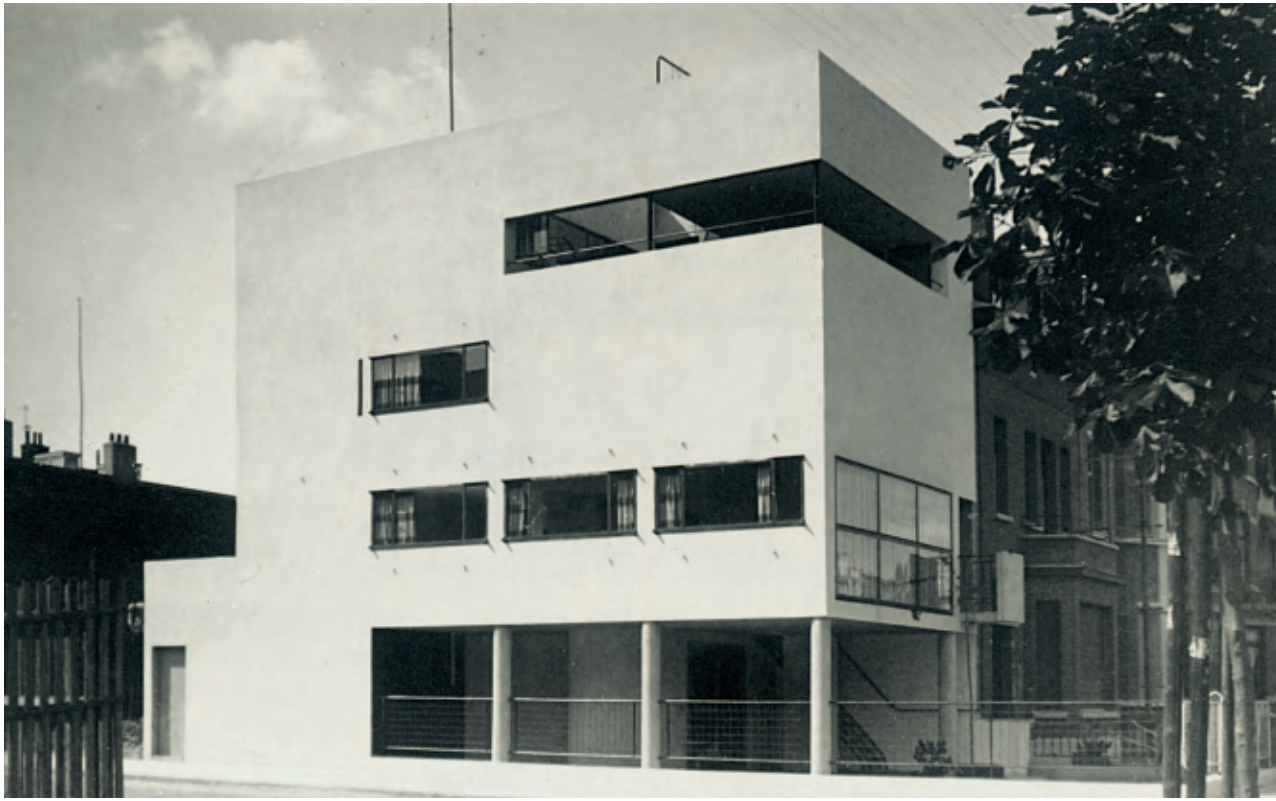
Woning Peeters is geen wit gebouw, het is integendeel een uitzonderlijk voorbeeld van hoe polychromie bij de avant-gardearchitecten grote aandacht kreeg. In de nieuwe architectuur

















# Van stalen buismebelen naar houten creaties

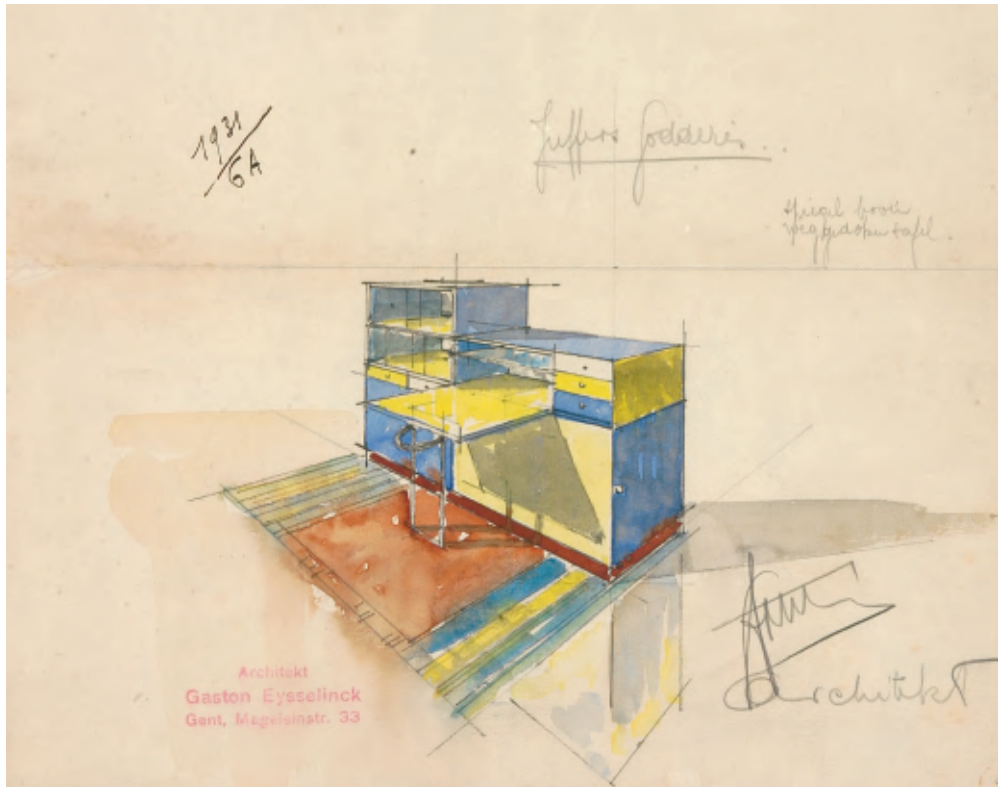
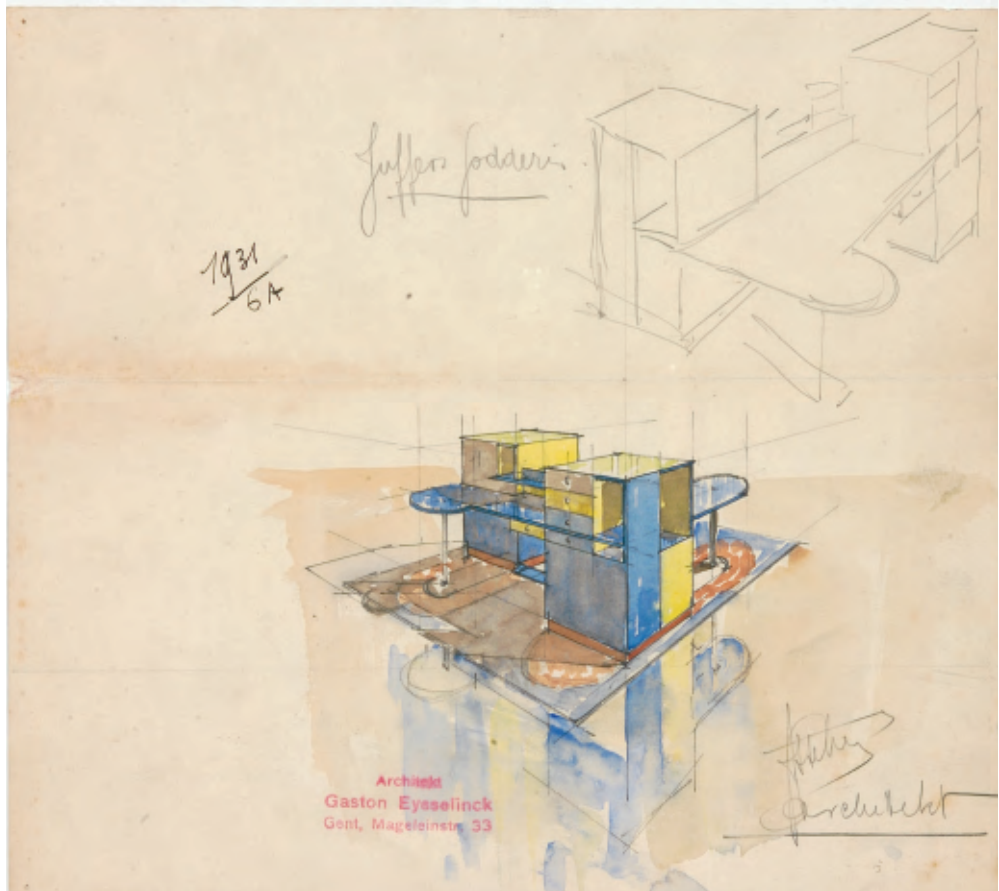
---

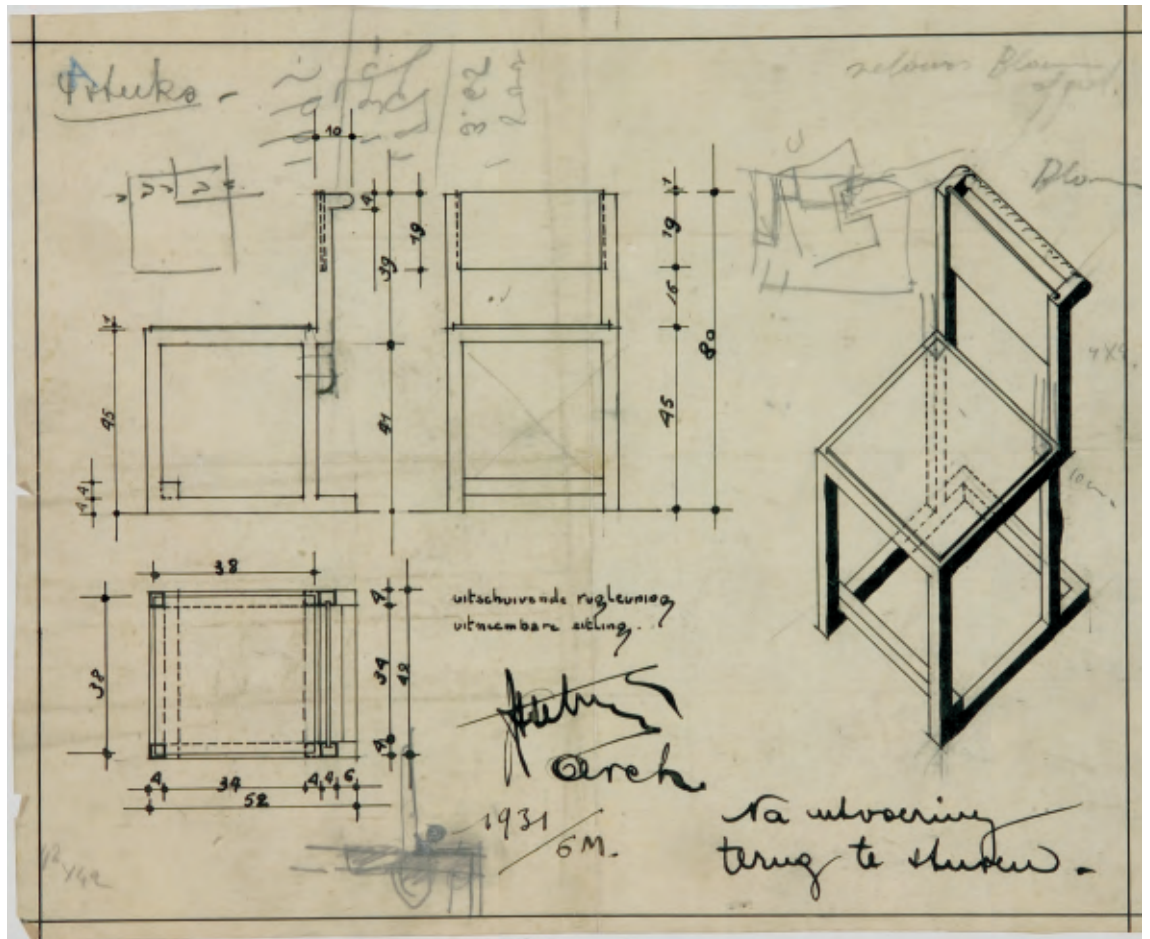
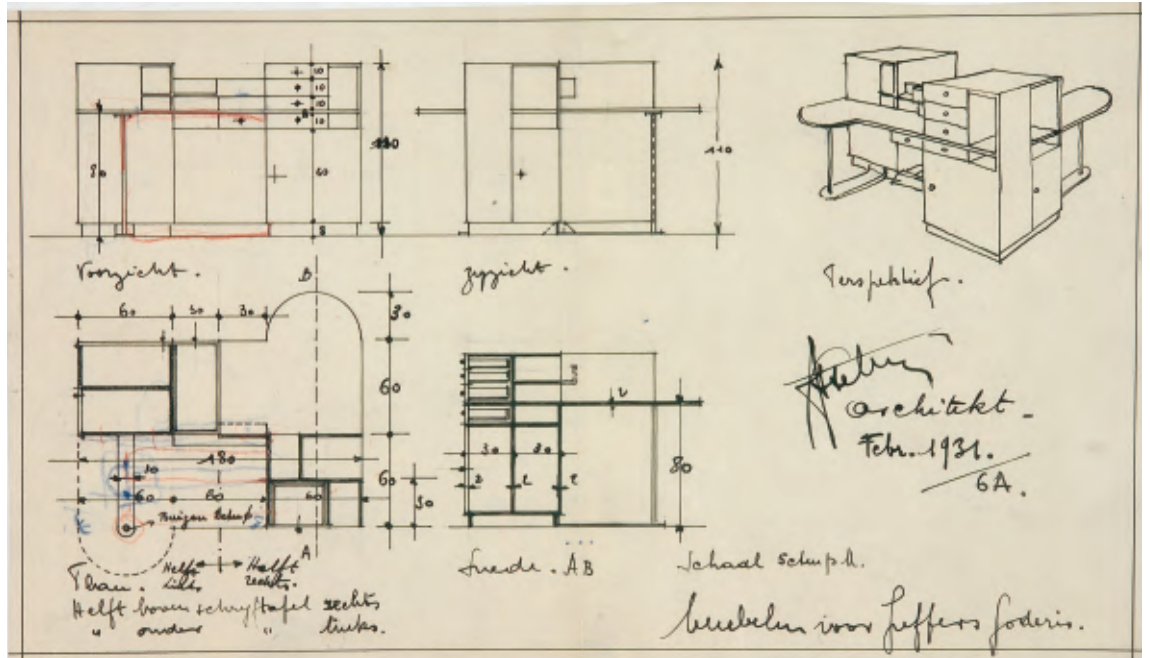
Al van in het begin van zijn loopbaan hechtte Eysselinck veel belang aan het meubilair en de directe band tussen meubelen en architectuur.<sup>1</sup> Hij liet zelfs een stempel maken met onder zijn naam 'Architecte-Décorateur', een omschrijving die slechts in één boek uit 1926 is terug te vinden.<sup>2</sup>





Zeer vlug zag hij in dat het interieur een architectonische opgave is en geen zaak van decoratie of het aankleden van een ruimte. Het ontwerpen van meubilair gaf hem de gelegenheid om te experimenteren met vormen en materialen maar ook met kleurgebruik. Het principe om voor het meubilair een rijk kleurenpalet te hanteren, sluit aan bij het gedachtegoed van avant-gardearchitecten tijdens de jaren 1920. Met de Nederlandse De Stijl-beweging werd het gebruik van kleur op de vloer, de wanden en het plafond de inzet om schilderkunst los te laten komen, te bevrijden van het doek. Schilderkunst moest één worden met de omgeving van het dagelijks leven, van de ruimte waarin de mens verblijft. Het werd een pleidooi voor een Nieuwe Beelding, een ommekeer in de positie van de schilderkunst in de samenleving. De kunstenaar moest andere wegen bewandelen om tot een 'pénétration moderniste' te komen, een titel die verscheen in 7ARTS en waarmee bedoeld werd dat de kunsten moesten binnendringen op verschillende niveaus van de concrete wereld.<sup>3</sup> De Vlaamse schilder Jozef Peeters (1895-1960) gebruikte een breed kleurenpalet om de wanden van zijn atelierflat in Antwerpen (1926) te dynamiseren.<sup>4</sup> In dit integratieproces tussen architectuur en kunst heeft architect Huib Hoste een belangrijke rol







gespeeld, zowel door zijn geschriften als door zijn projecten. Voor het interieur van zijn meesterwerk uit de jaren 1920, woning De Beir in Knokke uit 1924, werkte hij samen met de kunstenaar Victor Servranckx (1897-1965).

**Meubelontwerpen voor Ast Fonteyne en de gezusters Godderis**

Eysselincks eerste interieurproject was 'coin de studio' uit 1929 voor Ast Fonteyne (1906-1991), beeldend kunstenaar en acteur.<sup>5</sup> Deze generatiegenoot had een grote ambitie op theatergebied en interesseerde zich voor de experimentele en vernieuwende toneeltheorieën van de Russische school. Ook de recentste ontwikkelingen op film-gebied volgde hij op de voet. Einde 1931 droomde hij er even van om opgenomen te worden in een buitenlandse 'revolutionaire' theatergroep met een 'proletarische ideologie'. In deze periode tekende hij ook en maakte hij van Eysselinck een expressionistisch portret in houtskool.<sup>6</sup>

Het interieur bestaat uit twee delen, een verticale kastenwand die vrij in de ruimte is geplaatst en een bed/divan met daarboven een horizontale kast. In het verticaal volume is een uitschuifbare schrijftafel aanwezig. Aan de kortste zijde was er bovenaan een nis waarin een sculptuur een plaats kreeg. De jonge Eysselinck had veel aandacht voor kleurintegratie. De bewaard gebleven zwart-witfoto heeft een veelheid aan grijswaarden waaruit duidelijk blijkt dat het een zeer kleurrijk ensemble moet zijn geweest met elementen die aan de Stijl-beweging refereren.<sup>7</sup> Op de achterzijde van de foto vermeldde Eysselinck de kleuren: 'zwart, Van Dyck bruin en sterk crème'.

Van de avant-gardearchitecten leerde hij dat een kast zoveel mogelijk een vrijstaand, autonoom object in de ruimte moet zijn en niet, zoals traditioneel het geval was, tegen een kamerwand geplaatst moet worden. Dat hij groot belang hechtte aan deze eerder bescheiden opdracht blijkt uit het feit dat hij het ensemble liet fotograferen met een technische camera. Het verscheen evenwel pas voor het eerst in 1933 in het tijdschrift *Bâtir*.<sup>8</sup> Ook voor de familie Bourgay ontwierp Eysselinck meubilair.<sup>9</sup>

Eysselinck bezat de belangrijke publicatie *Der Stuhl* van Adolf G. Schneck, een tentoonstellingscatalogus uit 1928, waarin zowel houten meubilair als de eerste metalen buismeubelen werden getoond.<sup>10</sup> Op de cover staan zeven stoelen, waarvan twee met een metalen frame;



