

Arts and Crafts vandaag in Vlaanderen

door Sauwen Rik, Valcke Johan, Daenens Lieven, Walgrave Jan



1996/1

ARTS AND CRAFTS VANDAAG IN VLAANDEREN

door Lieven Daenens - Rik Sauwen - Johan Valcke - Jan Walgrave

De kruistocht van de Arts and Crafts in België

Rik Sauwen

Een kunststroming is het kind van vele vaders. Ingewikkelder wordt het wanneer moet worden vastgesteld hoe deze of gene beweging naar het buitenland werd uitgevoerd. Wat blijft er dan van de oorspronkelijke opvattingen over; waar worden ze in al hun zuiverheid overgenomen of hoe werden ze in een min of meer uitgeholde vorm doorgegeven? Wij, die de gegevens post factum kunnen analyseren, hebben het hiermee in zekere zin gemakkelijker dan de tijdgenoten; we houden ons aan de feiten en de data. Wat we echter helemaal missen is het aanvoelen van de Zeitgeist: de psychologische, emotionele of andere context die een welbepaalde impuls determineerde. Met de invloed van de uit Engeland uitzaaiende Arts and Crafts-beweging is dit overduidelijk het geval. Er bestaat ontegensprekelijk een invloed van de beweging op Belgische kunstenaars. In een niet geringe mate heeft ze zelfs de overgang naar de Art Nouveau mogelijk gemaakt, al valt het moeilijk een welomschreven filiatie te duiden. Het heeft eerder iets te maken met de verwantschap in de sfeer en idealistische affiniteiten. En juist deze vaststelling zou iemand als Ruskin dierbaarder zijn geweest dan enig wetenschappelijk syllogisme.

Enkele nuchtere vaststellingen moeten we bij het behandelen van dit onderwerp constant voor ogen houden:

Eén: de invloed van de Arts and Crafts-doctrine laat zich aan deze kant van het Kanaal pas gevoelen tientallen jaren nadat ze tot ontwikkeling kwam. Over enige invloed van belang op Belgische kunstenaars kan pas na 1885 sprake zijn. Het doorslaggevend essay van John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* dateert echter al van 1849. William Morris en enkele jongeren nemen het gedachtengoed van Ruskin over en de idee van een "kruistocht" tegen de middelmatigheid van de barbaarse tegenwoordige tijd krijgt gestalte in de jaren 1855-1860. Een volgende generatie enthousiastelingen boort weer nieuwe bronnen aan. Tijdschriften als *The Hobby Horse* (1884) en *The Studio* (1893) zijn gedroomde informatiekanalen. Walter Crane is tot na de eeuwwisseling een bevlogen propagandist in woord en daad. Maar al deze invloeden worden meestal als één grote vernieuwende stroming ervaren.

Twee: het lichtende voorbeeld kwam niet enkel uit Groot-Brittannië. De Europeanen van de tweede helft van de negentiende eeuw ontdekken Japan. Alles is nieuw en Van Gogh is lang niet de enige die Japanse prenten verzamelt. De eenvoud van het Japanse interieur lijkt nog wel erg extreem, maar de hang naar kwaliteit en het eerlijke vakmanschap laten niet onberoerd. Tussen haakjes: William Morris had een hekel aan het hele Japanse gedoe en Walter Crane zou later eveneens zijn scepsis over die al te exotische invloed laten blijken. Maar het tij was niet meer te keren.

Drie: een identieke invloed bestond aan beide oevers van het Kanaal, met een weliswaar andere oorsprong en andere historische achtergronden: de gotiek. De stijl was in Engeland nooit helemaal weggeweest. In de prille Belgische staat verwees de gotiek naar een roemrijk verleden, naar een geïdealiseerde maatschappij die de kenmerken droeg van stabiliteit, welvaart, esthetische perfectie.

De grondfilosofie van de Arts and Crafts-beweging heeft alles om idealistische jongeren aan te spreken. Grofweg draagt zij deze boodschap uit. De producten die de industrie ons voor massaconsumptie aanbiedt, zijn ronduit verwerpelijk: ze zijn aartslelijk, onoprecht, ersatz van het laagste allooi. Even verwerpelijk zijn dus alle stijlen die er bij aanleunen, van imitaties tot alle vormen van eclectisme. Daarom terug naar de authenticiteit die alvast vóór de renaissance (een niet-authentieke vorm van neo) moet gezocht worden. De gotiek - flink geïdealiseerd - beantwoordt aan die denkbeelden en wordt gezien als een tijd waarin kunst en ambacht in harmonie samenleven. Want authenticiteit veronderstelt het teruggrijpen naar authentieke materialen. Paradoxaal uitgedrukt: wat is er lachwekkender dan een Corintische zuil uit gietijzer al dan niet met een lantaarn bekroond? Eerbied voor het materiaal moet gepaard gaan met eerbied voor de arbeid, voor het ambacht. Geen wonder dus dat de aanhangers van de Arts and Crafts er socialistische idealen op na houden. Tot slot uit zich deze hang naar authenticiteit door een terugkeer naar de natuur. Kunstenaars ontleen thema's aan de plantenwereld. Ze tekenen natuurlijke structuren na en leggen daarbij de klemtoon op vitale groeiprocessen. Hierdoor wordt elk steriel formalisme vermeden. Morris stelt het zo: "Zelfs waar een lijn ophoudt, moet ze er zo uitzien alsof er kracht te over aanwezig is om zo nodig verder te groeien". Een niet onbelangrijke voorspiegeling van de Art Nouveau.

De eerste Belgische kunstenaar die de boodschap van de Arts and Crafts in België invoert, is de Luikenaar Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910). Als jong architect trekt hij in 1884 naar Engeland, bezoekt er William Morris, wint informatie in over de "School of Handicraft" en legt commerciële contacten met de firma Liberty. In de rue de l'Université te Luik opent hij een winkel waarvan de gevel met zijn bloemendecoratie schril afsteekt tegen de traditionele witte en grijze gevels van de overige panden. Hij verkoopt er Liberty-artikelen, Japanse voorwerpen en door hemzelf ontworpen meubilair. Zijn eerste meubels beantwoorden aan de geest van de Arts and Crafts zonder enig Engels model na te bootsen: eenvoudig van lijn, degelijk vervaardigd in inlands eikehout, in een vormgeving geïnspireerd op de Luikse landelijke stijl. In latere ontwerpen ontdoet Serrurier-Bovy zich van de meest opvallende traditionele elementen en gaat de klemtoon meer naar de logische opbouw en het eerlijk gebruik van materialen. Naargelang de opdracht (en dus de opdrachtgever) wordt de expressiviteit van de lijn meer of minder beklemtoond: van vegetaal-expressief tot strak-constructief. Hij ervaart aan den lijve het verscheurend dilemma van de Arts and Crafts-doctrine. Tot hoever is de eerbied voor het mooie materiaal te verzoenen met de democratische betrachting van schoonheid voor allen?

Ruskin en Morris erkenden deze tegenstelling en beweren er niet door gestoord te zijn. Maar in Morris' beschrijving van twee soorten meubilair klinkt toch enige vooringenomenheid: aan de ene kant is er "necessary workaday furniture" aan de andere "state-furniture". Het ene moet uiterst eenvoudig gehouden worden, maar bij het vervaardigen van het andere "mogen we niet zuinig zijn op ornamenten, we moeten ze zo elegant en verfijnd maken als maar mogelijk, met houtsnijwerk, inlegwerk, beschildering: These are the blossoms of the art of furniture!". In deze laatste categorie herkennen we de enthousiaste sfeer waarin het grootste gedeelte van de Art Nouveau-meubelproductie tot stand komt. De belangstelling voor het allereenvoudigste dagelijkse meubel is heel wat geringer. Eén markante uitzondering hierop is Serrurier-Bovy. Naar aanleiding van een wedstrijd voor goedkope woningen tijdens de Wereldtentoonstelling te Luik (1905) ontwerpt hij een "werkmansinterieur" in een persoonlijke sobere stijl. De meubels in populierehout zijn eenvoudig van lijn, de onderdelen aan elkaar bevestigd met schroeven die niet verborgen worden. De ontwerper beschouwt elke kamer van de woning als een geheel: de gordijnen zijn in effen linnen, met een eenvoudig motief in applicatie, om zelf aan te brengen. Boven een zelf uit te voeren wanddecoratie in grenen wordt met sjablonen een decoratieve fries aangebracht. Het zelf doen is één van de lievelingsdenkbeelden van de Arts and Crafts. Zo is Serrurier echtgenote zijn trouwste medewerker en dat wordt bevestigd door het samenvoegen van hun beider namen. Deze vorm van samenwerking moet op alle vlakken worden doorgetrokken en tot een gemeenschappelijk esthetisch genot leiden.

In de beschrijving van zijn werkmansinterieur stelt hij nadrukkelijk dat de bewoner zelf de sjabloondecoratie moet aanbrengen en zijn echtgenote de gordijnen moet versieren: die zijn trouwens "uiterst eenvoudig en zeer decoratief, ze kunnen gemakkelijk en zonder bijkomende kosten door gelijk welke arbeidersvrouw of -dochter vervaardigd worden". Met het "silex"-meubilair gaat hij zelfs een stap verder. Het wordt in bouwdoos geleverd. De vlakke delen worden door de besteller gemonteerd en achteraf met eenvoudige motieven versierd. In zuivere Arts and Crafts-traditie gebruikt Serrurier een gestileerde distelknop. Voor de wandfries wordt uiteraard eveneens een passend sjabloon toegeleverd. Met het "silex"-meubilair benadert Serrurier-Bovy het dichtst het Morris-ideaal van het individu als artistiek doe-het-zelver.

Serrurier beantwoordt uiteraard zelf aan het profiel van de niet-gespecialiseerde ambachtsman. Hij heeft een vorming als architect genoten, maar legt zich vooral toe op de binneninrichting die hij als globaal beschouwt. Als een all-round ambachtsman verwerpt hij geen enkel materiaal a priori: smeedijzer, koper en geelkoper; staal, tin, glas en glaspasta. Voor elk materiaal vindt hij geslaagde toepassingen met de klemtoon op de structurele eenheid van het voorwerp. De versiering van vlakken in geelkoper wordt meestal beperkt tot vierkante uithollingen die hij als een soort signatuur hanteert.

Gustave Serrurier-Bovy, Ontwerp voor een eetkamer, 1904
Kleurplaat gepubliceerd in bijlage bij L'Art Décoratif van november 1904.

Gustave Serrurier-Bovy, Publiciteitsvignet voor L'Art dans l'Habitation, 1899

Het lijkt buitensporig te willen beweren dat Gustave Serrurier-Bovy de informant bij uitstek van de Arts and Crafts-beweging zou zijn geweest. Hij was trouwens eveneens een groot bewonderaar van Viollet-le-Duc en zijn eenheidsprincipe, gekoppeld aan de rationele structuur die hij uit de observatie van de natuur putte. In tegenstelling tot Morris, Crane en anderen had Serrurier niet de behoefte een apostolaat uit te dragen via spreekbeurten en cursussen. Hij was een man van de praktijk en zijn scheppingen vormden zijn beste propagandisten. De tijdgenoten hebben dit correct ingeschat en in talrijke artikels over zijn werk werd telkens naar de beweging verwezen. Hijzelf geniet de eer om in 1896 op de Londense "Arts and Crafts Exhibition" te worden uitgenodigd. In 1899 opent hij in Parijs "L'Art dans l'Habitation": een winkel, die zich aandient als een tentoonstelling van volledig ingerichte ensembles. De bezoeker kan zich inbeelden dat hij een hele reeks privé-woningen bezoekt. Het reclamevignet dat hij voor "L'Art dans l'Habitation" verspreidt, verwijst rechtstreeks naar de Arts and Crafts. De typografie is verwant aan die van Walter Crane. De boodschap wordt omspannen door bebladerde takken die uit de linkerbenenhoek omhoogstuwen. Twee vignetten beelden symbolisch de boodschap en het credo van Serrurier-Bovy uit. Voor alle duidelijkheid voorziet hij ze van een verklarend onderschrift: "Art" en "Métier"

Het blijkt dat kunstenaars die de oversteek naar Groot-Brittannië wagen makkelijker onder de invloed van de Arts and Crafts raken dan zij die zich door de nukkige Noordzee - of door gebrek aan financiële middelen - laten afschrikken. Zo zou het de schilder Willy Finch (1854-1930) vergaan zijn. Zijn talrijke verplaatsingen naar Engeland zullen hem wel enige voorkennis van het onderwerp gegeven hebben. In ieder geval ontpopt hij zich van 1886 af tot een enthousiast propagandist ervan en brengt hij er zeker zijn collega's van de groep Les XX van op de hoogte. In die jaren legt hij zich nog helemaal toe op de schilderkunst, meer bepaald op het pointillisme van Seurat en Signac dat hij met systematische ernst bestudeert en toepast. In 1890 keert hij de schilderkunst voorlopig de rug toe en vestigt zich in La Louvière waar hij decoratieschilder op faïence wordt bij de firma Keramis, een onderneming van de vader van Anna Boch, een medelid van Les XX. Zijn eerste aarzelende pogingen met siertegels zijn verloren gegaan, toch blijkt uit de toon van de kritiek dat hij meer en meer zijn weg vindt in het beheersen van het koloriet: ongenoegen van de tegenstanders, enthousiasme en aanmoedigingen van medestanders, zoals Emile Verhaeren die voor Finch een grote toekomst in de kunstnijverheid voorspelt. Finch is inderdaad een zoeker: de vorm van zijn aardewerk is altijd sober; voor de decoratie gebruikt hij gewild eenvoudige motieven in sgraffito en/of engobe, met een bijzondere aandacht voor de kwaliteit van het glazuur en het koloriet. Eenvoudige, soms nederige voorwerpen die hun waarde

putten uit het eerlijke en voortreffelijke vakmanschap van hun maker. Zo wilde Morris het graag zien. In 1897 begint voor Finch een nieuw en boeiend avontuur; hij vertrekt naar Finland om er de keramiekafdeling van de firma Iris over te nemen.

Alfred-William Finch, Schaal gemaakt door Finch in het kelder-atelier bij Henry van de Velde in villa Bloemenwerf, ca. 1895-1897.

Zandsteen, geglazuurd signatuur 3, Museum voor Sierkunst & Vormgeving

Henry van de Velde, Engelenwake ("Veillée d'anges"), 1892-93

Borduurwerk, Museum Bellevue Zürich

Ondertussen is in België het klimaat ten gunste van het heropleven van de kunstambachten aan het keren. In 1891 stellen Les XX voor het eerst het werk van Walter Crane tentoon, evenals steengoed en bas-reliëfs van Gauguin, en uiteraard de eerste keramieken van Finch. Dat onderdeel van de tentoonstelling wordt in de volgende jaren systematisch uitgebreid. Meer en meer schilders "plegen vaandelvlucht". De uitdrukking komt van Henry Van de Velde (1863-1957) en slaat eerst en vooral op hemzelf. In 1892 stelt hij het ontwerp van een wandtapijt voor. Het jaar daarop neemt hij deel met een opmerkelijk wandtapijt in applicatietechniek: *De Engelenwake*. Het is het tastbare bewijs van zijn bekering tot de Arts and Crafts. Hij was immers tot het besef gekomen dat hij als schilder op een doodlopend spoor was gekomen. Zijn ontdekking van de doctrines van Ruskin en Morris heeft hij aan Willy Finch te danken. Het verhaal heeft hij in geuren en kleuren verteld. Op het salon van Les XX van 1892 vertelt Finch hem op summiere wijze over de beweging. Van de Velde begint dadelijk Ruskins *The Seven Lamps of Architecture* te lezen. "Het effect van dat eerste contact was overweldigend. Geheel mijn wezen vatte vuur (...) voor de verwezenlijking van dat ene sublieme ideaal: dat van de verrezen Schoonheid." Hij wil meewerken aan dit nobele ideaal en - in tegenstelling tot Serrurier-Bovy — wil hij dat apostolaat als een lekenprediker uitdragen.

De werkelijkheid is ietwat ingewikkelder en verschillende invloeden hebben meegespeeld. Nog voor Van de Velde de eerste produkten van Morris en consorten gezien heeft, wijst de Antwerpse dichter Max Elskamp hem op de schoonheid van de Japanse prenten. Hij is er een verzamelaar van (en van tal van andere dingen die meestal met folklore en ambachten te maken hebben). Op een handpers drukt hij sommige van zijn eigen werken. *L'Eventail Japonais* dat hij aan Van de Velde opdraagt, leunt sterk aan bij de Japanse modellen en zal Van de Velde inspireren wanneer hij zijn eerste teksten publiceert of de typografie van Elskamps bundels *Dominical en Salutations dont d'angéliques* verzorgt. Andere Japanse voorbeelden kreeg hij te zien in de winkel van "La Compagnie japonaise" in de Koningsstraat te Brussel. Hij beschrijft de geestdrift van het Brussels publiek wanneer er voor het eerst Liberty-artikelen te koop worden aangeboden: "Onze ogen werden verfrist, ons gemoed van een zware druk bevrijd, zoals de ziel van een gelovige na een gebed".

Van 1889 af werkt Van de Velde mee aan het tijdschrift *L'Art Moderne*. In een aantal artikelen bekritiseert hij het officiële kunstonderwijs. Zo ontwikkelt hij gaandeweg het denkbeeld dat het kunstambacht aan herwaardering toe is. Zijn toekomstige echtgenote Maria Sèthe brengt hem recente informatie uit Londen waar ze de winkels van Liberty en Morris bezocht. Ze brengt stalen mee die hij in een aantal voordrachten aanwendt. Ondertussen heeft de revelatie door Finch inderdaad plaatsgevonden maar ze past wonderwel in een ontwikkeling die al aan de gang was.

Van de Velde stelt ook dat hij, om uit de impasse van de schilderkunst te komen, er aan gedacht heeft een ambacht aan te leren, "liefst een kunstambacht". Met de hulp van een tante maakt hij zijn eerder vermelde *Engelenwake*: een kleurrijke applicatie die symbolisch de geboorte van de nieuwe mens voorstelt, een hergeboorte door het kunstambacht en, in engere zin, een nieuwe start voor Van de Velde zelf. Maria Sèthe is een ijverige medestander op deze nieuwe avontuurlijke weg, zo ook Maria's moeder die hem ertoe aanzet zijn idealen in de praktijk om te zetten. De binneninrichting van het huis Sèthe wordt hun eerste opdracht. Zo ontwerpen Maria en hij hun eerste behangpapier. Het uitgangspunt is een floraal motief met een sterk repetitief karakter. Van de Velde zal echter vlug een eigen stijl ontwikkelen. Van de Arts and Crafts-behangselpapieren onthoudt hij enkel de expressieve kracht van de lijn. In alle mogelijke toepassingen beproeft hij die expressiviteit en dit wordt zijn meest virtueuze bijdrage tot de Art Nouveau.

Als een echte Arts and Crafts-aanhanger wil hij alle terreinen van het ambachtelijke bestrijken. Hij ontwerpt zijn eigen woning Bloemenwerf te Ukkel en leert rechtstreeks uit de praktijk het beroep van architect aan. Hij ontwerpt het meubilair en het behang. Hij ontwerpt de kleren van zijn echtgenote. Hij ontwerpt publicitair drukwerk, boekbanden, illustraties en typografische ornamenten. De eerste teksten drukt hij zelf op een kleine handpers. Bloemenwerf is zowel het woonhuis als het atelier waar Henry en Maria gemeenschappelijk werken. Ook Willy Finch zou er een atelier hebben gehad, al lijkt het meer waarschijnlijk dat hij er over stapelruimte voor zijn keramiek beschikte. Er ontstaat een nauwe samenwerking met Georges Lemmen als graficus en met Jan Thorn Prikker voor decoratieve ensembles. Van de Velde verliest echter het pedagogische karakter van zijn taak niet uit het oog en grijpt de kans om te Weimar het onderwijs in de toegepaste kunsten te hervormen. De Groothertogelijke kunstschool zal - met Van de Veldes op de praktijk gericht onderwijs - aan de grondslag liggen van het Bauhaus.

Maria Sèthe in haar woning Bloemenwerf te Ukkel. Ze draagt een kleed ontworpen door haar echtgenoot Henry Van de Velde, 1895

Net als zijn voorgangers van de Arts and Crafts moet Van de Velde afrekenen met de paradox van de beweging: ofwel voorrang geven aan het respect voor de mooie materialen en de virtuositeit van de ambachtsman, ofwel de sociale betrachtingen van de beweging laten voorgaan. De controverse mondt uit op een regelrechte kristallisatie van de standpunten die tot uiting komt op de Werkbund-tentoonstelling te Keulen in 1914. Hermann Muthesius verdedigt er de stelling dat de toegepaste kunst zowel harmonie, schoonheid als universaliteit moet nastreven, gekoppeld aan economische haalbaarheid en dat om dit te bereiken een standaardisering ("Typisierung") van de ontwerpen moet nagestreefd worden. Zo vervullen de produkten hun sociale rol en zijn ze geschikt voor export (een afgeleide vorm van de sociale functionaliteit). Van de Velde verzet zich hier tegen en verdedigt de individualiteit en spontaneïteit van de kunstenaar. Standaardisering leidt volgens hem tot steriliteit. Muthesius' redenering vertrekt van materialistische, mercantiele grondslagen en die zijn verwerpelijk.

Victor Horta die nochtans aanwezig is, gaat de confrontatie met Van de Velde niet aan. Hij beschouwt hem als een amateur ("Il n'est pas du métier"). Hooguit ziet hij in hem een verlopen schilder ("un peintre défroqué") die decorateur werd en bij wie hij ooit behang van "The Century Guild" (Mackmurdo) bestelde voor het huis Tassel. Net als de meerderheid van de Art Nouveau-kunstenaars is Horta schatplichtig aan de Arts and Crafts. Hij integreerde hun stoffen en behangpapier omdat ze in de mode waren en vooral omdat ze met zijn eigen creaties in harmonie

waren. Van het thema "terug naar de natuur" brengt hij een radicaal persoonlijke visie: het vegetale interesseert hem enkel in zijn constructieve functionaliteit. De bloem interesseert hem niet, wel de stengel. Horta ontwerpt meubels, luchters, deurkrukken, tapijten en dies meer, maar doet het altijd vanuit het standpunt van de architect.

Het ligt niet in onze bedoeling de lange en rijk gevulde carrière van Henry Van de Velde na te vertellen. We willen enkel onthouden dat hij, ondanks de fundamentele kritiek die hij tegen bepaalde stellingen van Ruskin en Morris formuleert, grotendeels hun idealen trouw blijft. Hij gaat te werk als een ambachtsman en blijft nieuwe uitdagingen aangaan. Hij leert gaandeweg en wil aan anderen zijn enthousiasme en zijn ervaringen doorgeven. Dat is de basis van zijn pedagogisch systeem: het atelier krijgt voorrang op de theorie. Bij de Arts and Crafts was er sprake van een "kruistocht" voor de Schoonheid. Van de Velde is door hetzelfde heilige vuur bezeten: voordrachten (die hij "Prédications d'Art" of "Laienpredigten" noemt!), brochures door hemzelf geïllustreerd, typografisch verzorgd en gedrukt, de kunstschool te Weimar en van 1926 af het ISAD (Institut Supérieur des Arts Décoratifs, gevestigd in de voormalige abdij van Ter Kameren), een school waarin alle kunsttakken op voet van gelijkheid staan. Het zijn de eerste tastbare en blijvende uitwerkingen van de Arts and Crafts in België. Henry Van de Velde heeft net als zijn Engelse inspiratoren een pantheïstische ingesteldheid die hij tijdens een academische zitting in 1910 tot grote verlegenheid van zijn Weimarse studenten in het lyrische gedicht AMO uitdrukte: "Ich liebe die Blumen, die Augen der Erde...".

Een ander lid van Les XX werd eveneens door Willy Finch met de Arts and Crafts-microbe besmet: kunstschilder Georges Lemmen (1865-1916). In tegenstelling tot Van de Velde blijft Lemmen de schilderkunst trouw. De thematiek ervan is vrij constant: hij heeft een uitgesproken voorliefde voor sfeervolle interieurs met vrouwen in hun alledaagse bezigheden. Die thema's, maar ook de techniek waarin hij ze uitwerkt, wijzen zowel in de richting van het neo-impressionisme, als van Japan en een aantal Engelse kunstenaars als Beardsley en Crane. Blijkbaar kende Lemmen de Arts and Crafts vroeger dan Van de Velde: in 1890 waagt hij enkele experimenten met borduurwerk en wijdt hij een artikel aan Walter Crane. De werken van Crane die Les XX het jaar daarop tentoonstellen, zijn de eigendom van Georges Lemmen. Van 1891 af legt hij een levendige belangstelling voor typografie aan de dag. Hij ontwerpt monogrammen en vignetten voor Les XX en hun mentor Octave Maus. Later zal hij de publiciteit ontwerpen voor de galerie L'Art Nouveau van Samuel Bing, La Maison Moderne van Julius Meier-Graefe tot en met het huismerk van de Insel Verlag.

Hier speelt de vriendschap met Henry Van de Velde een grote rol. Ze werken op bepaalde ogenblikken nauw samen en hebben bijgevolg dezelfde opdrachtgevers. Voor ensembles die Van de Velde voor Bing vervaardigt, levert Lemmen glasramen, evenals sjablonen voor wandfriezen, tapijten en uiteraard het publicitaire drukwerk. Het mooiste voorbeeld van die samenwerking is de luxe-uitgave van Nietzsches *Also Sprach Zarathustra* waarvoor Van de Velde de ornamenten ontwerpt en Lemmen een volledig nieuw alfabet. Hiermee levert hij een unieke bijdrage aan de toegepaste kunst in België. Zonder afbreuk te willen doen aan de kwaliteit van Van de Velde is het toch opvallend dat Lemmen als grafisch ontwerper een grotere soepelheid aan de dag legt. Hij beheerst met groot gemak het zwart-witcontrast en bedient zich vaak van geabstraheerde eenvoudige blad- of bloemmotieven die enige gelijkenis met de versieringen van Willy Finchs keramiek vertonen.

Georges Lemmen, Les XX, 1891

Paul Cauchie, Binnengezicht van het huis Paul Cauchie, 1905

Paul Cauchie, Algemeen beeld van de gevel van het huis Paul Cauchie, 1905

De invloed van de Arts and Crafts blijft op diverse wijzen doorwerken tot aan de Eerste Wereldoorlog. Navolgers van Morris, of kunstenaars die in de geest van de Arts and Crafts werken of ermee verwant zijn, zorgen voor accentverschuivingen: na Morris verschijnen Mackmurdo en Crane op het toneel, nog later Mackintosh. Dit belet niet dat iemand als Paul Cauchie (1875-1952) op zo'n laat tijdstip de geest van de beweging naar zijn essentie zuiver vertolkt. In 1905, het jaar van zijn huwelijk, ontwerpt hij zijn eigen huis, Frankenstraat 5, te Etterbeek. De zeer persoonlijke gevel die meer weg heeft van de strakke, sobere stijl van Mackintosh dan van de Belgische Art Nouveau, vat hij op als een soort manifest. Cauchie heeft namelijk zijn reputatie opgebouwd als sgraffito-kunstenaar. Daarom wordt heel de gevel in die techniek versierd. Ter hoogte van het atelier beeldt hij de muzen uit om aan te tonen dat alle kunsttakken in arcadische harmonie achter deze gevel samenwonen. Onder het balkon vestigt de centrale figuur de aandacht op het devies "Par Nous Pour Nous". Deze boodschap, duidelijk in de geest van Morris, wordt links en rechts van de ingang vervolledigd door de meer nuchtere publicitaire borden: Cauchie biedt er zijn diensten aan voor architecturale opdrachten, verbouwingen, decoratief schilderwerk, sgraffito, borduurwerk, meubilair; gordijnen; verder worden er lessen gegeven in toegepaste kunsten. Het interieur, door de huidige bewoners liefdevol gerenoveerd, is een mooi voorbeeld van combinatie van meubilair naar eigen ontwerp en sgraffito. Paul en Lina Cauchie werkten als één team.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog ontwerpt Paul Cauchie voor het gemeentebestuur van Den Haag goedkope prefab-woningen. Het meubilair is sober; degelijk maar Spartaans. Het is anno 1918 als een verre herinnering aan een uitspraak van Philip Webb, één van de stichters van de Arts and Crafts: "I never begin to be satisfied until my work looks commonplace."

ZIJN ER ARTS AND CRAFTS IN VLAANDEREN?

door Johan Valcke

In mei 1996 wordt in het Londense Victoria & Albert Museum het 100-jarig overlijden van William Morris (1834-1896) herdacht met een grote tentoonstelling. Aan de vooravond ervan willen wij enkele bedenkingen neerschrijven over zijn erfenis in Vlaanderen. Of we het gedachtengoed van de Arts and Crafts in het hedendaagse Vlaanderen terugvinden, is eigenlijk een retorische vraag. De huidige ontwikkeling in de toegepaste kunst in onze regio, en eigenlijk in de hele geïndustrialiseerde wereld, leunt inderdaad sterk aan bij de ideeën van deze 19de-eeuwse stijlrichting. Zo hebben we het vandaag nog altijd over de hedendaagse "kunstambachten", wat een letterlijke vertaling is van het Engelse "Arts and Crafts". Er zijn vele boeken gepubliceerd over dit historische kunstfenomeen, maar weinige behandelden de relatie met het vasteland van Europa. Iedereen heeft het over de invloeden van Ruskin en Morris, maar

weinig kunnen wijzen op concrete feiten. Er zijn ook weinig historische produkten in ons land die direct terug te brengen zijn tot deze eerste vernieuwende vormgeving in de toegepaste kunst.

Het spoor van de Arts and Crafts in Vlaanderen loopt uiteraard langs het 19de-eeuwse België, met figuren als Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910) en Henry Van de Velde (1863-1957), om enkel de belangrijkste te noemen. Van de Velde vormt de directe schakel tussen de Arts and Crafts en de hedendaagse vormgeving in Vlaanderen. In 1926 richtte hij te Brussel de kunsthogeschool "La Cambre" op en legde daarmee de basis voor de vorming van vele latere talenten. Pierre Caille (°1911), bijvoorbeeld, leverde er baanbrekend werk, als student en docent, gedreven door zijn leermeester Henry Van de Velde. Een andere oud-leerling van Van de Velde, Emile Veranneman (°1924), is nog steeds een lichtend voorbeeld in de hedendaagse meubelkunst. Ondanks de veranderende zeden en gewoonten die tot andere stijlen en vormen inspireren, werken vele hedendaagse ontwerpers nog steeds zonder aarzelen, hoewel misschien niet altijd bewust, volgens de honderd jaar geleden geformuleerde principes van de Arts and Crafts. Dit wijst niet op het oubollige van het kunstambacht, maar integendeel op zijn levenskracht en authenticiteit. Geruggesteund door de theorieën en geschriften van Pugin (1812-1852) en Ruskin (1819-1900), door de praktische voorbeelden en de bijhorende ideeënvorming van William Morris (1834-1896) en door de latere produkties van Walter Crane (1845-1915), verdwenen de Arts and Crafts sinds hun ontstaan, omstreeks 1850, nooit meer uit de geïndustrialiseerde wereld. Integendeel, de inspanningen van Ruskin en Morris leidden tot het ontstaan van een nog steeds voortdurende wereldwijde belangstelling voor enerzijds de pure ambachtelijke vormgeving en anderzijds vormgeving gericht op grote produkties of industriële design.

Arts and Crafts houden, vooral in de Angelsaksische landen, designtheoretici en kunsthistorici bezig. Zo vind je in diverse publikaties indelingen en evaluaties van de verschillende soorten (kunst)ambachten, gaande van traditionele ambachten en volkskunst, over artisanale serieproductie en unicates, tot ambachtelijke beeldende kunst en toeristenkunst. Het lijkt erop dat wat de Arts and Crafts in de tweede helft van de 19de eeuw poneerden, intrinsiek verbonden is met het wezen van onze kapitalistische, op de vrije markt steunende, geïndustrialiseerde maatschappij. In een maatschappij die evolueert naar een sterk contractuele interactieve vorm, worden pogingen ondernomen om de organische en persoonlijke gemeenschap van vroegere perioden reëel of imaginair te herstellen, schrijft Leo Apostel. Misschien ligt het overleven van de gedachten van de Arts and Crafts wel in die fundamentele kwaliteit. Misschien mogen we wel stellen dat zolang de structuur van onze maatschappij op productie en winstbejag gebaseerd blijft, de gedachten van de Arts and Crafts voortdurend actueel zullen zijn.

Vanaf halfweg de jaren zestig tot eind de jaren zeventig deed zich een revival voor van ambachtelijke ateliers die, helemaal in de trant van de Arts and Crafts-beweging, de industriële produktiemethoden afzwoeren en het principieel hielden bij handwerk en kleinschaligheid. Sommige ambachtelijke technieken redden zich daardoor van het bijzetten in een museum, maar aan de andere kant werkte de obligate nostalgische bewondering voor handwerk, vooral waar er gebrek aan artistiek talent was, dikwijls negatief. Het was duidelijk een verkeerd spoor omdat het artistieke aspect in de produkten niet op een evenwichtige manier aan bod kwam. Nochtans vloeide uit die "groene beweging" een nieuw spiritueel-ecologisch bewustzijn voort waarin het kunstambacht een positieve rol speelt. Het gaat daarbij niet meer om een nostalgisch verlangen naar alternatieve produktiemethoden, gevonden in de ambachtelijkheid van een mythische

grootmoeder. Nee, de nieuwe rol van het hedendaagse kunstambacht ligt veeleer op het inhoudelijke vlak, dan op het technologische; eerder op het psycho-analytische dan op het ergonomische. Kortom, objecten, kunstvoorwerpen kunnen dienen als experiment, als inspiratiebron, zelfs als archetype voor een vormgeving op menselijke maat. Kunstambacht wordt daardoor ook een humanistisch gegeven. Het is de geestelijke dominantie van de mens op de economie, in plaats van andersom. Het wordt een politiek gegeven omdat het aanzet tot een mentaliteitsverandering, waarin bijvoorbeeld de natuur de plaats van partner krijgt. Maatschappelijk kan het de mensen opnieuw respect voor grondstoffen bijbrengen. De stap naar respect voor de natuur; de grootste leverancier van materialen, is dan niet ver.

Kunstambacht betekent in deze context, het opnieuw leren appreciëren van het eerlijke, het authentieke, weg van de kitsch, waarmee we ons omringen. Producten gecreëerd in het kunstambachtelijk atelier hebben een geest, een hart. Deze waarde wekt, samen met hun materiële uitvoering, een maatschappelijke waardering op, die hen behoedt voor vernietiging vanuit consumptief standpunt. Het produkt zal daardoor echter duurder kosten en financieel niet voor iedereen toegankelijk zijn, maar op een bepaald emotioneel niveau speelt geld geen rol meer. Veel hangt dan af van de levenshouding die mensen ingelepeld krijgen om de manier te bepalen waarop ze hun zuurverdiende centen wensen te spenderen.

Een andere essentiële opdracht voor het hedendaagse kunstambacht ligt in zijn mogelijkheid niet alleen aan de ontwerper een identiteit te bieden maar ook aan de opdrachtgever of de consument. De "gebruiker" kan zichzelf terugvinden in de produkties, omdat hij de materialen en de produktiemethoden kan herkennen en bewonderen. Hij weet wie de maker is, heeft er persoonlijk contact mee en draagt op die manier bij tot de vormgeving. In de werkorganisatie biedt het ambachtelijke atelier ontwerpers en kunstenaars een moment van bezinning. Ze vinden er de "basics" van hun kunnen terug. Kunstambacht wordt hier bijna een psycho-analytisch gegeven, want op bijna elk ogenblik van zijn artistieke loopbaan wordt iedere ontwerper, architect, kunstenaar geconfronteerd met die dualiteit en soms met het dilemma tussen materie en geest, tussen virtuositeit en creativiteit. De eigenschappen van materialen laten zich niet altijd door de geest dwingen en omgekeerd. Eerst moet hij echter dat conflict herkennen en terugkeren naar die (ambachtelijke) oorsprong en allerlei hersenspinsels, historische associaties, maatschappelijke en sociale dogma's, aangeleerde patronen afleggen. Pas dan kan hij zichzelf identificeren en in harmonie werken. Als designer zal hij zich dan wellicht niet meer bezighouden met design, die in wezen het economisch dictaat van de industrie vormelijk moet oplappen, opdat het beter zou appelleren aan het snobisme van een aantal klassen, zonder het produkt uiteindelijk te verbeteren.

Een beknopte historische appreciatie

In zowat alle klassieke disciplines van de toegepaste kunst is in Vlaanderen sinds enkele jaren een generatie vormgevers actief. Materiaalsgewijs vind je die in keramiek, glas, hout, metaal, textiel en papier. Het zijn artiesten die een volbrachte produktie hebben, gecreëerd vanuit een recent verworven en kostbaar zelfbewustzijn. Dat zelfbewustzijn kwam er in de voorgaande drie decennia door het toedoen van een pioniersgeneratie ambachtelijke kunstenaars, die verbeterden voor hun discipline opkwamen. Over deze recente geschiedenis van het hedendaagse kunstambacht in ons land, bestaat er sinds enige tijd voldoende literatuur. De boeiendste werken vind je terug in de literatuurlijst van *Vormgeving in Vlaanderen*, uitgegeven door Snoeck-Ducaju, VIZO en Gemeentekrediet, Gent 1995. In het vermelde boek en aflevering 1989/2 van Openbaar

Kunstbezit in Vlaanderen worden bovendien vele tientallen kunstenaars en hun werken beschreven. In deze context kunnen we dit niet herhalen. Een appreciatie van die recente kunsthistorische evolutie kan echter wel.

De situatie van de toegepaste kunst in ons land na de Tweede Wereldoorlog is de resultante van invloeden van de Arts and Crafts, de Art Nouveau en de Art Déco (het ambachtelijke), de neogotiek (de nostalgie naar een schoon verleden), het Bauhaus (de aanzet tot de industriële vormgeving) en bepaalde ontwikkelingen in de beeldende kunst. In feite start zijn geschiedenis in 1926 met de oprichting door Henry Van de Velde van het ISAD (Institut Supérieur des Arts Décoratifs) in Brussel. Dit instituut voor kunstambachten, thans "La Cambre", houdt het gedachtengoed van de Arts and Crafts tot op vandaag levend. De principes van het ambachtelijk ontwerpen worden er geïntegreerd in de creatie. In de cursussen is het misplaatste hiërarchische onderscheid tussen de kunsten opgeheven. Ook de neogotiek had een voorliefde voor het ambacht, zij het niet in een hedendaagse interpretatie, maar als ondersteuning van de architectuur. Het had als gevolg dat in de Sint-Lucasscholen het ambachtelijke werd onderwezen als middel om het bouwkundig erfgoed te kunnen onderhouden. En uiteraard doceerden ook de rijksacademies ambachtelijke kunstdisciplines. We constateren echter dat de ambachtelijke materialen en technieken daar niet meer in de context van een functionele productie geplaatst werden, maar in die van een beeldende opdracht. De drang naar het vrij en plastisch vormgeven, zonder de belemmeringen van de functie, was zeer sterk, wat vanaf de vroege jaren vijftig tot de late jaren zeventig leidde tot de verloederding van alle functionele uitingen in de kunstambachten. De toegepaste kunst degradeerde tot amateurisme en goedkope kunstmarkt-producties. Haar imago verwerd tot het soort "métier d'art", zoals we tegenwoordig nog in Zuid-Frankrijk vinden, vol "potten en pannen" en "beschilderde zijde of macramé voor hippies en aanverwanten". De beschilderde zijde van Adinda Saelens (°1962) bereikt daarentegen wel een hoog niveau.

Keramik was in die periode veruit het belangrijkste medium waarin de gedachten van de Arts and Crafts werden doorgegeven, zij het niet van harte, want ook deze discipline werd uitsluitend in de richting van de plastische kunst gedreven. Vandaar de bloei van de ambachtelijke keramiek kunst vanaf 1965, met een hoogtepunt in het midden van de jaren zeventig. Beeldende keramisten, zoals Dionyse (°1921), Crül (°1936), Rhayé (1936-1995), Landuyt (°1922), De Pelsmaecker (1936-1984), de Vinck (1924-1992) en anderen streden heel oprecht en bewust voor hun artistieke rechten en erkenning. Het was echter een zeer moeilijke strijd want ze moesten opboksen tegen de conceptkunst die zich toen over de hele wereld verspreidde, gesteund door de belangrijkste kunstmarchands van deze eeuw. Het accent in de beeldende kunst werd verlegd van het functionele en expressieve object naar de ongrijpbare idee.

De maatschappelijke kritiek werd niet op constructieve basis gevoerd maar vanuit een steeds meer doorgedreven nihilistische visie die vooral het individu op de voorgrond plaatst. De toegepaste kunst herstelde zich echter en omstreeks het begin van de jaren tachtig stonden er plots weer artistieke pottenbakkers voor het voetlicht. Ze studeerden af aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen en Sint-Lucas te Gent. Tjok Dessauvage (°1948) was er één van, samen met Hugo Rabaey, Arthur Vermeiren en Frank Steyaert (°1953). Het werk van Tjok Dessauvage verbeeldt perfect welke evolutie de keramiek meemaakte na het hoogtepunt van de hoofdzakelijk antropomorfe en beeldende keramiek van de jaren zeventig. De pot wordt weer gewaardeerd en in zijn oeuvre gesublimeerd. Een tweede sleutelfiguur in de recente geschiedenis van de keramiek is Piet Stockmans (°1940), die in zijn persoon de industriële en

artisanale ontwerper en de vrije kunstenaar vertegenwoordigt. Zijn gegoten porselein is een constante dialoog tussen de drie "gedaantes" die hij kan aannemen, over het seriële en het unieke.

Tjok Dessauvage, Potstructuur, 1995, Terra Sigilata

Piet Stockmans, Vaasserie variante, 1994, Porselein

Jean Lemmens, Vazen, gelakt, symboliseren Afrika, Japan en Bhutan, 1995

Siegfried De Buck, Wandelstok, 1995, Buxushout en zilver

De edelsmeedkunst kende in Vlaanderen een heropstanding door het opstarten van een atelier voor edelsmeedkunst in de Academie van Antwerpen in 1968. Voorheen was dit een grotendeels Waalse aangelegenheid. Vandaag kennen we een twintigtal sterke edelsmeden in Vlaanderen, aangevoerd door Jean Lemmens (°1945) die zich verdiept in artisanale Japanse laktechnieken en daarmee schitterende vazen maakt, en Siegfried De Buck (°1949) die juwelen en zilveren objecten creëert rond thema's die in verband staan met de technologie van de mooie vorm. Zij oefenden een vrij fundamentele invloed uit op jongere edelsmeden, zoals Pia Clauwaert (°1954), Pascaline Goossens (°1954), Linda Liket (°1955), Sofie Lachaert (°1958), Henk Byl (°1958), Anne Zellien (°1957), Hilde Van Der Heyden (°1960), Thessa Goossens (°1955), Hilde van Belleghem (°1967), Joris Kuyl, de betreurde Dominique Van Heddegem (1955-1994), Dirk Van Reppelen (°1964), Els Ongenaë (°1964), Hilde De Decker (°1965), David Huycke (°1967) en enkele anderen.

Een verhaal apart vormt de recente geschiedenis van het textiel dat een tijdje de keramiek naar de kroon stak als avant-gardemedium. Vooral de organisatie van de eerste "Biennale de la tapisserie" in Lausanne in 1961, door de Franse schilder en designer Jean Lurçat (1892-1966), legde daar het fundament voor. Om de twee jaar liep de wereld er storm om de nieuwste creaties waarin textiel als beeldend medium werd gebruikt, te kunnen aanschouwen. Iedere textielkunstenaar die zich respecteerde, liet zich zien op deze tweejaarlijkse bedevaart. Het vrije textielatelier in La Cambre, geleid door Tapta (°1926), werd er sterk door beïnvloed en nam een toonaangevende plaats in. Vlaanderen liet zich met kunstenaars als Veerle Dupont (°1942), Marga (°1944), Marc Van Hoe (°1945), Leen Lybeer (°1937), Liberta (°1943), Edith Van Driessche (°1932) en Lieva Bostoën (°1935) echter niet onbetuigd. Van Hoe is een sleutelfiguur. Hij is actief in de vrije kunst, maar ook in de industriële textiele vormgeving, waar hij een aantal vernieuwende ideeën lanceert rond ontwerpen met jacquardstoffen. De textielindustrie zat niet stil en met het textielplan, beheerd door het ITCB, kreeg het textielontwerp een belangrijke impuls. Het maakte het leven draaglijk voor kunstenaars als Francine Van Der Biest (°1953), Resy Van Achter (°1959) en Martine Gyselbrecht (°1949). Vooral deze laatste ontwikkelde een zeer homogene en authentieke inhoud zowel in haar functionele als in haar vrije creaties, die gebaseerd zijn op de natuur en materiaalkennis. Ze benadert dicht het ideaal van de Arts and Crafts. Een andere belangrijke figuur in de periode 1980-1995 is Anita Evenepoel (°1945) die evolueert van kledij naar object, naar kledijobject, textielobject en theaterkostuum. Lieve Vermeire (°1951) neemt een onafhankelijke positie in, zeefdrukt stoffen, creëert sjaals en beantwoordt nog het best van allemaal aan de principes van de Arts and Crafts.

Anita Evenepoel, Neopreempakjes, turkoois, 1991, Neopreem

Adinda Saelens, Sjaal, 1995, Schildering op zijde (pongé 5)

Marc Van Hoe, "De man met de drie koppen", Waeslandcollectie, 1994, Jacquardweefsel

Lieve Vermeire, Zomersjaal, 1995, Linnen

Martine Gyselbrecht, Stalenboek, 1995

Meubelontwerp had tot het einde van de jaren tachtig in Vlaanderen niet echt een specifieke vertegenwoordiging. Er waren enkele creatieve einzelgänger, zoals André Verroken (°1939), doch hij alleen vulde het gat niet na De Bruyne en Veranneman. Een tiental jaren geleden werd de aanzet gegeven voor de bloei van een interessante generatie meubelontwerpers die vandaag volop tot maturiteit komt: Luc Ramael (°1953), Weyers (°1963) & Borms (°1966), Leo Aerts (°1957), Casimir (°1966), Dan Hal (°1954), Maarten Van Severen (°1956), Fabiaan Van Severen (°1957), Rafaël De Swerts (°1962), Pol Quadens (°1960), Herman Wittcockx (°1949), Dirk Meylaerts (°1964) en anderen. Weer ligt een opleiding (aan de PHAI, Limburg) aan de basis, alhoewel er niet echt een finaliteitsstudie voor meubelontwerper bestaat in Vlaanderen.

Dirk Meylaerts, Buffetkast "Yoshi", gebaseerd op een onderzoek naar de mogelijkheden van de laatste ontwikkelingen in het plooien van multiplex, 1995

Bubinga fineer, handgrepen in ebbenhout en poten in staal, 80 x 240 x 60 cm

André Verroken Bergkast, "Kontener", 1995

MDF met Indische palissander en esdoornfineer, massief beuken laden en industriewielen

Het glasraam is nooit dood geweest en wordt waardig opgevolgd. De tentoonstelling in Chartres van 1993 toonde de levenskracht van de discipline. Achttien hedendaagse glaskunstenaars namen er aan deel: Walter Berckmans (°1966), Herman Blondeel (°1956), Sander Blondeel (°1958), Pia Burrick (°1959), Joost Caen (°1959), Luc Cailliez (1954-1993), Katrijn Callebout (°1961), Patrick de Jager (°1942), Joke Demeyere (°1962), Marie-Paule Grusenmeyer (°1958), Armin Homolka (°1962), Camille Jacobs (°1963), Hilde Leenknecht (°1955), Suzannah Olieux (°1945), Christine Vanoppen (°1962), Jan-Willem van Zijst (°1945), Mieke Verwaetermeulen (°1962) en Eric Wampers (°1951), samen met acht figuren die we de pioniers van de hedendaagse glazenierskunst in Vlaanderen kunnen noemen.

Deze laatsten werden in een soort eregalerij opgesteld. Het waren Michel Martens (°1921), Armand Blondeel (°1928), Herman Wauters (°1929), Armand Calders (°1934), Jos Knaepen (°1939), Staf Pyl (°1923), Jean-Pierre Tuerlinckx (°1932) en Paul Wilmots (°1938). De achttien van Chartres groepeerden het kruim van de jongste generatie glasschilders in Vlaanderen. We kunnen stellen dat zich recent Lut deVogelaere (°1962) bij hen kan voegen. Het gaat het glasraam zelfs beter dan ooit want er is een revival aan de gang om glasramen te integreren in de architectuur zoals blijkt uit de laatste werken van Blondeel, Grusenmeyer, Caen, en anderen. Als sleutelfiguur voor deze periode stellen we Herman Blondeel voor, omdat zijn oeuvre over de gehele periode van 1980 tot nu, een statement is over de lotgevallen van de hedendaagse glazenier. Zelfs het "studioglas" (geblazen glas) komt tot bloei met een paar sterke vertegenwoordigers zoals Miloslava Svobodova (°1936), Koen Vanderstukken (°1964) en Sandra De Clerck (°1966).

Lut De Vogelaere, "Abstracte compositie", glasraam in de kapel van het verpleegtehuis H. Hart in Oudenaarde, 1994

Antiek plaquéglas, lood, grisaille en zilvergeel, glas-in-lood, korrelstralen, etsen en beschilderen, 200 x 600 cm

Herman Blondeel, Maquette van de twee ramen voor de Vijdkapel in de Sint-Baafsabdij, Gent, 1995

Sandra De Clerck, "Urrie Urrie X", 1995, Glas en emailleverf, geblazen en beschilderd

Koen Vanderstukken, Sculptuur "Earthborn", 1995, Glas, gegoten en verbogen, 53 x 33 x 14 cm

Hetzelfde fenomeen manifesteert zich in de grafische vormgeving waar een groep "Jonge Turken" de discipline een nieuw gezicht geeft. Opvallend is het werk van "Brussels Lof" van Jo Klaps (°1962) en van "Leopold en Zonen" alias Filiep Tacq. Drie ontwerpers springen er de laatste vijftien jaar bovenuit. Ze vertegenwoordigen elk een specifieke richting in de grafische vormgeving. Piet Vandekerckhove specialiseert zich vooral in communicatie, Luk Mestdagh (°1942) in het verder uitdiepen van de typografie en Jaak Van Damme (°1948) in het uitgeven van boeken.

In de periode 1980-95 is het beeldend object langzamerhand vervangen door een functioneel object. Het woord "ambachtelijk" is geen beladen scheldwoord meer maar duidt op de kwaliteit een werk te maken dat op het lijf van één persoon geschreven staat. Het is de kwaliteit die voortkomt uit het atelier van de individuele ontwerper die met eigen handen, hart en hoofd, op ambachtelijke manier, al dan niet in communicatie met een opdrachtgever, al dan niet geholpen door machines, objecten maakt die zijn eigen visie weerspiegelen en verschillen van alle andere gelijkaardige objecten. Er blijven echter grensgebieden met industriële design en beeldende kunst. Het zijn positieve spanningsgebieden omdat ze met de toegepaste kunst een wisselwerking van ideeën en principes onderhouden. Ook binnen het domein van het kunstambacht bestaan er verscheidene spanningsvelden zoals machinaal/ manueel, traditioneel/ hedendaags, serie/ unicaat, functie/ beeldend, exterieur/ interieur. Er zijn de uitdagingen van het virtueel beeld, de netwerken, om maar niet te spreken van de computer als "potlood plus", waar de vakbladen mee vol staan.

Twee elementen die het geïndustrialiseerde Westen kenmerken, kwamen het kunstambacht ten goede. Op zichzelf vormen ze geen positieve bijdrage tot onze maatschappij, maar in de wereld van de hedendaagse toegepaste kunst ondergaan ze evenwel een inhoudelijke verandering. Ten eerste is er de toenemende individualisering van de mens gedurende de laatste decennia en ten tweede zijn er de nieuwste technologische ontwikkelingen. De hedendaagse informatica maakt de creatie van spirituele, goed gemaakte, boeiende en vooral individuele objecten weer mogelijk. De kleinschaligheid wordt opnieuw rendabel omdat handwerk op een waardige manier met de machine samengaat of er door vervangen kan worden.

Leopold en Zonen, (Filiep Tacq), Folder "Week van de Hedendaagse Muziek" en andere ontwerpen, 1994

Folder: matte Maco 150 gr, 3-kleurendruk, 17 x 10,5 cm

Jaak Van Damme, Tentoonstellingscatalogus "Costellazone Transavanguardia", 1988

Luk Mestdagh, Design van Kwintessens 1994/4, 1994

Piet Vandekerckhove, Voorbeeld van eindejaarscommunicatie van de firma Vandekerckhove & Devos, 1994

CAPITA SELECTA

door Lieven Daenens (LD), Johan Valcke (JV) en Jan Walgrave (JW)

Fabiaan Van Severen

De opleiding schilderkunst die Fabiaan Van Severen (°1957) volgde, liet aanvankelijk voorzien dat hij in de artistieke sporen van zijn vader, kunstschilder Dan Van Severen, zou treden. Tot hij in 1980 meubels begon te ontwerpen én te produceren. Zijn eerste werken getuigen reeds van een constante minimalistische beeldtaal: uitgepuurde soberheid, functionaliteit en een zekere koelheid. Koelheid die niet ontstaat door de vormgeving, maar door het materiaalgebruik. Fabiaan Van Severen heeft een sterke voorkeur voor metaal, dat hij overigens zelf bewerkt en verwerkt. De functionaliteit van zijn meubels is duidelijk afleesbaar en herkenbaar, en de vormgeving past zich daarbij aan. Geen gekunstelde en ingewikkelde toestanden, maar eerder puristische essentie, uiteraard zonder decoratieve toevoegingen. In zijn recente metaalmeubels is het purisme nog verder doorgedreven, mede doordat hij gebruik kan maken van nieuwe technieken zoals lasersnijden en computergestuurd frezen. Daardoor kunnen nieuwe vormen geproduceerd worden wat bij Fabiaan Van Severen de monumentaliteit nog verhoogt.

Naast de klassieke tafels, stoelen en kasten, is de collectie de laatste jaren aanzienlijk uitgebreid met onder meer staande lampen, kamerschermen en, sinds kort, met handtassen. De uitbreiding ging gepaard met een verruimde materiaalkeuze. Zo ontstond het prachtige kamerscherm *Palissade* door gebruik van vederlicht cederhout. De scharnieren zelf bestaan uit nylontouwjes, die door ritsvormige plaatsing een poëtisch element toevoegen. De recent gerealiseerde handtassen volgen de kenmerken van het meubilair: uitgepuurde functionaliteit en koele eenvoud maken de tassen tot een sterk sculpturaal element dat ingaat tegen de eerder barokke weelderigheid van de handtassenindustrie. (LD)

Fabiaan Van Severen, Kamerscherm "Palissade", 1994, Cederhout, nylontouw

Hans Weyers en Klaas Borms

Hans Weyers (°1963) en Klaas Borms (°1966) vormen een eigenzinnig en bijzonder kleurrijk duo binnen de jongste generatie van ontwerpers in Vlaanderen. In de voorbereiding tot de definitieve selectie voor deze publikatie kreeg ik van beide heren volgende tekst doorgespeeld: "voegen wij

hier aan toe dat er geen grote theorieën zijn die wij aanhangen, geen Meesters zijn die wij aanbidden, dat we geen uitgestippelde route volgen en dus geloven in het toeval, graag afgaan op onze intuïtie, 37 x per dag van mening veranderen en we te allen tijde kunnen beslissen om onze vroegere loopbaan als voorproevers aan het (nu bijna uitgestorven) Hof van Bourgondië te hervatten". Deze relativerende bewering van de "zelfbouwkundigen" Weyers en Borms is bijzonder helder en vertelt veel over henzelf en hun werk. Voortdurend tasten zij de grenzen af van kunst, vormgeving en architectuur; waarbij zowel het algehele concept als de perfecte detaillering het voorwerp van een permanente bevraging zijn. Zowel de creatie als de uitvoering getuigen van zin voor theatraliteit, een eigenschap die eigenlijk haaks staat op de rigide ontwerpersmentaliteit van industriële vormgevers. Hun meubels en verlichtingsapparatuur hebben iets provocerends in zich, en dat niet in het minst door de symboliek die terug te vinden is in de vormen waarin een grote verscheidenheid aan materialen en technieken aanzienlijk bijdraagt tot de expressiviteit. (LD)

Hans Weyers en Klaas Borms, "Bruno" (luchter), 1995
IJzer, polymeer, eik, rubber, koper, paardestaart, schilderwerken, vliegen
Hoogte 170 cm, lengte 400 cm

Hans Weyers en Klaas Borms, "La Bomba" (luchter), 1995
Glas, ijzer, messing, tin, aluminium, porselein, bakeliet, perkament (13de-eeuwse tekst van de hand van Joinville die de aanval met "Grieks vuur" beschrijft van de Sarracenen op de troepen van de Heilige Lodewijk)
Hoogte 170 cm, diameter 120 cm

Idir Mecibah

In de vakliteratuur en in recensies wordt Idir Mecibah (°1958) heel dikwijls omschreven als "ijzersmid". Tot op zekere hoogte is dat, althans wat de technische aspecten betreft, ook juist. Als geen ander beheerst hij het moeilijke métier van het smeden, waarbij het harde en ruwe materiaal deskundig wordt gevormd en omgevormd tot een bruikbaar functioneel object. De creaties van Idir Mecibah zijn, zoals hij ze zelf noemt, "eerlijk ambachtelijke meubelen". Hij stelt daarbij dat zijn beheersing van de techniek hem toelaat om beter in te spelen op de creatief-artistische aspecten van zijn meubilair: "Eens het geestelijk wordingsproces achter de rug kan de concretisering beginnen. De kastjes worden vervaardigd uit, liefst, oude gewalste platen, geoxydeerd. De platen worden geklonken, de poten zijn gesmeed. Ik gebruik bij voorkeur oude geoxydeerde platen, omdat die al een leven hebben geleden. Die doorleefdheid die zich uit in de oxydatie, fixeer ik dan met bijenwas om het meubilair dan de typische patine te geven. Voor de afwerkingsdetails gebruik ik meestal gegoten messing en leder. Het resultaat is een 'meubel', maar niet in de enge zin van gebruiksvoorwerp". Het meubilair van Idir Mecibah heeft op het eerste gezicht enige vormelijke reminiscenties met uit de meubelgeschiedenis bekende "stijlen". Bij nader toezien echter blijkt de nadruk veeleer te liggen op de inhoudelijke dan op de vormelijke aspecten, waarbij zeker het gebruik van hoge poten het inhoudelijke nog accentueert. Elk stuk heeft bovendien een grote gevoelswaarde, al was het maar omwille van het exclusiviteitskarakter (de meeste werken worden slechts in kleine genummerde reeksen van maximaal 5 stuks aangemaakt). (LD)

Idir Mecibah, Kast, 1993, Metaal

Casimir

Uit het curriculum van Casimir (°1966) valt enigszins op te maken dat een carrière als meubelontwerper in de lijn der verwachtingen lag. Afgestudeerd als industrieel vormgever aan het Stedelijk Hoger Instituut voor Visuele Communicatie en Industriële Vormgeving te Genk, legde hij zich van meet af aan toe op meubelontwerp. Zijn inspanningen resulteerden in 1995 in de oprichting van een eigen bedrijf (N.V. Casimir meubelen), waarmee hij onder meer aangaf dat onze meubelindustrie niet staat te trappelen om eigentijdse en eigenzinnige ontwerpers voor hun kar te spannen. Door een resolute stap in de meubelproductie te zetten en de eigen ontwerpen ook zelf te produceren, drukt hij de voetsporen van bijvoorbeeld Pieter De Bruyne, die reeds in de jaren vijftig inzag dat dergelijke beslissing de enige uitweg vormde om op een consequente manier eigen creativiteit vorm te geven. Daarmee houdt ook elke vergelijking met Pieter De Bruyne op. Het poëtisch postmodernisme van De Bruyne (overigens het resultaat van een doelbewust zoeken naar originele identiteit, en niet van een vals imiteren van avant-garde modieusheid) staat lijnrecht tegenover de strakke vormtaal van Casimir. Bij Casimir overtuigt vooral de strenge logica van de vorm. Eenvoudige helderheid en doorzichtigheid zijn er de karakteristieken van. Eenvoud en eerlijkheid in materiaalgebruik, gecombineerd met een soberheid in vormtaal laten niet toe dat decoratieve elementen naar voren komen. Het meubilair van Casimir is echter helemaal niet saai te noemen. Mijns inziens komt dit doordat hij soms poëtische aspecten toevoegt, zoals overaccentueringen van vormen (bijvoorbeeld dikke bolle tafelpoten) of onderdelen (bijvoorbeeld steunwielen). (LD)

Casimir Tafel, 1994, Massief esdoorn

Dirk Meylaerts

Ogenschijnlijk is Dirk Meylaerts (°1964) een designer die gemakkelijk in te passen valt in de galerie van traditionele vormgevers: vrij klassiek materiaalgebruik, bekende klassieke vormen (kast, vitrine, bed, enz.), stevige technische constructie. In zekere zin is dat ook zo. Houtsoorten als perelaar en citroen behoren immers tot het vaste materiaalarsenaal van de meubelkunst. Een zachte vormgeving kan je bezwaarlijk tot de avant-garde rekenen en klassieke houtverbindingen leiden ook al niet tot diepzinnige bespiegelingen over een zekere overmoed aan inventiviteit bij hedendaagse meubelproducties.

Na omzwervingen bij het theatergezelschap van Jan Fabre (met de productie van "De Macht der Theaterlijke Dwaasheden") ontdekte Dirk Meylaerts via talloze bezoeken aan de Brusselse voddemarkt het nobele en aloude vak van de meubelmakerij. Na een korte studie bij "Les Arts et Métiers" begon hij te werken voor en met de Duitse meester-meubelmaker Ralph Hillenbrand. Zelf zegt hij over die periode: "Overdag was ik bezig met uitgepuurd design, zeer zeer eigentijds, en 's avonds ploeterde ik met hamer en beitel op vreselijk rustieke ondingen. Wat mij interesseerde was de klaarblijkelijke breuk die er bestond tussen die twee werelden: design en

klassiek. Ik had tijd genoeg om erover na te denken en mezelf een soort theorie uit te bouwen, een raamstructuur waarbinnen ik mijn meubels kon maken".

De theorie van Dirk Meylaerts is (dat gaf ik in de eerste regels al aan) vrij klassiek. Het postmodernistische materiaalgebruik sprak hem immers niet aan, vooral omdat hij in het overdadig assortiment van diverse materialen een "gemis van ziel" ontdekte. Vandaar zijn voorliefde voor warme, rijke houttonaliteiten die hij op een doordachte manier weet te hanteren en te verwerken. De technieken die hij gebruikt staan in relatie met zijn vormgeving: evenwichtige composities, ornamentloos (tenzij de rijkdom van de houtsoort als decoratie wordt aanzien) en een grote harmonieuze eenvoud zijn er de belangrijkste kenmerken van. (LD)

Dirk Meylaerts, Ensemble met drie kasten, 1995, Perelaar en citroenhout

Maarten Van Severen

Het zal je maar gebeuren om als jong meubelontwerper zoals Maarten Van Severen (°1956) met een meubelensemble opgenomen te worden in de collecties van het Vitra Museum (Weil am Rhein) of om een monografisch artikel te krijgen in het designtijdschrift *Domus* (nr. 764, oktober 1994). Dit lijkt op het eerste gezicht enigszins contradictorisch, vermits zijn werk soms omschreven wordt als "de afwezigheid van design". Niets is echter minder waar.

Maarten Van Severen is op zoek gegaan naar de essentie van het meubilair en heeft zich duidelijk losgemaakt uit het peloton anti-designers of kitsch-ontwerpers, die thans met totaal overbodige decoraties proberen een nostalgisch gevoel op te roepen. Van Severen kan eerder gecatalogiseerd worden (is het eigenlijk wel nodig om jonge ontwerpers in vakjes te duwen?) als een minimalistisch ontwerper zoals Jasper Morrison (Engeland) of Jean Nouvel (Frankrijk).

Vormelijk gaat Maarten Van Severen duidelijk terug naar archetypes uit de meubelkunst, maar dan gereduceerd tot hun meest eenvoudige vormen: een tafel op vier rechte poten, een rechte kast op vier poten of wielen, een stoel met effen zitting en rugleuning. Achter die ogenschijnlijke eenvoud gaat echter een ingewikkelde technische vraagstelling schuil, met name naar de constructieve oplossingen. Het meubilair van Maarten Van Severen is ook om een andere reden minimalistisch: het maakt zich volledig los uit de omringende architectuur en kan in elke ruimte een plaats vinden zonder ook maar enige opdringerigheid. In die schijnbare neutraliteit worden de meubels nog ondersteund door een sober materiaalgebruik: triplexhout, lichtgevlamd beukehout of gepolijst aluminium. Voeg daarbij nog een perfecte maatvoering (waaraan de architectuuropleiding van de ontwerper zeker niet vreemd is), en je komt bij een zelden geziene sculpturale eenvoud. In die zin kan de interesse van zowel Vitra als *Domus* voor het werk van Maarten Van Severen dan ook geen verbazing wekken. (LD)

Maarten Van Severen, Twee lage kasten, 1994, Aluminium

Luc Ramael

Het werk van Luc Ramael (°1953) laat zich gemakkelijk kenmerken door de woorden eenvoud en functionaliteit. Als binnenhuisarchitect ontwerpt Ramael sinds 1980 meubels en verlichtingstoestellen (noem het maar lichtobjecten). Niet zonder succes, want een viertal van zijn ontwerpen worden thans in serie geproduceerd en verdeeld door binnen- en buitenlandse fabrikanten: *Clips* wordt gemaakt door het Italiaanse Foscarini, *Aura* (een bijzettafeltje met - of zonder - licht) door het Spaanse Leds, zijn stoel *Comma* is in productie bij Rossi en zijn staande lamp *Pontificale* bij het Antwerpse Govaerts Design. Een fraai bilan dat slechts het resultaat kan zijn van gedisciplineerd doorzetten.

Vanuit zijn interieurontwerpen is Luc Ramael de weg van het lichtobjecten-design ingeslagen. Hij vond daarin een ideale manier om zijn visie op binnenhuisinrichting te verbreden. In tegenstelling tot die van veel andere vormgevers zijn Ramaels lichten ontworpen om in serie geproduceerd te worden. Leken zijn eerste produkten uit de jaren tachtig eerder technologisch ingewikkeld, dan zien zijn latere werken er uitgepuurd en minimalistisch uit. En dat zowel door de uiterst sobere vormgeving als door de materiaalkeuze. Daarbij wordt steeds een mogelijke serieproductie voor ogen gehouden.

Net als bij zijn lichtobjecten staat in zijn meubilair een terughoudende soberheid voorop. De functionaliteit primeert en wordt esthetisch goed ondersteund door klassiek aandoende maatverhoudingen. Ook hier is een gevoel voor minimalisme permanent aanwezig, alweer ondersteund door een sober materiaalgebruik: gezandstraalde metalen, aluminium en houtsoorten waar vooral natuurkleuren een strenge voorkeur genieten. (LD)

Luc Ramael, Vitrinekast, 1993, Hout, glas en metaal

Patriské

Patriské vormt in het al kleine wereldje van professionele vormgevers in Vlaanderen een buitenbeentje, deels door zijn opleiding, deels door zijn produktiemethoden. Na een opleiding als diamantslijper hield hij dit beroep na een tiental jaar voor bekeken en stortte hij zich met veel overtuiging in de muziekwereld als percussionist. Dit bleek echter een al te onzeker bestaan, waarna hij werk vond in een constructiebedrijf. Daar leerde hij de echte knepen van het vak en via experimenten slaagde hij erin om zowat alle bewerkingen van diverse metaalsoorten onder de knie te krijgen.

Aanvankelijk had zijn werk een direct functioneel karakter (bijvoorbeeld deurklinken), waarbij het sculpturale aspect duidelijk primeerde op de vormgeving. Dit is bijvoorbeeld het geval bij het bijzettafeltje in staal en koper; waarbij zeker niet gezocht werd naar een klare vormgeving maar waar het barok aandoende lijnenspel van de poten en de tafelrand eerder een emotie verraden die zich als anti-design manifesteert.

Maar het sterkst vind ik Patriské in zijn lichtkronen en kandelaars. Het zijn stuk voor stuk ranke composities van elegant slingerende buisjes met aan het uiteinde een lampje. De fantasie van de ontwerper lijkt haast eindeloos, te meer daar Patriské ook de eigenhandige producent is. Daardoor kan hij tijdens het creatieproces ingrijpen in het concept zodat eventuele foutjes op een elegante manier weggewerkt kunnen worden. Je zou het een emotioneel ontstaansproces kunnen noemen, waarbij rationaliteit en improvisatie tot een harmonieus eindresultaat leiden. Het geheel oogt warm en gevoelig, niet in het minst door een verstandig gebruik van rood koper. (LD)

Patriské, Lichtkroon, 1995

Rudy Van Geele

"Mijn objecten", zegt Rudy Van Geele (°1955), "zijn behamerd, gekrast, ietsje scheef of verwrongen. Ze zijn allen onvolmaakt, onaf. Ze geven de toeschouwer niet de illusie dat alles recht en perfect is. Ze zijn beladen, hebben een stuk weg achter de rug, bezitten een patina. Ze zijn doorleefd. Ik hou niet van het rechtlignige designprodukt, ik vind het onverteerbaar; veelal autoritair. Dat rechtlignige design dicteert ons de weg, duidelijk aangegeven, zelfverzekerd, zonder twijfel. Ik wil dat soort objecten maken die verwijzen naar de veranderlijkheid van elke genomen beslissing. De vormtaal die de rechte lijn hanteert en de zogenaamde spanning die zij teweegbrengt, is ijl en een volslagen illusie".

Dergelijke uitspraken vertellen veel, zoniet alles, over het werk van Rudy Van Geele. Hij werkt vooral met metaal, liefst ijzer, maar ook koper en brons. Zelf smeedt (kneden is eigenlijk een betere woordkeuze) hij het harde en ruwe materiaal tot een uiterst verfijnd "juweel", waarbij de zachte (meestal grijze) oppervlaktebehandeling in schril contrast staat met de ruwheid van het materiaal. De satijnzachte glans is het resultaat van een boenproces waarbij het ijzer van zijn oxydatielaag wordt ontdaan en vervolgens van een transparante vernis wordt voorzien. Het heeft iets beheerst in zich, een soort overwinning op de vergankelijkheid van het materiaal. (LD)

Rudy Van Geele, Kast "De Meander", 1994, Plaatstaal, messing en glas

David Huycke

David Huycke (°1967) behoort tot de tweede generatie naoorlogse juwelersdesigners en edelsmeden die een artistiek-professionele opleiding hebben gekregen. Op het einde van de jaren tachtig studeerde hij af aan het Sint-Lucaspaviljoen te Antwerpen. Vrij snel wist hij uit de voetsporen van zijn gerenommeerde leraren Siegfried De Buck en Hendrik Bijl te treden. In nauwelijks een half decennium heeft David Huycke zich gemanifesteerd als een echte vernieuwer; niet in het minst in zijn edelsmeedwerk. In tegenstelling tot de meeste andere Europese landen kan ons land niet bogen op een industriële of semi-industriële productie van edelsmeedwerk: om diverse redenen hebben dergelijke bedrijven, op één uitzondering na, tijdens

de jongste decennia hun activiteiten stopgezet. Dit heeft als onvermijdelijk gevolg dat jonge ontwerpers het in eigen atelier moeten waarmaken. Zo ook David Huycke.

Naar aanleiding van de door hem gewonnen "Henry Van de Velde-prijs voor jong talent" (VIZO, 1994) karakteriseerde hij zijn werk als volgt: "een constante in mijn werk is de zoektocht naar een natuurlijke elegantie, een ambachtelijke perfectie en een doorgedreven eenvoud. Structuren en ritmes bepalen grotendeels de vorm van mijn sieraden en zilverwerk en zijn onlosmakelijk verbonden met mijn logische en mathematische manier van opbouwen".

Het dient inderdaad gezegd en geschreven dat David Huycke op een meesterlijke manier met zilver omgaat. Wellicht is zijn nascholing in versieringstechnieken voor zilver aan de Vakschool van Schoonhoven (Nederland) daar niet vreemd aan. Het hamerslageffect, vrij natuurlijk bij ambachtelijke bewerking van zilver, verdwijnt visueel haast volledig door veelvuldig planeren en blijft enkel tactiel nog waarneembaar. Verdere behandelingen van de buitenoppervlaktes (onder meer met zuren) maken de objecten van David Huycke tot uiterst geraffineerde kunststukken, waarbij de subtiele kleurnuances inherent aansluiten bij de delicate eenvoud van de sobere vormen. (LD)

David Huycke, Set van drie kommen, 1995, Zilver 925/1000

Annemie De Corte

De juwelenscène in Vlaanderen is rijk, maar stopte met groeien, hoewel er "massa's" juweelontwerpers afstuderen. Zijn er te weinig uitdagingen of eist het leven zijn tol? Gelukkig zijn er steeds de uitzonderingen, zoals Annemie De Corte. Ze is één van de nieuwe talenten die zich op artistiek vlak een weg probeert te banen. In 1992 studeert ze af en reeds in datzelfde jaar brengt ze gevoelig werk in het project *Le palais sur les vagues*, bedacht door Jean Lemmens en getoond door Sofie Lachaert in haar gelijknamige galerie in Gent. Sofie Lachaert stimuleerde Annemie.

In *Le palais sur les vagues* vatte Annemie De Corte de symboliek van de vuurtoren aan. Ze smeedde miniatuurlichttorens als symbolen voor reizen, voor baken en lichtpunt, voor wilskracht. Een archetypisch fallussymbool, dat aan de ene kant, egoïstisch, de nacht met licht penetreert, als een autoritair lichtend voorbeeld, maar aan de andere kant, altruïstisch, met licht, redding en leven brengt. Het juweel is de top, het lichthuis dat je uit de vuurtoren kan verwijderen om als een talisman met je mee te dragen. Tien vuurtorens zijn er. Samen vormen ze een stevig beeld, maar los van elkaar verliest de "toren" het van het juweel. De objecten zijn zo repetitief als de golven van de zee in de branding. Eeuwenoude symboliek vraagt om eeuwenoude materialen en technieken. Annemie vat ze in edele metalen met klassieke edelsmeedtechnieken, maar in een hedendaagse vorm. Goud, zilver; alle metalen en de hen geëigende bewerkingswijzen behoren tot haar palet. (JV)

Annemie De Corte, Hanger "Pharos", 1994, Zilver en palladiumzilver; diameter 3,2 cm

Hilde De Decker

In Kwintessens nr. 3 van 1995 beschreven we Hilde De Decker als het "enfant terrible van de edelsmeedkunst in Vlaanderen". Ze contesteerde deze visie hoewel ze weinig aanbracht om het tegendeel te bewijzen. Nochtans was de beschrijving niet negatief bedoeld. Zo'n ontwerper is nodig om wat leven in de brouwerij te brengen. Dat haar provocerende aanpak ook anderen aanspreekt, bleek bijvoorbeeld uit "Alessi Award" die ze in 1993 kreeg voor haar *Zes bekers en zes tandenstokers* van Alberto en Alessandro Alessi en Alessandro Mendini, naar aanleiding van de zilvertentoonstelling "Een schitterend feest", georganiseerd in het kader van Antwerpen 93. Ze maakte twee "neo-expressionistische" bekertjes in zilversmeedwerk, waarin alle kundigheid van de edelsmid vervat zit, maar waarvan de vorm absoluut niet beantwoordt aan de conventies van een (hedendaags) zilveren object. Ze blinken niet en stralen geen prestige of protserigheid uit. Ze zijn niet functioneel, maar happen wel een stuk uit je ziel.

Het verhaal in Kwintessens ging ongeveer als volgt: "...Je hebt er twee redenen voor (voor het epitheton 'Enfant terrible', n.v.d.r). Ze maakt niet alleen provocerende objecten, ze schrijft ook op een ongezouten manier lof of kritiek op andere edelsmeden, groot of klein, in kranten en tijdschriften. De vrouw en het vrouw zijn is haar thema bij uitstek, maar als totaalbeeld, met elementen die de goegemeente beschouwt als de minder leuke kantjes, de aangebrande randjes. Taboe, verbod, dat waar je niet over spreekt, stelt ze tegenover het stereotiepe sexy beeld van de vrouw, waar iedereen het wel over heeft, dat continu in de massamedia gepromoot wordt. 'Sois belle et tais toi' is zo'n project dat in de loop van volgend jaar wordt uitgebracht."

Het is een catalogus en een tentoonstelling waar ze reeds een tweetal jaar aan werkt en die nu hun voltooiing naderen. In het project werkt ze samen met grafisch vormgever Michael Samyn (zie verder in dit blad) en fotograaf Bart Van Leuven. Het citaat vervolgt: "Ze ziet de westerse vrouw, gekooid in een gouden omgeving van seksuele conventies en commercie, waaraan ze blijkbaar moeilijk kan ontsnappen. Een inspiratie die duidelijk is in de oorbellen 'La cage d'or' en het draagbare conceptuele sieraad 'Lichtekooi'. Schuldigen worden niet aangewezen, hoewel het werk 'Virgin', dat eruit ziet als een haarkrulspeld, maar eigenlijk ook een falluskoker kan zijn, de richting aanwijst. Het is een typisch object van haar hand, niet van enige humor ontbloot, maar grappig op een grimmige wijze."

Hilde De Decker was reeds anders dan de anderen bij de presentatie van haar eindwerk aan het Antwerpse Sint-Lucas instituut, afdeling juwelen. Haar verdere levensloop kan dit enkel bevestigen. (JV)

Hilde De Decker, Toorts/ kandelaar "Lichtekooi", 1995
IJzer; zilver; kaars, fluweel en hout, solderen, zwarten, beitsen en assembleren, 100 x 12 x 12 cm

Iris Mondelaers

Het werk van Mondelaers is voorlopig nog beperkt, maar ze is hard bezig daar verandering in te brengen. Ze heeft trouwens reeds één en ander veroverd in haar korte loopbaan, alleen reeds op basis van haar eindwerk. Op haar programma voor 1995 en 1996 staat onder meer een stage bij een door het Nationaal Comité der juweliërs, uurwerkmakers, goud- en zilversmeden geselecteerd juwelier. Ik was uitgenodigd voor de eindjury van de studenten juweliërs, in juni 1995 in het voormalig Sint-Lucasinstituut te Antwerpen, waar haar werk positief opviel tussen dat van andere sterke kandidaten. In haar visie is een juweel een creatie die zowel de persoonlijkheid van de ontwerper als die van de opdrachtgever moet tot uiting brengen. Precies dat spel vormt, dixit Iris Mondelaers, een continue uitdaging die resulteert in talrijke voorontwerpen en bijstellingen, vooraleer het ambachtelijke productieproces kan worden aangevat. Het uiteindelijke streefdoel is een sobere collectie waar de kracht in de eenvoud zit.

Haar eindwerk, tenslotte het werk dat ze nog steeds presenteert, valt uiteen in twee soorten juwelen: sculpturale en draagbare sieraden. Haar voorkeur gaat duidelijk uit naar het sculpturale, het vrije, het artistieke, want zelfs de draagbare ringen werden gepresenteerd op sokkeltjes in een lijstje. Leuk eraan zijn de titels zoals *Cowboy Henk*, bestaande uit een ring en een object in aluminium, *Visjes op het droge* of vier visachtige objectjes uit allerlei materialen. Het geheel van het eindwerk gaf een keurige indruk, toonde zin voor professionaliteit en esthetiek en een gevoel voor humor.

Iris nam zich voor het komende jaar haar techniek bij te schaven en een cliënteel op te bouwen. In de laatste maanden produceerde ze iets meer conventionele juwelen. Een lichte voorkeur voor goud, het echte smeedwerk en contrasten (mat-blinkend, goud-zilver) bepalen deze werkstukken. (JV)

Iris Mondelaers, Object "Cowboy Henk" en servetring "Cowboy Henk" 1994, Gezandstraald zilver

Francine Van Der Biest

Het Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen (VIZO) nodigde in samenwerking met de Dienst Beeldende Kunst van het Ministerie van Cultuur onze wereldberoemde cartoonist Benoît uit, om op de XIXe Triënnale van Milaan (1 februari - 30 april 1996) een typisch "Benoîtinterieur" in drie dimensies weer te geven, gevuld met objecten van Vlaamse designers en kunstenaars. Eén van de objecten die Benoît koos, is een vloertapijt van Francine Van Der Biest. Ze verkeert er in het gezelschap van Maarten Van Severen, Marie Mees en Jan Vandendorpe. Het werk van Francine vertoefde al meer in illustere gezelschappen. Als je haar curriculum bekijkt, gingen er sinds 1984 weinig jaren voorbij zonder dat ze op uitnodiging deelnam aan expo's of gelauwerd werd met een designprijs. De periode 1988-90, die blanco lijkt op dit gebied, was er één van puur industrieel ontwerpen.

In haar industriële ontwerpen (huishoudlinnen, e.a.), maar vooral in de artisanale produkten zoals tafelkleden en handgetufte vloertapijten, heeft Van Der Biest in de laatste tien jaar een eigen stijl ontwikkeld. Het is een stijl die streng en geometrisch oogt, maar toch zeer gevoelig is. Het is een sterke maar, contradictorisch genoeg, bescheiden stijl. Ze werkt en creëert op dezelfde manier:

sterk, gevoelig maar bescheiden. Ze heeft een warme innemende persoonlijkheid die zich weerspiegelt in de doorleefde warme kleuren in haar werk. Heel dikwijls benadrukken die het geometrisch patroon. De tapijten die ze in 1994 toonde in "De garderobe van het oppervlak" zijn daar sprekende voorbeelden van. Zelf schrijft ze er het volgende over: "Mijn tapijten zie ik als duurzame verbindingen tussen grond en lichaam, als warmende, beeldende vlakken, als rustplaatsen voor oog, lijf en leden, als veelzijdige genotsobjecten, als uitgepuurde visuele concepten, produkten van een langdurige zoektocht naar essentie". Voor de XIXe Triennale van Milaan heeft ze de rode kleur veranderd in een zacht en verzadigd grijs.

Francine weeft haar industriële produkten op een weefgetouw waarop een computer gemonteerd staat. Het apparaat zet draad voor draad, binding per binding van de proeflapjes om in "bites", slaat deze informatie op, en stuurt er tenslotte een weefgetouw in een fabriek mee. Francine werkt in die mate artisanal dat al haar ontwerpen ontstaan vanuit het métier en het materiaal, maar aangepast worden aan een concept en uitgevoerd worden door machines die niet in haar eigen atelier staan. Haar probleem met deze produkties is de kleine "metrage" die ze steeds moet laten weven en de geringe bereidheid van textielbedrijven om dit te doen. Van Der Biest was tot voor kort met succes actief als vrije en monumentale kunstenaar. Met haar seriële kunstwerken, doeken in de ruimte, doorboord met vierkante of ronde gaten, verwierf ze in 1992 de Provinciale Prijs voor textielkunst van Oost-Vlaanderen. Haar commentaar erbij vermeldde onder meer: "Mijn werk tracht een synthese te maken tussen eigen artistieke bekommernissen en industriële wetmatigheden". Het is een streven dat nog steeds geldig is. (JV)

Francine Van Der Biest, Tapijt, 1994, Wol, handgetuft, 300 x 150 cm

Marleen Mertens

Leen Lybeer, de grote maar vrijwel onbekende kunstenaar, die met textiel bijzondere artistieke concepten maakt, schrijft het volgende over het werk van haar oud-leerlinge van de Stedelijke Academie te Hasselt: "Haar werk is gegroeid naar een precisie in beheersing van materialen, beeldvorming en kleurschakeringen. (...) In haar werk ontdekken we steeds doorzichtigheid of doorlaatbaarheid van licht waardoor een voorkeur ontstaat voor de combinatie van fijne materialen. (...) Zo ontstaat een verfijnd poëtisch kenmerk."

Slechts zelden trad Marleen Mertens in de bekendheid. Er was de VIZO-selectie in 1995 en voordien de Pierre Cox-prijs in Hasselt en enkele groepstentoonstellingen. Mertens weeft. Het is een techniek die op zich reeds grote concentratie vereist, maar die door de aard van haar weefsels, haar hele ziel en persoonlijkheid opeist. Licht, ruimte en beweging zijn de sleutelwoorden die in elk van haar creaties inzicht geven. De textielen moeten in de ruimte opgehangen worden. Ze bewegen in de lucht, ze verdelen "de ruimte" in efemere vakken en bepalen het karakter ervan. Het zijn net kledingstukken, die op hun beurt licht zijn en de beweging van het lichaam vorm geven. Alleen kleden haar weefsels niet het menselijk lichaam, maar ze geven de onzichtbare lucht rondom ons vorm, ze maken de wind zichtbaar.

In de Gewaden van het licht vallen ons de fragiliteit en de kwetsbaarheid van de weefsels op, de transparantie. De kunstenaar maakt gebruik van "essentiële" materialen als wit linnen en Japans papier. De weeftechnieken zijn al even puur als de linnen- en de satijnbinding. Het zijn de eenvoudigste middelen om tot een zuivere vormgeving te komen, waardoor poëzie de overhand krijgt op functie.

In het werk *Licht* gebruikt Marleen Mertens zuiver linnen kantgaren en Japans papier. Het bestaat uit drie delen van elk 230 cm hoog en 60 cm breed. Ze vertelt: "Het zijn drie verticale weefsels waarin licht gesuggereerd wordt door de regenboogkleuren. Het zijn weefsels die door de beweeglijkheid én de transparantie van de materialen de ruimte doen beleven". (JV)

Marleen Mertens, "Licht", 1993, Linnen, kant, garen en Japans papier

Katrien Rondelez

In 1991 studeerde Rondelez af aan La Cambre te Brussel en presenteerde op het einde van datzelfde jaar verschillende boeiende werken tijdens de eerste selectie in het VIZO. Ze werd het jaar daarop uitgenodigd om deel te nemen aan de VIZO-tentoonstelling "Echt naar geest en vorm" in de XVIIIe Triënnale van Milaan. Ze vervolgde haar weg, langs een onderscheiding van het ITCB tijdens Interieur 92, tot ze in New York belandde om voor een firma aldaar textielen te ontwerpen.

Het werk van Katrien is bijzonder sober zonder franjes. Op haar getouw weeft ze eerder onconventionele vloerkleden. Tapijten zijn het niet, want het zijn geen poolweefsels, maar platte stoffen. Het lijken eerder hedendaagse kelims, de bekende vloer- of wandkleden uit het Nabije Oosten, met hun geometrische tekening en aangename kleuren. De vergelijking gaat echter maar ten dele op, want de tekeningen en de kleuren in Rondelez' weefsels zijn totaal anders. Je vindt er horizontale kleurbanden in, die over de hele breedte van het tapijt lopen. De breedte is relatief smal en overstijgt meestal de 70 cm niet. Materiaal en techniek inspireren haar voor de uiteindelijke compositie, die weinig decoratief is. De techniek van het weven wordt erdoor onderstreept en maakt de weefsels ook monumentaal. "Bij het creëren wordt een centrale plaats toegekend aan de materie." Veel bizarre materialen, die je eigenlijk niet verwacht, worden erin verwerkt. Voor de XVIIIe Triënnale weefde ze bijvoorbeeld een vloerkleed in bruin en blauw. Het bruin was geverfd katoen, het blauw plastic draad. Maar het houdt niet op bij katoen en plastic. Ze verwerkt evenzeer rubber en vlas, wat in hun tegenstelling tussen zwart en wit een mooi contrast biedt.

Haar composities steunen dikwijls op de contrasten tussen schering en inslag: katoen en vlas wendt ze meestal aan voor de schering, terwijl rubber en plastic de inslag vormen. De vloerkleden zijn zo bijzonder geraffineerd en esthetisch, dat je het eigenlijk zonde vindt om er op te lopen. Nochtans zijn ze oersterk. Je kan Katrien Rondelez duiden als een typisch produkt van het weefatelier van La Cambre, waar men de "goede smaak" hoog in het vaandel voert, de relatie met de beeldende kunst koestert en het experiment stimuleert. In de eerste triënnale voor "Vormgeving in Vlaanderen" presenteert ze een typisch vloertapijt *Evolution* in twee delen van

70 cm. Het werd geweven uit katoen, vlas, rubber en plastic. De wereld staat open voor deze jongedame. (IV)

Katrien Rondelez, Vloertapijt "Evolution", (twee delen), 1995
Katoen, vlas, rubber en plastic, weven, 280 x 70 cm

Sylvie Louagie

In 1991 stelde Sylvie Louagie haar eerste handschoenen aan het publiek voor en werd gelauwerd met de Belgium Smirnoff Fashion Award. In 1992 presenteerde ze een grote doos handschoenen aan het VIZO en werd geselecteerd. Twee onmiskenbare aanwijzingen voor het bestaan van haar talent. Op creatief vlak beweegt ze zich in het niemandsland tussen mode en object. Gemakshalve noemen we dit "accessoires" of toebehoren bij mode: een handtas, een schoen, een hoed, een handschoen, een prulletje hier en een prulletje daar. Werd de mode ernstig genomen, dan was dat tot het begin van de jaren negentig voor "toebehoren" niet het geval, zeker niet in België. Gelukkig werden recent figuren als Elvis Pompilio en Christophe Coppens met hun hoeden internationaal bekend (en dus ook bij ons) en heeft de firma Delvaux sinds jaren een reuzereputatie voor handtassen.

Handschoenen hadden geen reputatie. Ze behoorden tot het domein van de zondagskledij of de haute couture. Een braakliggend terrein voor de creatieve en gretige Louagie. Ze zette relatief snel een punt achter al haar studies, vervolgde haar weg als autodidact en maakte speciale handschoenen. Ze had een gat in de markt gevonden. En het werkte. Op korte termijn was ze met haar producten niet meer uit de damesbladen weg te branden. Er zijn handschoenen met ijzerdraad, handschoenen met parels, met autootjes, met voiles, maar ieder paar doet iets met de handen die het omhult, en dus ook met het menselijk lichaam. De handschoenen van Louagie trek je niet zomaar over je hand, je trekt ze ook in je geest aan. Jan Kenis vertolkte het als volgt: "De handschoenen die Sylvie Louagie ontwerpt, zijn 'trompe-l'oeil'." (JV)

Sylvie Louagie, Handschoen-mouw (een paar) "Zilverdraad", 1995
Flanel, katoen, zilverdraad, stikken en handwerk, 20 x 12 cm per handschoen (Illustratie ook op de voor-omslag)

Michaël Samyn

Deze grafisch ontwerper figureerde reeds in het artikel over Hilde De Decker in dit blad. Eigenlijk is hij evenzeer een "enfant terrible" als zij. En evengoed als zij, zal hij dat wel weerleggen. De wereld van "Wild Palms" (bekende TV-serie over virtual realty) werd zeer vlug zijn wereld. Samyns voorkeur gaat uit naar de "interface design". Een nieuw begrip in de grafische wereld. Gedaan met papier en drukinkt, leve de elektronica en het ontwerpen van interfaces. Michaël legt het zelf uit: "Traditionele vormgeving is de vormgeving van een doorgeefluik voor informatie. Interface design is de vormgeving van een vormgeving die "twee-

weg communicatie" simuleert. Informatie wordt aan de gebruiker (niet de ontvanger of verbruiker) aangeboden en die navigeert door de interface. Hij moet keuzes maken om de informatie aangeboden te krijgen. De taak van de vormgever is de gebruiker duidelijk maken waar hij de informatie die hem interesseert, kan vinden. Deze vorm van informatieverstrekking zal in de toekomst onontbeerlijk worden, gezien de hoeveelheid informatie waarover mensen beschikken".

Samyn gelooft niet in opdringerige "functionele" vormgeving, maar in een meerwaarde ervan: het creëren van een sfeer of het toevoegen van informatie die niet noodzakelijk iets met de over te brengen boodschap te maken heeft. Het doel van zijn manier van werken is communicatie. Vandaar dat "meer geven". Het bevordert de vertrouwensrelatie tussen klant en ontwerper. In zijn traditionele vormgeving wil hij van de kijker een actief element maken in de communicatie tussen hem en het produkt. Hij brengt de "consument" aan het verstand dat hij aan het communiceren is. Samyn probeert de consument met de aangeboden informatie. Het zijn echter spelletjes die bepaald worden door het onderwerp. "Het speelse verbetert in veel gevallen de overdracht van de informatie. Humor en ironie zijn niet zelden nodig om de communicatie tot stand te brengen".

Informatieverstrekking waar vormgeving voor nodig is, is altijd een vorm van reclame. Hij doet zoiets op een menselijke manier zonder een oordeel te vellen over het produkt. Ook het effect dat een bepaalde vorm op een kijker heeft, houdt hem bezig. Iets mooi maken is deel van de vakkennis. Het gebeurt haast automatisch bij de vormgever die zijn vak kent. "Schoonheid is evident", citeert hij Gorik Lindemans, zijn "geestelijke vader". Hij vindt het nogal vanzelfsprekend, het bovenstaande in acht genomen, dat "zijn ware roeping" in het gebied van de "interface design" lag. Eigenlijk probeerde hij altijd al "interfaces" te ontwerpen, maar de traditionele media zijn technisch niet in staat om interactie mogelijk te maken. "De interface designer is nu nog een manusje-van-alles. Hij moet graficus zijn (zowel DTP-er als tekenaar), een beetje kunnen klooiën met computers en software, verstand hebben van de techniek, analyses kunnen maken van de inhoud van een opdracht, eventueel zelf tekst- en distributiesuggesties doen, kunnen communiceren met klanten, enz. Interface design is complex en neemt veel produktietijd in beslag. Het is dan ook relatief duurder dan traditionele vormgeving. Het uiteindelijke produkt is echter veel flexibeler en op meer terreinen in te zetten dan een traditioneel produkt. Alleen zijn de klanten van de bedrijven die het wel zouden willen, er nog niet mee vertrouwd." (JV)

Michaël Samyn, Kwintessens 95/4, 1995
(Illustratie ook op de buitenkant van de rugomslag)

Thomas Soete of Cloaca Maxima

In de hedendaagse grafische wereld van Vlaanderen lijkt het een gewoonte om een bureau een mooie titel te geven. Michael Samyn heeft "Zupergraphyx!", Veerle Wenes "Scritto", er bestaat een "Huis Artuur" (Grabiele Pelligrini), een "Dorp & Dal" (Jan Middendorp en Katrien Dal), een "Kink" (Pol Coussement), "Quod" van Leen Depooter en nog tal van andere. Je zou kunnen

beweren dat het geven van zo'n namen wijst op het einde van de no-nonsense aanpak van de grafische vormgeving, op een meer poëtische, wellicht zelfs artistieke opvatting van het vak.

De dames en heren van de grafische vormgeving zijn nochtans geen wildvreemde kunstenaars. Toevallig hebben de grafische ontwerpers die zich bedienen van deze titels uitgesproken ideeën. Zo ook Thomas Soete van "Cloaca Maxima": "Wat mij aantrekt in het vak is het uitdagende ervan, zowel in het detail, als in de totaliteit. De vorm beschouw ik als een belangrijk zij-aspect in het werk, met een soms experimentele dimensie. Ik geloof meer in klassieke waarden, als eenvoud, maar ook humor, cynisme en persoonlijk engagement, wat de hoofdelementen zijn van een concept in relatie met zijn inhoud. De verhouding vorm-inhoud is echter heel rekbaar. Ze creëert een spanning tussen kwaliteit en risico". Nochtans hoopt hij dat de orgie van vormen zoals ze zich vandaag presenteert, verdwijnt, dat men terugkeert naar rustig en weloverwogen werk, dat men terug het wit van het papier herontdekt.

Soete is er zich echter van bewust dat de technologie van de computer dit niet snel in de hand zal werken. "Bovendien vind je door het gebruik van de computer weinig diversiteit in het ontwerpers-landschap. Door de trend naar pure vorm eist de klant een imago, en snel, dat zonder probleem kan gerealiseerd worden middels de computer. Op termijn is zijn imago echter gedoemd om te gelijken op dat van alle andere klanten". Thomas is geen reactionair. Hij gebruikt zelf verschillende computerprogramma's, maar merkt op dat het gebruik ervan soms de vraag naar de essentie van een ontwerp verdringt. Spelen is leuk maar de kans bestaat dat het ontwerp een holle dimensie krijgt. Verder graven en op een doordachte manier een grafisch avontuur beleven. Vernieuwing mag geen prioriteit zijn.

Thomas Soete werkt voor de culturele wereld zoals voor theater (Malpertuis) en voor de muziekcène (CD-hoezen Tecnoville). De opdrachten in de kunstwereld noemt hij inhoudelijk interessant, doch met dat ene nadeel dat de culturele opdrachtgevers soms zelf reeds "hun" vormgeving hebben bepaald, wat het voor de vormgever niet altijd gemakkelijk maakt. Het werk van "Cloaca Maxima" zal steeds variëren tussen klassiek en experimenteel, maar blijft altijd degelijk en hedendaags. (JV)

Thomas Soete, Tekstuitgave "Bouwmeester Solness" en affiche Theater Antigone seizoen 1994-1995, 1994, 60 x 40 cm

Sandra De Clerck

Na een opleiding aan het Hoger Instituut Sint-Lucas in Gent vervolmaakte Sandra De Clerck (°1966) zich in de kunst van het glasraam door samenwerking met vooraanstaande kunstenaars, zoals Ursula Huth, nabij Stuttgart, en Sien van Meurs in Almelo. Daardoor ging ze zich ook toeleggen op de glassculptuur. Haar vele contacten met glaskunstenaars zetten haar aan tot een doorgedreven studie van de materie en gaven haar een uitgesproken zin voor kleur en symboliek. Vooral dit laatste element speelt een grote rol: figuurtjes en dieren staan door hun houding en de context van de attributen symbool voor een idee, een verlangen, een engagement ten opzichte van de gang van zaken in de wereld of in verband met haar persoonlijke belevenissen.

Het oeuvre is aldus opgebouwd met weerkerende, schematische en herkenbare gestalten: tengere, summier aangegeven vrouwenfiguurtjes, bijna kinderlijk getekend, met wapperende haren; af en toe weerbaar voorgesteld met schild en speer; geanimeerd gesticulerend, galopperend op paard of krokodil, zwevend door het zwerk en tussen stoere torens, als windmolens van de held van Cervantes. De ladder is een veel gebruikt accessoire: je kunt erop klimmen, eraf vallen. Ook harten komen vaak voor; soms in massa als een sprookjesachtige sterrenhemel, of eenzaam, gekoesterd in een koffertje. Met dit eenvoudig en alom bevattelijk materiaal laat ze het goede en het kwade elkaar bekampen in een onbeslechte strijd; ze illustreert de golfbeweging tussen die twee uitersten die elkaar oproepen en zonder elkaar niet bestaan.

Sandra De Clerck heeft een dichterlijke ziel maar is geen wereldvreemde droomster. Met overleg bouwt ze haar loopbaan uit door te leren van de ervaring van anderen en door haar eigen kennis zelf verder uit te dragen via welgekozen internationale contacten: de zomerklassen van Frauenau in Beieren heeft ze jarenlang bezocht als studente, daarna werd ze er gevraagd als co-docente. In de zomer 1995 was ze dat ook in de befaamde zomercademie voor glaskunst in Pilchuck nabij Seattle. Haar artistieke taal heeft ze intussen uitgebouwd in verschillende disciplines, hiertoe onder meer aangezet door de mogelijkheden geboden op het Instituut voor Kunstambachten van Mechelen. Glasraam en vaatwerk, sculptuur en glas-monotypie: ze beoefent ze alle met grote gedrevenheid en een intuïtieve bedachtzaamheid, die ze verschuilt achter een schijnbaar onstuimig en luidruchtig door het leven gaan.

Zoals bij vele kunstenaars is er een verschil tussen het voorkomen van de mens en van zijn werken. In het dagelijks leven wordt immers soms een scherm - uitbundig en onafhankelijk - opgetrokken, dat in de waarheid van de kunst - behoefte aan warmte en genegenheid - niet vol te houden is. (JW)

Sandra De Clerck, Glasraam "Crocodiles and Stripes", 1993-94, Glas

Koen Vanderstukken

Via een opleiding in de scheikunde, waar glasblazen met de brander op het programma stond, werd Koen Vanderstukken (°1964) gegrepen door de materie glas. Eerst ging zijn aandacht bijna geheel naar de technische mogelijkheden; eens die onder de knie - onder meer door les te volgen aan het Instituut voor Kunstambachten te Mechelen - en na de installatie van een eigen atelier vanaf 1990, bloeiden zijn artistieke gaven open. Hij ontdekte de internationale glaskunst dankzij symposia en workshops in Frauenau in Beieren, in Sars-Poteries in Noord-Frankrijk.

Koen Vanderstukken is in de eerste plaats geboeid door de mens in zijn moeite, zijn onmacht zelfs, om tot de essentie van de dingen door te dringen. Om dit te verhullen zetten we het masker van de conventies op: achter iedere verschijning van een individu gaat zijn identiteit en zijn ware aard schuil. Het glas is dan ook een uitstekend medium om deze tweeslachtigheid te vertolken: het is transparant maar reflecterend, hard maar broos, materieel zwaar en tegelijk als lucht zo doorzichtig. Glas bedriegt het oog en doet de dingen er anders uitzien dan ze zijn.

De sculpturen van Koen gedijen in reeksen. De *maskers* uit de aanvangsperiode, schematische oervormen, waren geïnspireerd op Afrikaanse voorbeelden. Hieruit zijn dan de *schaduwbeelden* ontstaan, die de mens duidelijk verbinden met de aarde, moeder van alle leven. Tegelijk vraagt de materie om reserves: terwijl schaduwen steeds in contrast staan met de lichtzijde, maakt de transparantie van het glas dit fenomeen gedeeltelijk ongedaan. In de recente *pendels* wordt een gegoten "glasvijvertje" opgehangen tussen de poten van een driepikkel. De schijnbare gewichtloosheid vergeestelijkt de materie, die tegelijk wordt geaffirmeerd met een veelheid van kleurige, charmante insluitsels die de zintuigen verwennen: het oog leidt de fantasie van de kijker naar nog andere gewaarwordingen als luisteren en aanraken.

Het ambachtelijke aspect - glas bewerken is hoog technisch - is ongemerkt aanwezig, want evident door zijn kunde en een veelzijdig, uitgekiend atelier, waarin haast alle bekende werkwijzen met glas haalbaar zijn. Techniek is een *conditio sine qua non*, doch nooit het doel, hoeveel voldoening het maakproces op zich ook kan geven. De nadrukkelijke materialiteit van glas wordt door Koen goed geïnterpreteerd: het kunstwerk hoeft geen begeleiding met wijsgerige beschouwingen. Het verhaal zit immers in de vormgeving zelf, in de solide, open belijdenis van waar het om gaat, in de *présence* van het beeld en zijn mysterieuze mededeelzaamheid. (JW)

Koen Vanderstukken, "Pendulum", 1994, Glas en metaal

Lieve Van Stappen

Voor Lieve Van Stappen (°1958) was een bezigheid als kunstenaar al vroeg een zekerheid, de wijze van uiten was dat niet meteen. Ze volgde verschillende types van opleiding, verspreid over enkele jaren, niet uit wispelturigheid, maar omdat een brede keuze van werkwijzen uiteindelijk naar het juiste medium moet leiden: schilderen en tekenen, de etstechniek, het glasraam, beeldhouwen en de glassculptuur. Voorlopig beoefent ze een combinatie van de laatste twee, en vervaardigt ze herkenbare objecten met een sterke symboolwaarde.

Een glazen been van een skelet staat voor *The Remains of the War*; twee harten, het een in wit glas, het ander in zwart marmer, beide met een diep litteken, heten samen *Het Mooie Huwelijk*. Lieve Van Stappen bouwt met evidente maar frappante middelen een wereld van tegentekens in de richting van de haar omringende wereld. Soms maakt ze zich vrolijk, dan weer is ergernis de boventoon. Humor, soms aan de zwarte kant, is nooit ver weg; maar ook de romantiek staat bij haar hoog aangeschreven. Ze flirt met sentiment aan de rand van de kitsch, die ze meesterlijk manipuleert. Vissen en vogels duiken regelmatig op: wezens die afhankelijk zijn van de fluctus van hun omgeving. De Japanners waren reeds in de ban van deze eminente dragers van de vergeestelijking van de materie; de kunstenaars van de Art Nouveau hebben gepoogd ze na te doen, maar het ontbrak hen aan diepgang. Voor Lieve is dit aspect onmisbaar: niets ontstaat zomaar; alles woelt op uit de donkere roerselen van ons onderbewustzijn.

Het gebruik van glas veronderstelt een hoge graad van techniciteit; met glas zit je al gauw in de atmosfeer van het kunstambacht. Lieve voelt niets voor de kunstmatige afbakening tussen vrije en zogenaamde toegepaste kunst. Glas is een medium als een ander, dat evengoed als brons of marmer een emotie kan uitdrukken, een verlangen, de kwetsbaarheid van ons innerlijk en van

onze dromen. Gebroken glas is gevaarlijk en snijdt diepe wonden. De combinatie met metaal, vaak afbraakmateriaal, geeft aan de ogenschijnlijk niet-consistente materie een houvast en een tegenstelling, waardoor haar specifieke kwaliteiten nog meer op het voorplan komen. Hieronder is kwetsbaarheid elementair: schoonheid is vergankelijk, maar gelukkig is kunst van alle tijden. Glas in de kunst van Lieve Van Stappen refereert aan de weerloosheid van de dingen van waarde, terwijl waarden op zichzelf onaantastbaar zijn, universeel. (JW)

Lieve Van Stappen, "Het mooie huwelijk", 1992, Glas, zwart marmer

Francine Moyé

Na een grondige studie van de grafiek wendt Francine Moyé (°1967) zich tot de monumentale kunst en krijgt ze belangstelling voor de bewerking van glas voor de realisatie van beeldhouwwerk. Daarom volgt ze een opleiding aan het Instituut voor Kunstambachten te Mechelen, waarna ze zes maanden verblijft aan het Centra del Vidrio in Barcelona.

Francine Moyé ziet glas in de eerste plaats als een componerend element bij de vervaardiging van een sculptuur: ze gebruikt het naast metalen als ijzer of brons, of in samenhang met houten onderdelen. Het beeld krijgt gestalte door haar besef van de tweespalt in de geschiedenis: wat wij vandaag weten en doen, voelen en smaken heeft te maken met de sinds eeuwen opgestapelde ervaringen van de vorige generaties. Die tradities hebben steeds tegenbewegingen gekend - van historische revoluties tot generatieconflicten tussen ouders en kinderen - die doorwerken tot in het onderbewustzijn van ieder die creatief bezig is, die zijn persoonlijkheid wil affirmeren en versterken via een vorm van communicatie, weze het poëzie, muziek of toneel, of een plastisch werk. Glas heeft de zeldzame kwaliteit tegenstrijdige gevoelens te kunnen weergeven. Het sluit door zijn massa een volume af, maar kan door zijn transparantie de binnenzijde toonbaar maken, het innerlijk zichtbaar laten communiceren met de buitenkant. Zo roept het positieve tegelijk het negatieve op, begrippen die zonder mekaar niet bestaan. Deze vorm van tweeslachtigheid mondt uit in monumentale gestalten die doorgaans een glazen component hebben en één uit een andere materie: van uitzicht synthetiserend en gebald maar met een gevoelig oppervlak, met rondingen die niet duiden op toegeeflijkheid; ze zijn als de rug van de kat die zich bedreigd voelt...

Het werk van Francine Moyé illustreert zoals dat van vele anderen de vereenzaming van de hedendaagse westerse mens die steeds meer alleen gaat wonen en nog amper zijn burens kent. Jongeren vertonen zich met een donkere bril en een walkman, waardoor communicatie met de buitenwereld bewust wordt afgesloten. Dit verschijnsel heeft ook zijn invloed op de wending die een universele beweging als Arts and Crafts neemt: het was de bedoeling om met de "dienende of toegepaste" kunst het gebruiksgoed een artistieke waarde en een tijdgebonden stijlgevoel mee te geven. Maar veel bewerkers van de traditioneel kunstambachtelijke materies verlaten dit spoor en maken er nu strikt individuele expressies mee. Die kunstenaars zijn daarom niet asociaal, integendeel, maar de maatschappij wordt op een andere manier benaderd: vroeger had de maker aandacht voor de noden van de gemeenschap, nu vraagt hij aandacht voor zijn visie op die gemeenschap. (JW)

Francine Moyé, "Het Collosseum", 1993, Kristal, pâte-de-verre en gebogen alpaca (metaal)

Klara Leibovitz-Jiraskova

Klara Leibovitz-Jiraskova (°1966) kreeg een opleiding in de grafiek aan de hogeschool voor toegepaste kunst in Praag en bij haar vader, de befaamde graficus Jiri Jirasek. Na haar huwelijk met Edward Leibovitz komt ze naar Antwerpen en leert van hem de knepen van de bewerking van glas. Ze neemt deel aan de zomerworkshops in Sars-Poteries in Noord-Frankrijk en in Frauenau in Beieren.

In feite is Klara een grafica in hart en nieren. Tekenen is haar tweede natuur. Haar eerste werken in glas zijn schuchter en sterk bepaald door de aanwezigheid van een indrukwekkende kunstenaar als Edward Leibovitz. Doch heel snel komt daar verandering in en vindt ze een eigen stijl, waarin ze het glas vaak aanwendt om bijzondere effecten in haar tekenwerk te bekomen, zoals bijvoorbeeld het achter mekaar plaatsen van verschillende gegraveerde schijven, waardoor een complexe compositie ontstaat met een driedimensionaal voorkomen.

Haar expressie is fris en ongedwongen en richt zich op de wereld in haar onmiddellijke omgeving. De grote onderwerpen van vandaag zijn voor haar geen inspiratie: geen oorlogen of pollutieschandalen, geen "moeder waarom leven wij". Wel het gebeuren van alle dag, het geluk in de kleine dingen, met een positieve kijk op het leven. Je kunt haar composities haast lezen als een tekenverhaal, met een zich verwonderende aanwezigheid van het menselijk en sprookjesdieren temidden van de bewegende dingen: een fiets, een wiel, een vliegtuig. Haar poëzie is lichtvoetig maar oprecht, de uitwerking ervan getuigt van een aangeboren goede smaak. Ze vindt de gulden middenweg tussen de traditie, haar via een rigoureuze opleiding ingelepeld, en de zucht naar vernieuwing die iedere kunstenaar is meegegeven. De enige wijze om het nieuwe geloofwaardig te bereiken, bestaat in het zich laten leiden door haar eigen inborst: als de artiest voldoende persoonlijkheid bezit en werkelijk iets te vertellen heeft, wordt als vanzelf een oorspronkelijk kunstwerk geboren.

Naast dit graveerwerk, verwant aan haar etsen op papier, beoefent Klara ook de rondsculptuur. Een acrobaat in wit glas hangt op diverse manieren gespannen op een frame voor een doek of boven een basis. Speelsheid, of duidt dit op de mens, speelbal van krachten waartegen hij geen verhaal heeft? Amuseert hij zich, of ondergaat hij een vernederende behandeling? Hier sluipen twijfels over de zorgeloosheid in het bestaan van Klara Leibovitz-Jiraskova binnen. Zij die het geluk bezitten, maken zich ongerust over het voortbestaan ervan, zoals verliefdheid altijd met pijn gepaard gaat, en soms als een ziekte wordt afgedaan. Achter een scherm van vrolijkheid gaat zo vaak spanning en weemoed schuil. (JW)

Klara Leibovitz-Jiraskova, "Playground", 1995, Glas, metaal

Willy Langmans

Willy Langmans (°1957) volgde keramiek aan het Instituut voor Kunstambachten in Mechelen en aan de Academie van Dendermonde, en monumentale kunst aan de Academie van Sint-Niklaas. Door zijn leraars - Arthur Vermeiren en Frank Steyaert - kwam hij terecht in de wereld van de echte keramisten. Zijn werk is dan ook zeer authentiek als expressie in klei, met gebruik van een strenge discipline: het draaiwerk.

De kunst van de kunstenaar-pottenbakker bestaat erin om binnen de beperkingen van een technisch keurslijf de bestaande vrijheid optimaal te benutten om te komen tot strikt persoonlijke resultaten. Als een pianist een kunstenaar is, waarom dan niet de keramist aan de draaischijf? De partituur van Beethoven staat op papier met alle instructies om forte of piano, andante of presto te spelen; het klavier bezit telkens weer dezelfde technische mogelijkheden. En toch zal de kunstenaar-pianist een heel persoonlijke, door melomanen herkenbare interpretatie geven. Zo ook de pottendraaier: de gestalte uit de klomp klei op de draaischijf kan alleen opwaarts evolueren en rond zijn; geen hinder voor de echte kunstenaar, die daaraan voldoende heeft voor een individuele creatie.

De kleivormen van Willy Langmans accentueren het contrast tussen chaos en orde, tussen zorgeloosheid en precisie. Ze hebben bijna steeds een dubbele wand aardewerk, de ene glad afgewerkt, de andere met een kartelrand. De perfectie en het onvolmaakte zoeken elkaar; zoals de droom van een gelukkig hiernamaals en de ontberingen van het aardse tranendal reeds in de rituelen van primitieve culturen aanwezig zijn: de voorouders blijven een actieve rol spelen in het dagelijkse leven en verbinden het rijk van de geesten met dat van de nog levende mensen, dat van de ziel met dat van het lichaam. Ook in de decoratieve afwerking van het vaatwerk laat Willy zich inspireren door uitheemse tradities: de bruin-grijze wanden worden gepolijst en af en toe voorzien van een gegraveerde banddecoratie. De kommen staan rechtstreeks op de bodem of een cilindervoet; soms rust de kom met afgeknabbelde rand op een brede kraag met craquelé.

Naast de gefundeerde, beschouwelijke inhoud charmeert het bevallig voorkomen van dit oeuvre, dat een langzame, vertrouwen schenkende en gestadige evolutie doormaakt. (JW)

Willy Langmans, Potsculptuur met gegraveerde decoratie, 1994, Gepolijst aardewerk

Jos Devriendt

Jos Devriendt (°1964) kreeg aan het Hoger Instituut Sint-Lucas in Gent een opleiding in de keramiek, die hij als medium voor vrije expressie wil aanwenden. Daarnaast tekent hij ook gebruiksgoed dat hij als designer aan de industrie aanbiedt. Zijn artistiek vaatwerk heeft dan ook vaak het uitzicht van gebruiksklare recipiënten, doch vertoont het subtiële onderscheid dat niet iedereen kan aanvoelen en dat ook moeilijk in woorden te vatten is. Het heeft te maken met de intentie, met het concept waarmee aan de realisatie wordt begonnen. Een vaas of kom kan bijna organisch om een materiële invulling vragen: melk, tulpen, wijn. In de 18de eeuw werd aan de rijkelui een overvloed van diverse gebruiksvaten opgelegd. Er werd een onderscheid gemaakt tussen een koffiekkan, een theekan en een chocoladekan. Een botervlootje zag er anders uit dan een jampot, een groentekom en een fruitschaal waren verschillend.

Jos Devriendt schenkt aandacht aan de beschouwelijke inhoud. Een vaas heeft een buiten- en een binnenwand, is hol en vertoont leegte, niet noodzakelijk een gemis. Ze heeft een bodem en een mond, verbonden door een lichaam, een lijn die erg verschillend kan verlopen en daardoor geheel andere associaties kan oproepen. De klei en de glazuren hebben een kleur, de huid een textuur: Jos onderzoekt alle elementen intens om ze uit te puren tot de essentie overblijft, tot er niets meer weg te laten valt. Zo komt hij tot een materieel ascetisch, doch geestelijk verrijkt object. Hij hecht groot belang aan het "monolithisch" karakter: het ding moet in zijn geheel op zijn omgeving inwerken, het ontstaat ook in een naadloze gietvorm, en symboliseert telkens een synthese, een voorlopige conclusie - er bestaan geen andere - van een gedachtengang. De hoge techniciteit van keramiek is geen obstakel: gepaard aan het tijdsverloop begeleidt ze het ontstaansproces doorheen de noodzakelijke bezinning. De voorwerpen worden afzonderlijk gepresenteerd of in groep opgesteld in houten kasten en rekken. Het ritme van het geheel is anders dan dat van de afzonderlijke stukken, die gelijkaardig of sterk verwant zijn. Het effect slaat over van vrijheid naar gebondenheid, van een vrijere naar een beperktere, daarom niet minder sterke interpretatie.

Door die evolutie komt Jos Devriendt geleidelijk meer in de ban van het meubel als gezelschap van de bewust levende mens. Meubelen en vaatwerk zijn niet alleen gebruiksobjecten maar ook vaak trouwe gezellen voor een gans leven, soms voor verschillende generaties; reflecties over het tijdoverschrijdend karakter lossen de grens op tussen kunst en ambacht, tussen functie en souvenir, tussen geest en lichaam. (JW)

Jos Devriendt, Twee vazen, 1994, Keramiek

Lucas Vandeghinste

Lucas Vandeghinste (°1950) volgde een opleiding schilderkunst aan het Hoger Instituut Sint-Lucas in Gent. Het kan dan ook geen wonder heten dat in zijn keramiek de kleur een grote rol speelt, en de wisselwerking tussen vorm en koloriet het aanschijn bepaalt van schalen en kommen. De versiering van keramiek met kleur is bijna even oud als de keramiek zelf; de Grieken begonnen er al heel vroeg mee, de Chinezen ook. In de 20ste eeuw hebben enkele grote schilders de keramiekdecoratie als tussendoortje genomen: Emil Nolde, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Marc Chagall... Gedurende twee jaar, van 1949 tot 1950, heeft Pablo Picasso haast niets anders gedaan; in Vallauris richtte hij een apart atelier in voor zijn keramiek. Het is uitzonderlijk dat een schilder een loopbaan opbouwt in de kleikunst en haar beschildering. Lucas Vandeghinste heeft daar zijn drijfveren voor: de bevolking heeft door de oppervlakkigheid van de massacultuur verleerd te zien hoe mooi de dingen wel kunnen zijn...

Natuurlijk is er meer: het samengaan van gebruiksgoed en vrije expressie, de uitdaging van de exploratie van vrijheid binnen de zelf opgelegde beperkingen van bord, kom of fles, wezenlijke bestanddelen van onze eetcultuur. De vormen zelf, alledaagse industriële produkten, worden desnoods via een afdruk aangepast aan zijn intenties en krijgen soms "wilde" contouren, alsof ze uit een groter geheel zijn afgebroken. Zijn inspiratie haalt hij uit portretten van bekenden, geometrische motieven, maar ook eetbaar lekkers wordt op het bord uitgesmeerd. Nog andere vormen van zinnelijk genot liggen hem. Hij paraphraseert de noodzaak van een zomervakantie in een warm land aan de hand van een rand vol naakte stripfiguurtjes rond een lachende zonnekop

of haalt oude, volkse gebruiksvoorwerpen, die alleen folkloristen nog kennen, weer voor het voetlicht. De kleuren, waarmee hij al jaren experimenteert, ogen licht maar intens, vol zuiderse charme en nonchalance. Zijn toets is trefzeker en suggereert beweging: de visjes zijn vers! Het genereuze van zijn gemoed laat hem ook de onder- en buitenkant van bord en kom decoreren.

Lucas Vandeghinste is een profeet van de levensvreugde, geput uit de dingen van alledag. Met liefde, belangstelling en goede smaak kun je van veel banale dingen een feest maken. (JW)

Lucas Vandeghinste, Atelier met op de voorgrond een groep flessen aardewerk, 1994, Aardewerk

Mieke Everaet

Mieke Everaet (°1963) studeerde keramiek aan de academies van Dendermonde en Antwerpen, en vervulde in die laatste stad haar opleiding aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten. Al vroeg werden haar frêle porseleinen kommen in inlegwerk opgemerkt en met prijzen bedacht: in 1986 kreeg ze een prijs op de internationale expositie Jugend Gestaltet in München. Haar vaatwerk staat dan ook op hoog niveau.

Mieke kleurt kleine plakjes porselein met stains en oxyden en schikt ze in een moule, bedekt met porseleinslib. De verdere werkwijze leidt tot flinterdunne, doorgaans breed konische kommen op een smalle, ongeaccentueerde voet. Ze worden in één beurt gebakken tot op 1260° C. Ze zijn bijzonder attractief omdat ze tegelijk een zeer decoratief voorkomen hebben en een sterk artistiek karakter bij de kunstenaar laten vermoeden. Aan de basis ligt een onbetwistbaar goede smaak: Mieke Everaet bezit een natuurtalent voor complementariteit van de kleuren, die al eens nuances van blauw zijn, of van groen, of een bonte mozaïek vertonen. De plakjes zijn gesneden in een vrije, zelf bedachte geometrie, en verdeeld in twee of meerdere cirkelbanden die aan binnen- en buitenzijde gelijk lopen. Ze beschikt bovendien over de kostbare gave van de zelfkritiek. Door het gehanteerde procédé gaan heel wat kommen in de bakoven verloren, en wat overleeft wordt aan haar streng oordeel onderworpen. Wat niet voldoet sneuvelt, soms met pijn in het hart.

De schuine wanden centreren het licht en schenken het object een intense, diepe glans: zonder glazuur wordt het licht niet weerkaatst, maar opgeslorpt. De kommen vangen een dosis helderheid waardoor de vorm een nieuwe dimensie krijgt: die van de halo die bepaalde objecten van uitzonderlijke kwaliteit omringt.

Mieke Everaet toont ten overvloede aan dat een kunstwerk onmiskenbaar kan overtuigen zonder grootspraak of monumentaliteit, ook als de materie aan de basis van het concept staat en de decoratie er een wezenlijk bestanddeel van vormt, zolang grondstof en aankleding de middelen zijn en geen doel op zich worden. Uiteindelijk komt de kunstenaar tot zelfexpressie, anders is er van artistieke démarche geen sprake. De kleinoden die ze al meer dan tien jaar presenteert, en waarin zich een bedachtzame ontwikkeling aftekent, weerspiegelen de innerlijke waarden van een rijke en gave persoonlijkheid. (JW)

Mieke Everaet, Kom, 1994-95, Porselein

Ann De Windt

Nadat ze aan het Hoger Instituut Sint-Lucas in Gent keramiek had gestudeerd, ging Ann De Windt (°1968) verder op zoek naar ervaring in workshops, vooral in Bandol aan de Azurenkust. Haar proefschrift in Gent behandelde de kunst van de grote Spaanse kleikunstenaar Claudi Casanovas, een zusterziel, zoals blijkt uit haar werk. Ann graaft naar de oorsprong van de keramiek om tot objecten te komen met het aanschijn van gestolde brokken rots.

Geologen zullen het bevestigen: er zijn nog ongerepte vulkanische uitwerpselen, na de eruptie gehard en onberoerd. Bij het werk van Ann De Windt denk je niet meteen aan kommen, eerder aan holle gesteenten, vaak van ongeveer hetzelfde kaliber, als ze in serie worden opgesteld. Ze roepen onherbergzame streken op, het aardoppervlak in crisis, alarm op Caldeira, op de Krakatau, de Montagne Pelée. Of heeft de Stromboli zijn bommen tot in Vlaanderen uitgeslingerd? Er is echter meer. Het uitzicht van ruwe basalt, met een heftige textuur, sporen van uitspatting, putten en blaasjes, komt tot stand door een acute gevoeligheid. Ann verbindt het oerverleden van de aarde met haar streven naar authenticiteit in een hedendaagse expressie. Kunst moet niet charmeren maar overtuigen, vertrouwen schenken en echt zijn. De inhoud primeert en de vorm moet daar de projectie van uitmaken, daar gestalte aan geven. Dus woelt ze tot in de diepte van haar ziel en vindt een vertolking in objecten, voorbereid in het binnenste van de aarde, de veilige behoedster van alle organismen.

Hoe langer en intenser wij leven, des te meer lopen we kwetsuren op die helen met littekens. Ann, jong van jaren, loopt hierop vooruit en spiegelt haar toekomst aan voorwerpen die een hele geschiedenis van vallen en opstaan in hun aanschijn uitstallen. Haar werk speelt artistiek niet alleen een expressieve maar ook een dienende rol. Het is uitstekend combineerbaar met bloem, fruit of groente voor een passende, oogstrelende presentatie. Het ideaal van de Arts and Crafts-beweging wordt trouw in de praktijk omgezet. Cultuur op de rand van de natuur, de creativiteit van een jonge vrouw geborgen in de huid van een sluimerende brok voorhistorisch geweld. (JW)

Ann De Windt, Potsculptuur, 1995, Aardewerk

INHOUDSOPGAVE

- De kruistocht van de Arts and Crafts in België, *door Rik Sauwen*
- Zijn er Arts and Crafts in Vlaanderen? *door Johan Valcke*
- Capita selecta *door Lieven Daenens, Johan Valcke en Jan Walgrave*

AUTEURSIDENTIFICATIE

- Lieven Daenens studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Gent. Hij is directeur van het Museum voor Sierkunst & Vormgeving, Gent.
- Rik Sauwen is licentiaat Romaanse filologie (K.U.Leuven). Hij is producer bij de BRTN, Departement Cultuur.
- Johan Valcke studeerde archeologie aan de Universiteit Gent. Hij is directeur van de Dienst Kunstambacht van het Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen.
- Jan Walgrave studeerde geschiedenis en kunstgeschiedenis aan de K.U.Leuven. Hij is conservator van de provinciale musea van Antwerpen en kunstcriticus.

BIBLIOGRAFIE

De kruistocht van de Arts and Crafts in België

Gilliam Naylor, *The Arts and Crafts Movement*. Studio Vista, London, 1971 (uitgave 1980).
Jacques-Grégoire, Serrurier-Bovy, *De l'Art Nouveau à l'Art Deco*, Atelier Vokaer, Bruxelles, 1987.

A.W.Finch, (teksten van Philippe Roberts-Jones, Danielle Derry-Capon, e.a.), *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, Gemeentekrediet, Brussel, 1992.

Henry Van de Velde, *Geschichte meines Leben*, Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel, Piper, München-Zurich, 1986.

G. Lemmen, (teksten van Greta Vanbroeckhoven en Françoise Aubry), *Hortamuseum*, Brussel, 1980.

Paul Cauchie, *Architecte, Peintre Decorateur*, (teksten van diverse auteurs o.a. Françoise Dierkens, Jos Vandenbreeden, Guy Decissy), *Edition Maison Cauchie*, Bruxelles, 1994.

Zijn er Arts and Crafts in Vlaanderen?

Vormgeving in Vlaanderen, 1980-1995 (tentoonstellingscatalogus), Gemeentekrediet, VIZO, Snoeck-Ducaju & Zn, Brussel-Gent, 1995.

Keramiek in Vlaanderen. Hedendaagse keramisten en hun werk, o.l.v. J. Fontier, Lannoo.Tielt, 1986.

J.Walgrave, *Ars Ceramica*, Mardaga, Luik, 1993.

R. Dupont en J.Valcke, *Hedendaagse juwelen in België. Bijoux belges contemporains. Contemporary Belgian Jewellery*, Mardaga, Luik, 1992.

A. Calders, J-M. Geron, J.Valcke, Y.Van den Bremden, *Gloed van glas* (tentoonstellingscatalogus), ASLK, Brussel, 1986.

F. Defour, *Belgische meubelkunst in de XXe eeuw. Van Horta tot heden*, Lannoo, Tielt, 1979.

HERKOMST VAN DE ILLUSTRATIES

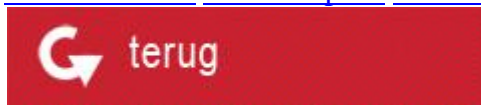
Bizarre, Sint-Niklaas: blz. 28 / Pol De Prins: blz. 10, 11 / Hugo Maertens: blz. 20 (onder) / Museum Bellerive Zürich, Marlen Perez: blz. 7 / Museum voor Sierkunst en Vormgeving: blz. 8, 24 (links), 24 (rechts), 27 / Wouter Rawoens: blz. 37 / Michaël Samyn: blz. 34 (onder), 44 / Studio Claerhout: blz. 6 / Ivo Teuwen: blz. 36 / Bart van Leuven: blz. 26.

Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen, Lieven Herreman: blz. 1, 2, 14 (boven), 14 (onder), 15 (boven), 15 (onder), 16 (boven), 16 (onder), 17 (boven), 17 (onder links), 17 (onder rechts), 18 (boven), 18 (onder), 19 (onder links), 19 (onder rechts), 20 (boven), 21 (boven), 21 (onder), 23 (boven), 25, 30, 31 (links), 32, 32-33 (onder), 34 (boven), 35.

Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen, Peter Staessen: blz. 19 (boven links) / Hans Vos: blz. 23 (onder), 42. / Uitgeverij Lannoo, Chr. Bastin & J. Evrard: blz. 4.

De overige foto's werden ons ter beschikking gesteld; de fotografen zijn ons onbekend.

[Share on email](#) [Share on print](#) [Share on twitter](#) [Share on facebook](#) [Share on linkedin](#)



[OKV1996](#)
1996 - 34ste jaargang



Gerelateerde Artikels

- [Museum voor Sierkunst Gent](#)
- [Van goeden huize - Over Vlaams expressionisme en wat 31 hedendaagse Vlaamse kunstenaars daarvan denken](#)
- [Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te leper](#)
- [Dieren als model - Het dier in de Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst](#)

- [Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum](#)
- [Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende](#)
- [Kunstambacht in Vlaanderen](#)
- [De mythologie van het alledaagse - Assemblage in België](#)
- [Glas in Vlaamse Musea](#)
- [Het Provinciaal Museum voor Fotografie Antwerpen](#)

meer artikels...

