

Hedendaagse reflexen

Wanneer wij vandaag denken aan een man die potten draait, dan denken we aan hem als aan een nogal individueel, individualistisch, zelfs wat eigendunkelijk kunstenaar.

Dat is hij vandaag misschien, althans bij ons in het Westen. Dat was hij zeker niet in het verleden.

De eerste keramieken voorwerpen zijn gebonden geweest aan de primaire noden van de mens. Hij moest zich voeden en kon dit moeilijk blijven doen uit de palm van zijn hand. Het is de eerste hulp in nood geweest, samen met de vuistwiggen, de stenen pijlpunten, waarmee werd gejaagd en gewerkt. Hoe verbazend, dat van bij de aanvang de mens de behoefte gevoelde om niet louter een inhouder, een recipiënt te maken, maar dat hij vorm wilde geven, wilde creëren. Zijn grove vingers kneden en kloppen en zijn primair doch leergierig en creatief verstand dwingt ze de klei een vorm te geven die méér is dan een pot om water of meel of verzamelde vruchten in te houden... In zijn ogen en die van zijn stam maakt hij een mooie pot, en het wordt traditie in elke stam de potten zó te maken en met indrukken en graveerwerk te versieren, omdat die pot zó goed bevonden wordt.

Uiteraard is de pottenbakker vandaag niet meer de man die een soort collectieve stam-idee in zijn keramiek uitdrukt. Over wat hij dan wél geworden is hebben enkele pottenbakkers zelf toch wel ernstig nagedacht. Zo bijvoorbeeld Bernard Leach:

De pottendraaier of potter van vandaag is niet meer zoals vroeger een boer of een gewone handarbeider en je kunt hem evenmin aanduiden als een industriewerkman. Hij is door de macht van de omstandigheden een kunstenaar-ambachtsman, die meestal alleen werkt, of met een kleine groep partners of assistenten. De fabrieken hebben de volkskunst - en het daarmee gepaard gaande handwerk - praktisch geheel uit Europa weggedreven, en de kunsthandwerker is sedert meer dan honderd jaar de eenzame strijder tegen het materialisme van de industrie, die ongevoelig is voor het begrip schoonheid.

Hier moet vanaf het begin gesteld worden dat het werk van een individuele potter, die bijna de gehele produktie-procedure met eigen handen afwerkt, duidelijk tot een esthetische categorie behoort; hij immers zorgt voor het formele ontwerp en voor de uitvoering; daar is een volledige inspelings van handwerk en eigen persoonlijkheid. De kunsthandwerker handelt naar het woord van Herbert Read in grote mate intuïtief en menselijk in de primaire zin van het woord. Daartegenover staat het industriële produkt, dat weliswaar met zorg en esthetisch inzicht kan vervaardigd zijn, maar dat louter een resultaat is van het intellect in de mens.

Het is duidelijk dat kwaliteit van de beste pottenbakkerskunst in 's werelds geschiedenis nooit zal kunnen bereikt worden door industriële produktie. Ik denk aan de T'ang en Sung periodes in China, de celadons van Korea,

de vroege Perzische en Hispano-Moorse werken, enkele pronkstukken uit Delft en Engeland. Hier was de pottenbakkerskunst een totaal één geworden menselijke expressie. En nochtans, de schoonheid, de vitaliteit van de evenwichtig geproportioneerde vormen, het gebruik van natuurlijke kleuren en samenstellingen van de klei, de verfijnde kwaliteit van de glazuren, kunnen voor de vormgever voor massa-productie evenzeer een bestendige bron van inspiratie zijn als voor de kunstambachtsman. In de 19e eeuw heeft de industrie trouwens regelmatig teruggegrepen naar deze vroegere vormen; vooral de Japans geïnspireerde porseleinproductie, vooral in Engeland, was zeer bevallig, zonder daarom grote kunst te worden genoemd.

Deze bedenkingen van Bernard Leach werden neergeschreven in de jaren 1939-1940. Sederdient is er op het gebied van de industriële vormgeving ook voor keramische produkten een enorme vooruitgang geboekt. Eerst onder impuls van de Fin Kaj Franck, design-leider in de Arabia-fabrieken te Helsinki, werd de nadruk gelegd op een sobere, functionele schoonheid die niet nastreefde grote stijlkunst te zijn, maar die naar de maat van de mens in zijn alledaagse leven was gemaakt.

Naderhand heeft deze trend zich over Europa uitgebreid en vindt men thans in alle windstreken fabrieken, voor wie design geen ijdel woord is, al moeten deze productiecentra nog dikwijls optornen tegen de gemakzuchtige, materialistische lelijkheid van onverschillig vervaardigde huusraad; waardoor de mens zelf wordt afgevlakt tot een hanteerbaar massaproduct.

Maar in Europa is men eigenlijk nooit tot echte normen gekomen bij de beoordeling van de kwaliteit van pottenbakkerskunst. Het betrekken ervan in de algemene kritische kijk op de kunst was gebruikelijk in Japan waar de esthetische gevoeligheid in een verfijnde opvoeding een belangrijk onderdeel was. Daarom is het nuttig Soetsu Yanagi aan het woord te laten, een der intellectuele leiders van de Japanse bewegingen voor behoud van het goede handwerk in onze tijden.



Fruitkorf van polychrome faïence.
Delft 18e eeuw.

H. 9,5 cm, Ø 23 cm.

Delftse faïence is voornamelijk bekend om zijn mooi blauw. Nochtans werd reeds in de 16e eeuw veel polychrome majolica vervaardigd. Door de massale import van blauw Chinees porselein van de Wan-Li-periode, het z.g. 'Kraakporselein', ontstond, kort na 1600, de mode van het blauwe decor. Men trachtte in Delft de Chinese voorbeelden trouw na te bootsen. Zelfs later was dit ook het geval met de 'famille verte' en de 'famille rose'. Enkele voorwerpen getuigen nochtans van een eigen stijl, zoals deze opengewerkte fruitkorf. Merkwaardig is het terugkomend motief van de druiventros, voor Nederland eigenlijk een exotische vrucht.

Servies Ruska, ontworpen in 1960 door Ulla Procopé (1921-1968) voor de Arabia-fabrieken te Helsinki.



10. Kom versierd met Chinese lettertekens:
'Geluk en lang leven'. Zuid China, Ming
dynastie, eind 16e eeuw. Ø 23,3 cm,
H. 10,4 cm.



Ik word dikwijls uitgenodigd bij bekende kunstverzamelaars, waar ik mij soms verbaas over de geringe artistieke kwaliteit van hun alledaagse gebruiksvoorwerpen; zodat ik mij bedenkingen maak over hoezeer deze verzamelaars eigenlijk Schoonheid appreciëren. Voor mij vormt Schoonheid beleven in ons dagelijks bestaan het opperste geluk; als dit mogelijk is krijgt de kunst van een volk pas een rijke betekenis. De dagelijkse voorwerpen worden immers door vele kunstenaars uit de brede lagen van de bevolking gemaakt; als deze kunst vervalt is de gehele natie ver weggezonden onder het schoonheidsideaal. Zolang schoonheid enkel verscholen ligt in zeldzame werken van enkele geniale geesten, is het Koninkrijk van de Schoonheid ver verwijderd...

De ware natuur van de schoonheid is dus niet individualistisch... Enkele van de mooiste Japanse theekommen waren oorspronkelijk de simpelste gebruikskeramieken bij het gewone volk van Korea of China; veel ervan deden dienst als rijstkom bij de Koreaanse boeren. Het wonderbaar scherp oog van de Japanse Cha-no-Yu meester (of theemeester) heeft in deze vreemde, verwaarloosde voorwerpen een unieke schoonheid gevonden. Wat hem immers het meest aanspreekt, zijn de dingen gemaakt voor alledaags gebruik. Het zijn de zuivere vormen die sober, simpel en bescheiden zijn; schoonheid verbonden met de adel van de armoede: Shibui. Dit woord wordt door de Japanner gebruikt om zijn ideale schoonheid uit te drukken; het beschrijft een emotie die steeds gepaard gaat met een diepe, bescheiden rust...

Bernard Leach heeft ondertussen toch wél getracht ook voor de Europese pottenbakker bepaalde concrete normen vast te leggen:

Voor de vorm en de proporties van potten kunnen enkel algemene richtlijnen worden verstrekt, die evenwel nooit in wetten kunnen gegoten worden, maar die stoelen op een gedegen ervaring en op een directe waarneming.

- De uiteinden van een lijn vragen veel aandacht; het midden vindt zelf zijn weg.
- Lijnen zijn krachtvelden en de punten waar ze veranderen of mekaar kruisen zijn de belangrijke accenten.
- Vertikalen groeien, horizontalen betekenen rust, diagonalen wijzen op verandering of wisseling.
- De rechte en de kromme lijn, vierkant en cirkel, kubus en bol zijn de basiselementen die de potter met klaar concept in een ritmische vorm verwerkt.
- Gebogen lijnen zijn schoonheidsaccenten, hoeken geven kracht.
- Een smalle voet verleent charme, een brede stabiliteit.
- Beproefde vormen stralen een rustige zekerheid uit; overdrijving schaadt meer dan een te geringe inbreng.
- Technische beheersing is een middel, geen doel.

Maar Japanners denken er blijkbaar 'poëtischer' over na, meer vanuit een welhaast lijfelijke ervaring van hun omgang met keramiek. Hamada vertelt in die geest bijvoorbeeld over zijn ervaringen met glazuur, maar hij gaat daarbij dieper dan de laag transparante kleur op de huid van de pot. Hij dringt door tot de essentie van de pot zelf.

Mijn ervaringen met glazuur en met decoratie lopen parallel aan deze met kalligrafie. De beste kalligrafen schrijven niet met de punt van het penseel en ze vormen onbewust de letters in een boeiend mooie vorm.

Een kalligraaf werkt pas echt goed als hij schrijft vanuit de bovenarm, zo dicht mogelijk bij het hart. Aldus kun je aan het resultaat zien of hij het werkelijk graag deed en op dat moment gelukkig was. De vorm van het geschrift, of zelfs een schrijffout hebben dan weinig betekenis; het te lezen alleen geeft een fijn gevoel... Zo ook groeit een pot van binnenin. Een pot heeft 'lichaam' en 'kleren'. Het lichaam is de naakte vorm, die slechts door heel weinig potters als van eerste betekenis wordt behandeld; doorgaans menen zij dat de 'kleren', de opmaak, de decoratie alles kunnen redden; maar lichaam en kleren moeten een volkomen eenheid vormen, zij moeten samen gedacht en aangevoeld zijn.

Bord van polychrome faïence. Brussel.

Fabriek buiten de Lakensepoort.

Periode Van Bellinghen, begin 19e eeuw.

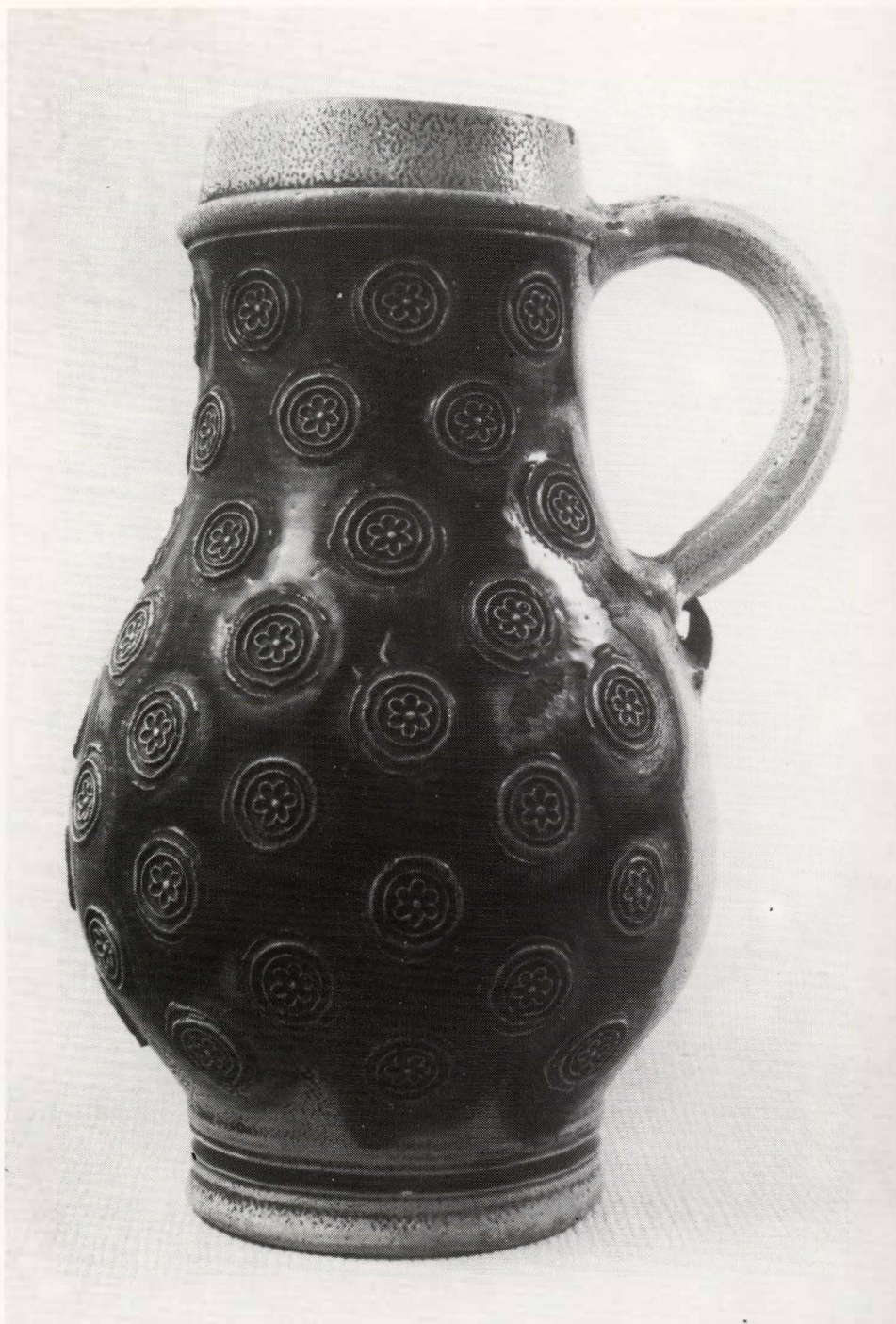
Ø 22,5 cm.

Op een terras met grashalmen is een staande of vooruitschrijdende (fiere) haan afgebeeld. De tekening is bijzonder sierlijk. De brede rand in licht blauw, gesponnd, komt wel meer voor op voorwerpen van Brusselse faïence.



OKV 1977

11. Kruik van zandsteengoed, blauw op grijs. Bouffioulx 18e eeuw. H. 21 cm.



Hoe 'poëtisch' men enerzijds tegen aardewerk aan kan denken; hoe volmaakt een pottenbakker anderzijds ook zijn métier moge beheersen, - in de pottenbakkerij blijft steeds toch dat irrationele element meespelen dat de mens maar nauwelijks in de hand kan houden, namelijk dat het vuur zó eigendunkelijk op de klei en het glazuur van een pot kan gaan inwerken dat het steeds toch even afwachten wordt...

Het technisch kunnen en de ervaring van de potter kunnen nog zo gedegen zijn, toch blijft het stapelen, het stoken en het openen van de oven een avontuur dat vele kunstenaars met grote spanning tegemoet zien. Hij neemt alle mogelijke voorzorgen; het bereide aardewerk ziet er foutloos uit, de stapeling kan niet verbeterd worden. Zijn vuur is klaar om de gewenste temperatuur te halen en de nodige tijd te behouden, waarna voor de langzame reductie van de hitte ook alles gereed is.

In theorie kan niets mislopen, maar de oven en zijn inhoud houden niet steeds rekening met de door de mens berekende wetmatigheid. Een oven uitladen kan zowel reden zijn tot hoge jubel als tot de diepste ontgoocheling. Als het baksel meevalt zweeft de potter op vleugels, hij neemt zijn werkstukken ter hand, gelukkig met zijn kunde en talent, en niet minder omdat alle onberekenbare factoren in zijn voordeel zijn uitgevallen.

Als de oven brandt zijn ze niet om aan te spreken, kunnen ze niet slapen. Ik ken er die de hele nacht bij het ronkende vuur in het werkhuis rondhangen, ze kunnen toch niet slapen, en ze luisteren bevreesd of de droge tik van een splijtende pot niet te horen is.

De Japanners brachten kleine brandoffers aan vóór de oven want ze geloofden vast in de ovengeesten, die erg willekeurig in hun domein omsprongen. Er zijn Westerlingen die nu nog in navolging van het Oosten dit bijgeloof aankleven, en kaarsen branden...

De spanning is soms zo hevig en de ontgoocheling zo groot, dat een paar mislukte ovens na mekaar een potter moreel kunnen vernietigen.

De Noorse Kari Christensen schrijft mij: 'Ik heb thans geweldige ideeën voor nieuwe vormen en glazuren. Dat alles moet nu uitgewerkt worden en ik hoop dat het laatste proces, het bakken, goed zal verlopen. Maar in dit werk heb ik geleerd ontgoochelingen te aanvaarden, te incasseren, en toch niet op te geven.

De opwinding en de nieuwsgierigheid halen steeds de bovenhand, en lieten mij toe als keramist mentaal te overleven... Eén volledig geslaagd kunstwerk, dat helemaal aan je verwachtingen beantwoordt, kan honderd gebroken en misbakken stukken doen vergeten. Dit kan alleen als je van een pot verlangt dat hij méér is dan een pot !'.

Toen de jonge, geweldige Michael Cardew in 1923 in St Ives een oven opende, beviel hem de inhoud niet; hij gooide woest alle baksels één voor één, met een brede zwaai over zijn rug in de Stennack-rivier...

Het prangendste aspect is wel dat je als keramieker kan blijven tobben over de vraag: wat is er mis gegaan ? De oven heeft zijn mysteries die hij nooit verklaart.

J. Walgrave

Conservator van het Provinciaal Museum 'Sterckshof', Deurne

Bloemenstaander van faïence. Kortrijk, werkplaats Robert van Beveren ca. 1790. L. 22 cm, H. 12,5 cm.

Slechts weinig voorwerpen van Kortrijkse faïence zijn bekend. De fabriek van sचेpen Robert van Beveren was gelegen aan de huidige Groeningelaan en werkte slechts een tiental jaren. Toch is een stijlevolutie waar te nemen. Zo doet het deksel van een soepkom, van het Museum van Kortrijk, in de Franse Lodewijk XV-stijl, nog denken aan zijn metalen (zilveren ?) prototype. Deze bloemenstaander is uitgesproken in Lodewijk XVI-stijl, wat volledig overeenkomt met de mode die hier gangbaar was op het einde van de 18e eeuw.

Dit voorwerp kan zowel staand als hangend gebruikt worden. De kleine gaatjes zijn bestemd voor bloemen, terwijl door de grotere opening water bijgevuld kan worden.

OKV 1977



12. Hirosaki is pottenbakker uit het dorp Mashiko ; het dorp waar Hamada zijn pottenbakkersatelier bezit. Hij is leerling van Hamada. In typische klei van Mashiko vervaardigde hij deze beker in reducerend gebakken aardewerk met asglazuur.



We zijn ook ten onzent met een paar hedendaagse pottenbakkers gaan praten over hun persoonlijke relatie met klei en keramiek.

'Met de concurrentie van de industrie', zo vertelde Marnix Hoys ons, 'is er een gans nieuwe verhouding ontstaan. Vroeger had je een pottenbakker die potten maakte voor dagelijks gebruik en bestemd voor de mensen uit zijn onmiddellijke omgeving'.

Aan de dagelijkse behoefte aan gebruiks aardewerk wordt nu wel door de industrie voldaan.

'Sommige pottenbakkers', zegt Hoys, 'gaan daarop reageren door hun produktie van het zogenaamd ordinaire gebruiksvoorwerp te verminderen en te gaan streven naar een uitzonderlijke vormgeving, een vlucht als het ware in een meer pretentieuze artistieke creatie: 'mijn pot is niet zo maar een pot, het is kunst !'.

Maar het kan ook anders: je kunt je vrijwillig beperken tot een kleinere produktie van gebruiksvoorwerpen om daarmee de mensen in je onmiddellijke omgeving opnieuw te bereiken. Je weet dan aan wie je verkoopt en je speelt in op de behoeften van die mensen. Er ontstaat opnieuw een directe sociale verhouding tussen degene die de pot maakt en degene die de pot koopt en gebruikt'.

'Ieder mens', zegde Hugo Rabaey, 'heeft een verschillend karakter, een verschillende ingesteldheid tegenover een pot. Zo kan je zelfs zeggen dat deze man beter bij deze pot past en gene bij gene pot. In Japan wordt heel wat aandacht besteed aan het beleven van keramiek in die zin. Dat ligt onder meer ook in de bedoeling van mijn werk: de mensen gevoelig maken voor dit soort dingen. De mensen zouden bijvoorbeeld maar één theepot in huis mogen hebben, maar een pot dan waarvan ze weten hoe hij gegroeid is, waarvan ze de vormgeving en de geest begrijpen. En de hogere prijs die je ervoor betaalt draagt ertoe bij meer respect te hebben voor die pot. Men gaat er meer over nadenken als men hem gebruikt, er uitleg over vragen, hem eens serieuzer bekijken...

Respect voor het materiaal, respect voor de geest die erin ligt, het zijn dingen die met heel de produktie-en-consumptie-op-grote-schaal doodgetrapt zijn. En dat kunnen wij keramiekers in zekere zin weer opvangen'.



13. Piccolpasso: tekening van een pottenbakkersoven. De meester-pottenbakker controleert de hitte van de oven door middel van een zandloper.

Soepkom en sauskom van zacht porselein. Doornik, werkplaats de Bettignies eerste helft 19e eeuw. - Gift van de familie Pauwels, 1969.

soepkom: L. 32,5 cm, H. 28,5 cm.

sauskom: L. 25 cm, H. 13 cm.

De grote bloeiperiode van het Doorniks porselein is de 2e helft van de 18e eeuw, toen Peterinck de leiding had van het bedrijf. In die tijd werd alles in het werk gesteld om kwaliteitsproducten te maken. Dikwijls was het decor polychroom, daarbij soms gehooagd met goud. Nochtans kende men er in die periode steeds zware financiële moeilijkheden. Na de dood van Peterinck (1799) werd hoe langer hoe meer eenvoudiger serviesgoed gemaakt. Het decor werd meestal beperkt tot een randversiering, die zowel op bordes als op vormstukken terugkomt. Beide voorwerpen hebben het randmotief 'le laurier fleuri'.



OKV 1977

Marnix Hoys:

'In tegenstelling met de industriële fabricatie, waar een hele reeks mensen betrokken zijn bij de produktie, doorloopt de keramieker zelf alle stadia van het 'produktieproces', vanaf de klei, die uit de aarde komt en die hij bewerkt om ze te kunnen draaien, tot ze gebakken is en bij de koper komt. En dat vind ik nu juist het enorm boeiende aan dit werk, dat je heel dat proces zelf van heel dichtbij meemaakt.

Je kan je klei op de schijf gooien en draaien, vanuit een inspiratie van het ogenblik zelf, d.i. een zuivere gevoelsrelatie tegenover die klei: is ze zacht, dan zal je een veel slappere pot bekomen, is ze hard, dan moet je er meer kracht op zetten en zal de pot rechter zijn, minder afgerond. De vormen zullen dus totaal verschillend zijn, al naar gelang het aanvoelen van je klei en de handen waarmee je werkt. Want dit is zeker even belangrijk als alle andere theoretische maten en normen; de maten toepassen, die door je handen zelf gedicteerd worden, rekening houdend met lengte en breedte van je eigen vingers'.

Hugo Rabaey:

'Ik gebruik materialen, die zeer dicht bij de natuur staan: asglazuren, waarvan sommige zelfs zuiver uit asse bestaan, ik gebruik ook bij voorkeur de kleisoort, die recht uit de grond komt, in haar meest 'ongezuiverde' vorm, waardoor je niet alleen een heel apart uitzicht krijgt, technisch gezien dan, maar wat ook een heel eigen karakter geeft aan de pot. Men verwijt me soms dat ik daardoor teveel egale kleuren gebruik, zonder veel variatie. Als je echter in een bepaalde geest werkt, is het logisch dat je voor jezelf in die lichte tonaliteiten al zoveel variëteiten ziet; dat je helemaal geen behoefte hebt aan rood of blauw'.

Marnix Hoys:

'Mijn eigenlijke betrachting is gebruiksvoorwerpen te gaan maken, uitsluitend voor eigen gebruik, vormen uit te zoeken en uit te testen, vertrekkend van de functie. Als je mosselen eet, heb je een ander bord nodig dan om steak te eten. Zo ook met een kop of een kom voor koffie. Dat zijn twee verschillende dingen. Denk maar aan die oude kom van vroeger, die naast een houten plank stond op de ontbijttafel. Die nam je met je beide handen vast, zodat je er kon aan warmen. Daar heb je dan meteen al een veel zinnelijker beleving van het voorwerp...'

Uit radio-interviews van Leen Boereboom

Kop met schaal van hard porselein.

Brussel of Parijs eerste kwart 19e eeuw.

Legaat P. Debbaudt, Kortrijk.

kop: H. 7,8 cm, Ø 11,2 cm.

schaal: H. 2,8 cm, Ø 16 cm.

Sedert meer dan 1000 jaar wordt in China hard porselein vervaardigd. In Europa ontbrak de voornaamste grondstof: het kaolien. Pas in 1708 slaagde men erin, hard porselein te maken in Meissen, dank zij de ontdekte kaolienlagen. Ook in Frankrijk, nabij Limoges, werden kaolienlagen ontdekt in de 18e eeuw. Te Sèvres, maar vooral in de vele werkplaatsen van Parijs, werd vanaf het einde van de 18e eeuw gretig gebruik gemaakt van het kaolien van Limoges. Ook in Brussel werd in die periode hard porselein vervaardigd met ingevoerd kaolien. Men ging zelfs verder: witte voorwerpen, in Parijs gebakken, werden in Brussel versierd. Zowel in Brussel als in Parijs wordt overvloedig gebruik gemaakt van goud. De Empiremotieven maken het mogelijk deze kop met schaal in het begin van de 19e eeuw te dateren.

